

¿HABRÁ MOROS EN LA COSTA?

LA PRODUCCIÓN CULTURAL CENTRO-AMERICANA LEÍDA DESDE ESPAÑA

Would there be Moors on the Coast? Central American Cultural Production as Read from Spain

ARTURO ARIAS

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, MERCED (EEUU) aarias26@ucmerced.edu

Ocupa la cátedra John D. and Catherine T. MacArthur Foundation de Humanidades en la Universidad de California, Merced. Sus libros académicos incluyen *Recuperando las huellas perdidas: El surgimiento de narrativas contemporáneas en Abya Yala* (2015). *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America. La controversia en torno a Rigoberta Menchú* (2001). *Mulata de tal de Miguel Ángel Asturias: Edición Crítica* (2001). *La Identidad de la Palabra: Narrativa Guatemalteca a la Luz del Siglo Veinte* (1998). *Gestos Ceremoniales: Narrativa Centroamericana 1960-1990* (1998), e *Ideología, Literatura y Sociedad Durante la Revolución Guatemalteca 1944-1954* (1980; premio Casa de las Américas de ensayo 1979).

RECIBIDO: 16 DE ENERO DE 2017

ACEPTADO: 14 DE MAYO DE 2017

RESUMEN: La literatura centroamericana hizo su aparición en la península española cuando Rubén Darío viajó hacia Madrid en 1892. París y Madrid se convirtieron en las metrópolis culturales de Centroamérica a partir de esa fecha. Sin embargo, su pertenencia a la región no fue reconocida como tal. En España esta producción fue leída desde una perspectiva hispano-céntrica que le fue útil a la península para resolver sus propias contradicciones de legitimación en el seno de Europa. En consecuencia, los escritores centroamericanos que publican con éxito en la península no pueden ser centroamericanos y cosmopolitas a la vez. En España se transforman en “hispanoamericanos.” Lo anterior elide su centro-americanidad, impidiendo la validación de sus pertenencias afectivas regionales o nacionales a un espacio específico.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Modernismo, Darío, Hispanoamérica, istmo, cosmopolitismo, Centro-americanidad, marginalidad.

ABSTRACT: Central American literature first appeared in the Spanish peninsula when Rubén Darío traveled to Madrid in 1892. Paris and Madrid became since then the Central American cultural metropolises. However, their belongingness to the region was not recognized as such. In Spain, this production was read from a Hispano-centric perspective that was useful for the peninsula to solve its own issues of legitimization within Europe. As a result, Central American writers that publish successfully in Spain cannot be Central American and Cosmopolitan at the same time. In Spain, they become “Hispanic Americans”. This elides their Central Americanness, preventing the validation of their regional or national affective belonging to a specific space.

KEYWORDS: Literature, Modernism, Darío, Hispanic America, isthmus, Cosmopolitanism, Central Americanness, marginality.

Arias, Arturo.

“¿Habrá moros en la costa? La producción cultural centroamericana leída desde España”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 9 (Julio 2017): 83-101 .

DOI: 10.7203/KAM.9.9548 ISSN: 2340-1869



En *Esto no es una pipa, Saturno* (2003), el escritor guatemalteco Eduardo Halfon (1971-) retoma una serie de residencias de conocidos artistas guatemaltecos en el París de principios del siglo veinte. La primera viñeta relata el suicidio del pintor Carlos Valenti y cómo su compañero de estudio, Carlos Mérida, es interrogado por la policía francesa por sospechoso:

Dígame una cosa, Mérida, su amigo, ¿por lo menos era un buen pintor? Y hoy, tantos años más tarde, mi respuesta mantiene aún toda su validez. Carlos Valenti, contesté, es el más grande pintor de Guatemala. (22)

Siguen 14 capítulos en donde aparecen estos amigos obsesionados por el suicidio de Valenti. Nos enteramos del escultor Rafael Yela Günter, del músico Ricardo Castillo, del pintor Rafael Rodríguez Padilla. En la ficción de Halfon se recrean las acciones y pensamientos de Rafael Arévalo Martínez, Agustín Iriarte, Carlos Mérida, Eduardo De La Riva y otros más, interactuando con conocidos artistas y escritores residentes en París. Fuera de ser todos ellos guatemaltecos, amigos entre sí y destacados creadores cuyos cuadros cuelgan hoy en museos del mundo, sus partituras aparecen en los programas de orquestas sinfónicas, o bien son reconocidos autores, tienen en común tan solo su residencia como jóvenes aprendices del oficio en París. Desde luego en la “ciudad luz” no son reconocidos como jóvenes promesas, salvo por sus maestros europeos. Aparecen como extranjeros sospechosos de crímenes o fechorías: son el fantasma del extranjero oscuro e indeseable, recién salidos de un incomprendido mundo salvaje y exótico de nombre impronunciable.

Este ejemplo no lo cito para problematizar la obra de Halfon, la cual merecería capítulo aparte, sino para marcar su representación como síntoma: París y Madrid se convirtieron en las metrópolis culturales de Centroamérica hacia la última década del siglo diecinueve. Sin embargo, su transatlanticidad postcolonial no hizo la producción cultural del istmo ni más visible ni más reconocida. Transformó de manera categórica los rasgos formales de su producción, pero no por ello visibilizó ni generó reconocimiento para sus ubicaciones identitarias en la memoria cultural latinoamericana o europea.

La literatura centroamericana hizo su aparición en la península española cuando Rubén Darío viajó hacia Madrid en 1892 para la celebración del cuarto centenario del primer viaje de Colón a las Américas, y ha continuado su errática relación transatlántica hasta el presente con la recepción de obras tan variadas como las de Miguel Angel Asturias, Augusto Monterroso, Claribel Alegría, Rigoberta Menchú, Gioconda Belli o Sergio Ramírez a principios del veintiuno.

Pese a ello, en la península española existe una escasa conciencia de los rasgos que podrían diferenciar al istmo centroamericano del resto de América Hispánica. Es más, existe incluso escasísima conciencia de que los autores mencionados –y otros que han comparecido en el horizonte literario peninsular en los últimos cien años– son efectivamente centroamericanos, y no “latinoamericanos” (cuando no “sudacas”) en la acepción más amplia de un tropo que simultáneamente invisibiliza su “cintura,” en el decir de Neruda, y posibilita un corpus literario

continental. En el presente artículo argumento que, con diferentes y contradictorias variantes, la perspectiva epistémica de la producción literaria centroamericana favoreció desde siempre una exploración (por contradictoria que fuera) de la problemática indígena, de la unión regional, y/o de otros fenómenos que diferenciaban al istmo del resto del continente, como mecanismo intuitivo de una diferencia colonial más sentida que comprendida o articulada críticamente. Sin embargo, la lectura de la misma desde la moderna perspectiva eurocéntrica favorecida por la península para resolver sus propias contradicciones de legitimación en el seno de Europa, ha elidido dicho posicionamiento y, por extensión, transformado la posible decodificación heterogénea de su lectura. El artículo intenta por lo tanto una redefinición de las consecuencias epistémicas de la recepción de dicha textualidad a partir de dos puntos nodales de índole temporal: principios del siglo veinte y principios del veintiuno.

¿MODERNIDADES CENTROAMERICANAS, MODERNIDADES OCCIDENTALES?

De acuerdo con Perry Anderson en *The Origins of Postmodernity*, el concepto de “modernismo” nació en el encuentro que Darío sostuvo en Lima con Ricardo Palma en 1888, publicado posteriormente en una revista guatemalteca. Una cronología de este encuentro ha sido publicada por Juan E. De Castro (2007), argumentando que el encuentro en cuestión representó dos enfoques diferentes en torno a la literatura. Palma aparece vinculado a “la reinterpretación y extensión del legado literario y cultural colonial” y Darío “a la incorporación de la literatura de la región a lo que Pascale Casanova ha llamado la república mundial de las letras, caracterizado por el cosmopolitanismo y la innovación continua” (2007: 49). El propio De Castro ironiza la posición de Anderson, quien afirmó que le debemos la acuñación del nombre del movimiento estético a un poeta nicaragüense publicando en una revista guatemalteca sobre un encuentro literario en una ciudad calificada por el propio Anderson como “una periferia distante... del sistema cultural de la época” (3; mi traducción, citado en De Castro, 48). De Castro afirma que en el artículo en cuestión, Darío vincula su movimiento al conjunto de Hispanoamérica en vez de asociarlo a un país específico. Agrega, más adelante, que Darío fue el primero en emplear una localidad periférica para la libre incorporación y modificación de las literaturas del centro (2007: 58). A De Castro le interesa el encuentro entre Darío y Palma para teorizar el inicio de una producción literaria postcolonial en el continente. A mí me interesa para problematizar las relaciones transatlánticas entre el istmo centroamericano y Europa, que obligan al autor centroamericano a elidir la especificidad de sus espacios etnoterritoriales para que puedan reconocerle su cosmopolitismo en Europa.

Ese complejo de sujeto periférico que Darío manifestó con claridad frente a lo español, y que pasa por una fetichización de la producción literaria francesa, proviene, a mi modo de ver, de su explícita centroamericanidad. Darío ostenta la misma actitud en Chile, durante la publicación de *Azul* (1888). El “galicismo mental” del cual Juan Valera acusa a Darío en su reseña de dicho libro es, a mi modo de ver, producto del mismo síntoma.

Sin embargo, antes de ser “cosmopolita,” Darío fue enérgico militante de la unidad

centroamericana, de acuerdo a los parámetros liberales de la época. Como señala Julia Medina,¹ Darío “fue definido en su contexto local por los conflictos familiares que lo llevaron a la casa de sus parientes pudientes en la ciudad de León” (2005: 128). Agrega que su vocación poética “respondía a la demanda cultural de esta clase dirigente en el proceso de consolidar el proyecto nacional y universalizar esta experiencia.” Un poco más adelante señala:

Alineándose teóricamente con los libertadores, Darío profesa el panamericanismo a nivel local con el unionismo centroamericano. Consistente con su esmero creador, la proyección de estos espacios utópicos ofrece una alternativa imaginaria e inadvertida a los fracasos políticos del continente y sobre todo los de la región centroamericana y de Nicaragua. Al proponer un ideal estético que universaliza la expresión continental, el poeta encarna y denuncia la imposibilidad de lograr la modernidad política en Centro y Latinoamérica (Medina, 2005: 129).

Darío mismo comentó su salida de Nicaragua como una “huída” que explica como el resultado de encontrarse “asqueado y espantado de la vida social y política que mantuviera a mi país original en lamentable estado de civilización embrionaria”². De allí en adelante mantendrá una tensión dinámica entre su identidad local y sus aspiraciones de inclusión postcoloniales, trauma típico, según la teoría lacaniana, de subjetividades divididas e incapaces de sobreponerse a la alienación de la marginalidad, que buscan evadir la abyección de sentirse sujetos periféricos o marginales. En el caso centroamericano, por residir en la “marginalidad de la marginalidad.”³

El trauma de Darío es generado por la imposibilidad de la condición centroamericana, cuyos patrones se reproducen entonces como ahora. Medina afirma que “el espacio ístmico de América Central, como encrucijada geográfica, en cierta medida, configura a Darío como profesional...,” y le atribuye a este fenómeno su impulso estético. Sin contradecirla, yo veo en el mismo su voluntad de mimetizarse en sujeto cosmopolita, fetiche y desafío que se desprende del desamparo de la traumática marginalidad que lo marca y que operaría como mecanismo negativo históricamente persistente y multifacético, capaz de retenerlo en un espacio local que limitaría o incluso excluiría la difusión de sus prácticas escriturales, al reproducir patrones de invisibilidad en los centros hegemónicos de decisión cultural.

En efecto, si revisamos sus datos biográficos, confirmamos que el joven Darío se autodefinió como unionista, por vínculos familiares con un tío que combatió por el unionismo centroamericano. Pero lo hace ya de vuelta en Centroamérica, de manera que la fallida reunificación centroamericana es

¹ “Vestíbulos del hombre público: Prólogos ‘desconocidos’ de Rubén Darío.” En su fascinante artículo, Medina estudia cuatro prólogos de Darío. El primero es la introducción a un folleto político (1890); el segundo, un prólogo a *Historias de tres años* de José Hernández Somoza (1893); el tercero, “Fotografado: Prólogo a *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma” (1893); y el cuarto, un prefacio escrito para una traducción de “El cuervo” de Edgar Allan Poe (19??). Medina se plantea este estudio porque en el primero, Darío articula su relación con la política regional centroamericana. En el segundo, refleja la inserción del escritor en su contexto político nacional. En el tercero, se posiciona dentro de la política cultural latinoamericana. Finalmente, en el cuarto se plantea en relación a la literatura estadounidense y su traducción e impacto en Hispanoamérica.

² *La Nación* (1913). Recopilado en *Historia de mis libros*.

³ Ver mi teorización a ese respecto en Arias (2007).

articulada discursivamente como la justificación de su desarraigo y auto-exilio. Cabe entonces la pregunta: ¿habrían cambiado las cosas para Darío de haberse consumado el triunfo del unionismo? Dadas las estructuras que unen semánticamente de manera sutil pero omnipresente los términos “Centroamérica,” “atraso” y “marginalidad,” lo más seguro es que no, aun si hubiera podido vivir un período de euforia post-triunfalista de manera análoga a la experiencia de Sergio Ramírez con el sandinismo (1979-90). Pero, al igual que éste último, lo más probable es que terminara como en efecto lo hizo: reconvirtiéndose en autoridad cultural cosmopolita, para así ocultar miméticamente el fantasma de la marginalidad centroamericana, la pesadilla de la cual trataba de despertar. Para Darío, la transición de sujeto centroamericano a sujeto cosmopolita no fue ni límpida ni simple. Medina nos recuerda que al regresar a Nicaragua en 1884,

Darío asumió el cargo de Editor de *La Unión Centroamericana*. Después de haber publicado *Azul* en 1889 vuelve a reafirmar esta afiliación como autoridad, mediante su dirección del periódico *La Unión*, órgano de la unificación ístmica (2005: 133).

Esta misma fuente, y la autobiografía del propio Darío, indican que en esos esfuerzos el autor nicaragüense forjó una comunidad intelectual ístmica que luego le sirvió de modelo para una continental y, ultimadamente, transatlántica, sin renunciar a las redes iniciales. Aun cuando el Darío residente en Europa se tratara de tú a tú con figuras literarias peninsulares, no perdió sus contactos con los intelectuales centroamericanos.

Darío no es entonces, como ha querido verlo la historiografía literaria continental, una figura “apolítica,” desligada de su geopolítica local, dedicado tan sólo a hacer arte por el arte. Por el contrario, tiene un arraigo geopolítico y una causa a la cual dedica buena parte de su energía por medio del periodismo: la unión centroamericana.

Sin embargo, esos mismos gestos le producen invisibilidad simbólica en los centros cosmopolitas y en los centros postcoloniales de decisión cultural hemisférica (La Habana, México, Santiago, Buenos Aires). En un primer momento prioriza su militancia unionista por sobre su producción literaria. Pero esto cambió después de su visita inicial a Madrid en 1892 –pasando por La Habana donde entabló relación con Julián del Casal (a raíz de cuya experiencia las identidades nacionales y sexuales “quedan fuera de foco” según Francisco Morán (2006), quien se interesa más por el “pánico homosexual” de Darío pero quien agrega que en este contexto, y a raíz de su dificultad por digerir lo *queer*, Darío problematizó a su vez lo nacional como “apariciones–esto es, imprevisibles desplazamientos fantasmáticos,” 2006, 484)– y luego de su calurosa acogida en la capital española por José Zorrilla, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo entre otros.

El mencionado viaje fue seguido casi de inmediato por su vuelta a San Salvador a causa de la muerte de su primera mujer. Tanto la temida intimidad con Casal, la acogida madrileña como la muerte que le siguió de inmediato, obligándolo a reenfrentar el sórdido ambiente salvadoreño de su adolescencia, se adhirieron y se consolidaron en su mente como nódulos referenciales a nivel emocional en su horizonte de posibilidades, en una especie de *mélange* traumático. Esto lo llevará a

reprimir públicamente ese pasado militante al embarcarse en viajes y obras subsiguientes, y a permitir que su nacionalismo se evapore gradualmente. No queremos aquí adscribirnos a una postulación teórica de un “trauma originario,” noción ya problematizada por Butler debido a sus presupuestos heteronormativos (Butler, en Osborne y Segal, 1993:37). Pero podríamos ver la situación de Darío como una necesidad emocional de abstraerse de su topografía identitaria, una respuesta a la centroamericanidad que es a su vez traumática en su intensidad emocional como mecanismo discursivo que articula la melancolía del luto incompleto.

De esta manera, la explicación de su subjetividad estaría implicada en los requerimientos miméticos de la época para ganar visibilidad, y para evitar ser patologizado por su topología originaria. Recordemos que en un espacio de pocos meses se vio obligado a casarse con Rosario Murillo, pero se fugó de esa nueva reactividad sublime viajando a Nueva York donde le presentan a José Martí, y luego a París, donde disfruta de la bohemia con el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y conoce a Jean Moreás y su ídolo Paul Verlaine, antes de dirigirse a Buenos Aires, donde vivirá los siguientes años.⁴ Entre la salida originaria a Madrid y su posterior establecimiento en Buenos Aires apenas habrá pasado un año. Pero ese año incluyó no sólo la construcción de redes transnacionales sino dos viajes transatlánticos a ciudades previamente fetichizadas en su imaginación. A partir de entonces París y Madrid dominarán su imaginario.

La práctica le indicó a Darío que las identidades nacionales tan sólo conducían a la invisibilidad cuando se provenía de la marginalidad de la marginalidad. Entonces, obsesionado por el poder interpretativo en un sentido que hoy llamaríamos “transatlántico,” Darío decide reconstituirse *tout court* como el portavoz de la literatura del continente en España. Abandona sus raíces localistas y protege su endeblez emocional con la retórica del arte por el arte, aunque permaneció sujeto a las fracturas y desintegración de su propia negatividad, articulando su producción como formas de melancolía incapaces de resistir la sentimentalidad, empapadas de poder afectivo. Como dice Medina, “en Nicaragua y en el contexto centroamericano, la articulación de este proyecto artístico purista ha demostrado requerir una postura política ambigua” (2005: 134).

Aquí podríamos agregar que en el caso de Darío, ciertos supuestos sobre la estructura formal de su poesía son ellos mismos función de una coyuntura histórica particular. Cada vez más inseguro acerca de quién es y hacia dónde va, Darío proyecta ese sentido de fragmentación hacia su topografía marginal, introduciendo lo que Rama ha denominado un “isocronismo cultural,” o sea, la obsesión de integrarse a la trayectoria histórica de una modernidad anhelada pero aun desconocida en un registro simbólico que abarca y que rebasa lo literario (Rama, 1970). Lo anterior va a generar la paradoja del sujeto postcolonial capaz de revolucionar la vieja cultura de la metrópoli, ya que tuvo que absorberla primero como condición de ser pensado como sujeto para acceder al espacio intelectual. El mensaje que el sujeto postcolonial le devuelve a la metrópoli al retraducirles su propia cultura es entonces el

⁴Aunque no es nuestra línea de trabajo en el presente artículo, es importante mencionar el análisis de Morán al respecto del pánico homosexual que le produjo a Darío conocer a Verlaine, rodeado de sus jóvenes sátiros y priorizando sus inclinaciones sexuales por encima de su “gloria” poética.

de que ellos padecen de un borrón cultural (*erasure*), al haber perdido sus rasgos identitarios, aquellos que la postcolonialidad tiene mejor absorbidos que ellos mismos. Darío reconoce su fascinación por él mismo como la exotización de la otredad, del sujeto “proveniente de ultramar.” Sólo entonces puede convertirse en el ícono que desde hace casi 100 años, y aun hoy, es definido de esta manera:

Rubén Darío no sólo renovó la lengua castellana, sino que incorporó también la cultura española y americana al humanismo occidental. La fuerza de Darío en el mundo hispánico trasciende los términos en que estaba planteado el debate entre la visión europea de España y la visión española de Europa; entre un españolismo que pretende salvar a España incorporándola al destino de Europa y un hispanismo que trata de protegerla de la Europa liberal y democrática reviviendo una cristiandad medieval al estilo de las ideas del imperio ecuménico de Carlos V (Serrano Caldera, 2009).

En esta misma lógica, Jorge Eduardo Arellano nos recuerda que, recientemente, Pere Gimferrer incluso llegó a relacionarlo con Dante o Shakespeare por su

don a la vez de abarcamiento universal y de síntesis suprema —enciclopedia y microcosmos— que, en algún verso memorable, podrá cifrar todo lo visible e invisible. Como Shakespeare o Dante, Rubén Darío es muchos hombres, y muchos poetas comprimidos en la tersa y tensa unidad final del verso (2006: 126).

Las implicaciones no problematizadas, sin embargo, son las que referencian el hecho de que para poder realizar esta metamorfosis, Darío tuvo que borrar su topografía centroamericana, hacerla invisible. Lo local es el sacrificio que posibilita su inserción cosmopolita. Los debates centroamericanistas como espacios culturalmente fluidos donde un vasto conjunto de mecanismos discursivos construyen y deconstruyen cuestiones representacionales que definen y redefinen las prioridades, identidades y proyectos culturales de un espacio particularmente configurado, desaparecen de su horizonte simbólico referencial que articulaba raíces identitarias, aun si estas fueran un espejismo que reflejara sólo deslices de significados.

Como resultado de lo anterior, en España pasa a ser leído como poeta “hispanoamericano” y no como autor centroamericano. Esta homogeneización funde su identidad en un debate netamente español. Darío se transforma en un tropo para el debate de la generación del 98 acerca de la inserción de España en Europa, en oposición a la corriente aislacionista conservadora que prefiere la recuperación del feudalismo español y articula lo americano como escenario reificado. A Darío le interesa superar ambas posiciones. Para hacerlo tiene que autorepresentarse como el portavoz de la modernidad cultural hispana. Renuncia a su centroamericanidad en aras de la auto-reificación como ícono hispanoamericano sin inserción o pertenencia local específica. Este doble guiño explica por qué el Modernismo aparece como una reacción antimoderna pero dentro de la modernidad. Pero también por qué la región de origen del poeta se convierte en el espectro de un accidente biográfico sin trascendencia. El provincianismo español le evoca a Darío el trauma del provincianismo centroamericano marginal, razón por la cual intenta consolidar una actitud que trascienda ambos por

medio del “galicismo mental” previamente mencionado⁵. París, como espacio imaginario y horizonte de expectativas no es ni la provincia española ni la centroamericana, fusionadas ambas para él en la obsesiva invisibilidad marginal, en cuyo espacio biogeográfico no quiere reconocerse ni ser la metonímica *disjuncti membra poetae* de una región histórica singular que representa un particular espacio cultural. Esto es por tanto la clave para abrazar su proyecto epistémico, configurado por el cosmopolitismo de la modernidad.

El suyo es un gesto típicamente postcolonial: fusionar lo cosmopolita con lo provinciano y lo marginal, sin reconocer que esto último conforma parte de su imaginario. Al invisibilizarlo él mismo, estos rasgos que se inician en las raíces de su tradición y que configuran su identidad subjetiva quedan invisibilizados en una residualidad abyecta. Incluso sus posteriores intervenciones políticas, tales como la “Oda a Roosevelt” (1905), aparecen desligadas de cualquier expresión localista. Es una denuncia “hemisférica.” De hecho, al conmemorarse recientemente el centenario de *Cantos de vida y esperanza*, la crítica Juana Martínez Gómez de la Universidad Complutense de Madrid afirma que el texto en cuestión está caracterizado “por la marcada españolidad de sus páginas” (11). Es ciertamente un texto estrechamente ligado a las afirmaciones de unión de España e Hispanoamérica. El momento transatlántico de Darío comienza en 1900, cuando afirma: “ha llegado el momento en que los vínculos morales se afiancen por otros más vitales y prácticos; y luego, en otro terreno, quizás no sería mala idea la de un panhispanoamericanismo por emergencias más que probables en el futuro” (Darío, 1977) en una crónica publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 25 de abril de 1900. Agrega Martínez Gómez acerca de *Cantos de vida y esperanza*:

Fue, además, el primer poemario publicado por Rubén Darío en España en una época en la que todavía no se habían publicado, como sí ocurre ahora, muchos libros de autores hispanoamericanos y lo que dominaba en el ambiente literario español era el desconocimiento de la literatura escrita en el continente americano. El mismo Darío, durante su estancia española como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires entre 1898 y 1900, daba cuenta en sus artículos del “desconocimiento desastroso” entre intelectuales de aquí y de allá, a excepción, entre los españoles, de Juan Valera y Emilio Castelar (2006).

De esta manera, podemos ver que la transatlanticidad y la colonialidad de Darío van de la mano. Es en esta lógica que Susana Zanetti analiza los dos nocturnos de *Cantos de vida y esperanza* para concluir que son

...como puntos de llegada de un itinerario, para intentar nuevos registros y modulaciones de su voz, vuelta ahora a... las circunstancias políticas a menudo amenazantes, que el Darío atlántico busca acallar repensando la pertenencia y la identidad cultural... (2006: 27).

Los trazos de su imaginario geopolítico aun son percibidos fantasmáticamente por Zanetti. Pero un crítico español como Jorge Rodríguez Padrón apenas ve en ellos “confrontación de dos

⁵ Algo de esto articula Bruno Bosteels en “Untiming Decadence in Latin America.” Pese a ello, Medina argumenta que Darío “propone una modernización estética para compensar la imposibilidad de una superación política y social en la región” (2005: 136).

tiempos diferentes... la poesía como tentativa del ser y del decir” (2006: 55) y las únicas notas comparativas en su lectura son con Sor Juana Inés de la Cruz, López Velarde, Lugones, Vallejo, Lezama Lima, Gorostiza y, especialmente, Borges. Ni por asomo aparece referencia alguna a la centroamericanidad. Sólo el temor de que se confunda revolución poética (“ruego al lector: lee revolución aquí con su valor de movimiento de las órbitas estelares” 2006: 63) con revolución política.

Parecería que la transatlanticidad apunta a la necesidad de borrar la marginalidad de la marginalidad de su horizonte conceptual como *topos*. En realidad, es el sentido de no-existencia, la deshumanización e inferiorización, las prácticas estructurales e institucionales de racialización y subalternización que siguen posicionando a los sujetos centroamericanos y a sus conocimientos, lógicas y sistemas de vida desde una mirada que favorece la perspectiva eurocéntrica, lo que los obliga a reconfigurar sus identidades como sujetos transatlánticos carentes de raíces locales. Por ello la colonialidad implica la voluntad de inscribirse dentro del patrón de poder eurocéntrico como sujeto apátrida. Es una matriz que se fundamenta en el uso y en la articulación entre sí del trabajo, conocimiento, autoridad y relaciones intersubjetivas a través del capitalismo como relación económica y social, y la idea de raza como patrón de dominación y subordinación; es decir la colonialidad del poder que explica Quijano. Por ello, la percepción española de Darío para los no profesionales de las letras suele ser la de un autor hispano accidentalmente nacido en un país poco recordable, pero que gracias a su residencia en París y en Buenos Aires, contribuyó a configurar la generación del 98.

POST-IDENTIDADES POST-NACIONALES

Saltemos un siglo. A partir de 1990, las fuerzas globalizadoras impactaron Centroamérica de manera marcada, introduciendo un nuevo modelo transnacional de economía y sociedad, como ya lo señaló William I. Robinson. El proceso globalizador no era unidireccional desde luego. Era un movimiento dialógico que tensionaba las prácticas locales, nacionales y globales, en las cuales la resistencia y/o modificaciones provenían de la misma heterogeneidad que marcaba las condiciones locales. Estas últimas nunca han sido pasivamente afectadas por la globalización. También la modifican y la adaptan a sus condiciones *sui generis*. Sin embargo, la debilidad innata de las economías centroamericanas, constreñida aun más por una década de guerras civiles, facilitó imposiciones externas que modificaron las maneras por medio de las cuales se producían y circulaban las culturas locales.

Quizás lo más evidente fue la aparición de mercados literarios regionales que ya no se conformaban a los viejos modelos nacionales. A la vez, estos últimos desaparecieron con una rapidez asombrosa (Robinson, 2003). La Editorial Nueva Nicaragua, creada por los sandinistas, se privatizó y pronto cambió de nombre. La Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), creada en 1968 por los Consejos Superiores de las universidades nacionales del istmo, se privatizó a su vez y cambió de orientación. Las escasas editoriales universitarias nacionales que sobrevivieron apenas si pudieron

mantener un fragmento de su anterior producción. Esto las expuso a presiones indebidas por parte de las nuevas autoridades universitarias, las cuales tuvieron que trabajar con austeridad inaudita, cuando no se apoyaron en políticas neoliberales que desvirtuó sus proyectos editoriales. El mercado del libro pasó a ser controlado casi en su totalidad por transnacionales españolas, las cuales a su vez formaban parte de corporaciones aún mayores de origen alemán o americano, pero implementando viejos mecanismos de dominación colonial en el globalizado mercado del libro (Robbins, 2003).

Los jóvenes administradores españoles, todos principiantes, y todos licenciados en finanzas o *business* sin conocimiento alguno de la literatura (y menos aun de la centroamericana) soñaban con graduarse exitosamente de Guatemala o de Costa Rica para pasar luego a México o la Argentina en vías de un soñado retorno a la casa matriz en Madrid o Barcelona. Además, sus funciones principales consistían en garantizar que se publicaran sobre todo materiales escolares por su mayor mercado, que los textos literarios publicados en Centroamérica no salieran de la región (ni siquiera a los mercados mexicanos o colombianos) y que las empresas generaran ganancias. Este patrón se convirtió en la nueva regla de juego, cediéndole apenas un mínimo espacio a pequeñas editoriales privadas que irrumpieron a lo largo de esta década.

Las transformaciones de la producción del libro y la emergencia de mercados del mismo, por mínimos que fueran, revolucionaron el desdén tradicional de los autores centroamericanos con los lectores, rasgo que aun los enmarcaba dentro de moldes románticos o vanguardistas hasta esa fecha. El mercado también se encargó de frenar las inclinaciones utópicas, mesiánicas o revolucionarias y transformó la propia auto-percepción de los escritores, quienes en el período inmediatamente anterior se consideraron voces proféticas que hablaban en el nombre de las masas. La falacia de mantener desde una perspectiva de izquierda el aura del letrado hablando por el sujeto subalterno en una edad post-aurática ha sido ya problematizada suficientemente por Beverley, Moreiras y Avelar, entre otros. Desde una perspectiva crítica, dicha concepción no tomaba en cuenta la diferencia colonial de la cual hablan Dussel o Mignolo.

Dentro de ese vasto contexto de rápidas transformaciones a nivel regional en los noventa, e incrustada dentro de problemáticas más amplias tales como el final de la guerra fría y el triunfo de la globalización neoliberal, la textualidad narrativa se transformó a su vez, registrando estas sutiles alteraciones como sólo lo hubiera podido hacer un sismógrafo muy fino. El estudio de las narrativas de este período debería posibilitarle a los críticos explorar las secuelas de las cataclísmicas guerras de la región, así como las transiciones que tuvieron lugar en el sedimento simbólico, el espacio no consciente de sus culturas, de manera análoga a como Jean Franco narra el ascenso y caída de la ciudad letrada⁶.

En *Mil y Una Muertes* de Sergio Ramírez, publicada en 2004, la narración tiene elementos

⁶ Franco visualiza un ocaso en la importancia de la literatura luego del final de la guerra fría. Después del colapso de la utopía, según ella, queda poco de importancia que pueda ser enmarcado en la literatura, ya que ahora el mercado es el único barómetro para implementar criterios acerca de lo que se publica (*The Decline & Fall of the Lettered City*, 274). En términos de Foucault, toda la literatura queda “fuera de la verdad” después del final de la guerra fría.

multi-locales que empujan imaginariamente la representatividad hacia una topografía más amplia, y a sus personajes hacia una subjetividad post-nacional. Conforme Castellón, el fotógrafo nicaragüense que constituye el personaje principal, se mueve por Francia, Mallorca o Polonia, las funciones heterotópicas son reconocibles, pero no se limitan al espacio cronotópico primordialista de la Nicaragua somozista/sandinista. De manera similar, las últimas novelas de Gioconda Belli, *El pergamino de la seducción* (2005) y *El infinito en la palma de la mano* (2008) tratan del romance de Juana la Loca con Felipe el Hermoso, desde la perspectiva subjetiva de la reina, en el primer caso, y de los orígenes de Adán y Eva en el segundo. Belli puede representar las intrigas de palacio y las conspiraciones políticas como responsables de categorizar discursivamente como “locura” los celos o depresiones de la reina, recrear una Juana erótica inmersa en un melodrama de tragedia psicológica, o bien fabular sobre la vida de Adán y Eva en el paraíso empleando datos fantásticos de los Midrás judaicos, pero reinscribe el espacio de lo afectivo fuera de las asociaciones que en el período guerrillero 1960-1990, fijaron la relación entre identidad, cultura y nacionalidad. Del ángulo que se le quiera ver, estamos ya bastante lejos de la textura cotidiana representada en *La mujer habitada* (1988), una narrativa que ataba las estructuras de lo afectivo al espacio, tiempo, memoria e ideología en el proceso de narrar la concientización de una mujer burguesa encuadrada en el ámbito revolucionario nicaragüense, que se convierte en militante sandinista y posteriormente en mártir de la causa luego de caer en acción. Dicho de otra manera, se ha invisibilizado lo nacional y puesto cualquier identidad en entredicho.

Esta mención emblemática de ciertas topografías de la novelística centroamericana contemporánea nos permiten visualizar que durante buena parte de la segunda mitad del siglo veinte, las representaciones identitarias problematizadas en las textualidades del istmo estuvieron atadas a la constitución de lo nacional y a la creación –o expectativas utópicas de creación– de un estado moderno, fijando la representatividad de los sujetos en un estrecho modelo que posicionaba todo aspecto identitario dentro de parámetros unívocos de nacionalismo utopista a los cuales de manera general se llegaba, al menos imaginariamente, por la vía guerrillera.

Sin embargo, a partir de finales de los años ochenta, donde se combina en la región el inicio de la era globalizada con el fin del período guerrillero, tanto la representación topográfica como la de las identidades textuales se transforma. De pronto, los sujetos literarios comienzan a residir en heterogéneos espacios diferenciados de su atribuida nacionalidad de origen, y se reinventan a sí mismos como individuos de la más variada índole que al intentar forjar comunidades translocales, desnaturalizan los viejos discursos nacionalistas de autenticidad, como sucede con el fotógrafo Castellón en la novela de Ramírez o bien la reina Juana de España y esa pareja sin apellidos, Adán y Eva, en las de Belli. En estos textos, sujetos que antes estaban enraizados en representaciones locales simbólicas que connotaban nacionalidad, ahora aparecen insertos en disímiles y heterogéneos espacios donde intentan reciclar los fragmentos remanentes de su memoria cultural para reconfigurar algún nuevo tipo de identidad post-nacional.

Dijimos ya que en la región centroamericana una de las consecuencias colaterales de las fuerzas

globalizadoras fue la creación de mercados literarios regionales dominados por corporaciones editoriales globalizadas que rompieron los viejos esquemas nacionales (y nacionalistas) de producción cultural. Su irrupción desplazó la posibilidad de circular localismos imaginarios como dimensión de la literariedad. La dimensión global de las editoriales que coparon el mercado regional subrayó la necesidad de disciplinar las memorias o adherencias afectivas que caracterizan las subjetividades locales dentro de un espacio translocal, en el cual lo territorial fue ordenado, normativizado y reproducido como legible dentro de los espacios regulados por el nuevo orden transnacional.

Como resultado de lo anterior, ese papel transgresivo que jugó la textualidad durante el período guerrillero cedió su lugar a una producción que más amoldada a los parámetros del entretenimiento transnacional. En narrativas como las de Ramírez o Belli posteriores a 1990, es posible observar cómo los sujetos otrora enraizados en representaciones simbólicas locales reciclan su memoria cultural para reconfigurar identidades translocales. Como ya señaló Abril Trigo, los espacios afectivos conducen a una “memoria emocional,” fenómeno que forma parte del proceso de constitución de la imaginación social. Es no sólo una reconstitución de la memoria y del deseo, sino una vía multi-direccional para articular respuestas reflexivas acerca de los acontecimientos del presente, a manera de construir un *ethos* alternativo (Trigo, 2008). Lo anterior es importante si consideramos que, actualmente, buena parte de la producción literaria centroamericana que circula y es consumida en números más altos, se da fuera de sus topografías regionales. Si la articulación de la memoria por medio de los elementos imaginario-simbólicos que conllevan a la escritura cumplió una función particular que enfocaba el espacio de lo nacional en el período anterior, en el presente período translocal el espacio ya no aparece como fijo, confinado dentro de parámetros nacionales, sino más bien como una serie de paisajes o topografías apiladas en la memoria del sujeto que cumple la función narrativa. Las fronteras ya no denotan la caída al vacío no-nacional, sino la entrada a nuevos espacios etno-territoriales que dinamiza la transformación del sujeto de la narración de uno nacional enclavado en la modernidad a uno transnacional que se reimagina a sí mismo interpretando el papel de sujeto post-nacional.

Posiblemente el mejor lugar para explorar este fenómeno complejo que forma parte de un conjunto de procesos mucho más amplios que trascienden lo centroamericano, sea en la producción narrativa de Sergio Ramírez. Al ganar el premio Alfaguara en 1998 con *Margarita, está linda la mar*, Ramírez se convirtió en el novelista centroamericano mejor conocido en el mundo hispanohablante. Una rápida mirada a *Margarita, está linda la mar* en efecto nos indica mucho de lo que cambió de un período a otro. La novela narra un extenso trecho de la historia nicaragüense, desde el día en que Rubén Darío vuelve a su patria en 1907 y le escribe un poema a Margarita Debayle en su abanico hasta el asesinato del dictador Anastasio Somoza García en 1956, casado para ese entonces con Salvadora Debayle, la hermana de Margarita.

Aunque el texto sigue de cerca los eventos históricos, la política ha quedado reducida a mero elemento de la trama, a diferencia de *¿Te Dio Miedo la Sangre?* (1977), que cubría un similar abanico histórico—desde 1930, cuando el coronel Catalino López fue emboscado en un cine por una columna

del general Pedrón Altamirano, combatiente de Sandino, hasta 1961, cuando en un automóvil Bolívar lleva de vuelta a Nicaragua el cuerpo de su padre, el Indio Larios, y permite que el viento se lleve la correspondencia de éste último. Sin embargo, en la novela pre-revolucionaria, el accionar político transgresivo era el que proveía el momentum narrativo. De los trazos de su comunicabilidad afectiva surgía una hegemonía ideológica que interpelaba a los personajes (así como a los lectores) y los transformaba en sujetos identificados con la formación discursiva nombrada por la tensión somocismo/sandinismo como acto significativo. El sujeto le confería así autoridad al imaginario nacional constituido por el vínculo con la lucha sandinista que rompía el proyecto de estado-nación somozista regulando la abyecta vida pública enmarcada por la dictadura. En consecuencia, la dimensión política del lenguaje discursivo llegaba a subvertir el proceso de lectura. El texto invitaba a romper el carácter normativo del estado, ubicándole al lector formas alternativas de sociabilidad y de reconstitución imaginaria de su comunidad, casi como si fueran rituales colectivos de lectura. Asimismo, este mismo accionar político evidenciaba que hasta los gestos más íntimos o privados, hasta los secretos mejor guardados, estaban expuestos al asedio continuo de la dictadura.

En *Margarita, está linda la mar*, por el contrario, pese a las preparaciones para el asesinato de Somoza narradas en forma de *thriller*, las cuales proveen la dinámica que mueve la trama, dominan discursivamente las soberanías móviles de los personajes como enunciadores concomitantes sometidos a transformaciones imprevisibles como resultado de su dialogismo textual. Todos están constituidos al margen de cualquier orden político-semántico. Mientras preparan el desenlace, conversan acerca de Darío como tropo del sujeto que se siente incómodo con su propia nicaragüenidad e intenta huir por todos los medios de su país de origen. Dicha memoria activa y legitima la autoridad del imaginario social que forja las identidades y la complicidad de los conspiradores. Pese a que está a punto de ocurrir un asesinato político en la trama, la política misma no es sino trasfondo para el flujo evocativo del anecdotario dariano preñado de translocalidad, o bien de los haceres científicos y bohemios del sabio Debayle, en compañía de los poetas de la llamada “mesa maldita.” Este proceso narrativo crea espacios que, pese a su naturaleza heterogénea, se diluyen en un horizonte espacial plano que anula la separación de casi 50 años entre los varios episodios de la trama. El discurso espacializado en torno a Darío, sus pulsiones y su cerebro, que amalgama ambas narrativas, le hace sombra a los detalles específicos de las implicaciones políticas del asesinato y niega el efecto político/transgresivo del mismo. La gesta de López Pérez se transforma en mero elemento anecdótico para hacer avanzar la trama, manteniendo un alto nivel de suspenso, pero sin problematizar sus implicaciones ni transgredir la normatividad contemporánea postnacional.

Agarrándose de su colorido reparto de personajes, el texto mitifica y fetichiza no sólo el pasado dariano con las contradicciones ya señaladas en este mismo artículo apenas suturadas, sino también el pasado somozista. Ambos sirven solo para reciclar la memoria cultural en torno a los orígenes de la nicaragüenidad como identidad translocal que no sólo la desterritorializa, sino también la deshistorifica, paradójicamente en una novela histórica. Es como si los conspiradores, confrontando una fractura identitaria, sólo pudieran regenerarla por medio de la memoria cultural. Pese a que la subjetividad de los personajes y el período histórico en el cual maniobran no difiere mucho del de los

personajes de *¿Te dio miedo la sangre?*, en *Margarita, está linda la mar* su acción no conduce al lector idóneo a contemplar alternativas políticas para la reconstitución de la nación, como lo hacía la anterior novela, pese a que no era dogmática de ninguna manera: el texto nunca planteó la incorporación militante como solución discursiva. En la segunda novela, la reemergencia de las memorias culturales enterradas bajo la memoria histórica de la dictadura y el imaginario social que conlleva el presente temporal de la narrativa como experiencia cotidiana, estimulan los residuos lúdicos y libidinales no satisfechos por el anterior imaginario social.

Sin embargo, esos mismos aspectos distancian al lector del evento político que requeriría de una problematización radical enraizada en un imaginario utopista para motivar la entrega de los conspiradores. En *Margarita, está linda la mar*, estos actúan más bien como veteranos de guerra contando pícaras anécdotas personales como si ya hubiera pasado el auge del conflicto. No parecen estar en una situación-límite por el hecho de encontrarse a punto de actuar, y de sacrificar sus vidas, por una causa. Ese desfase evidencia la sutura entre las motivaciones contrarias tras el proceso escritural: por un lado, problematizar los pliegues políticos de la historia local; por el otro, entretener a lectores ubicados en una perspectiva postnacional en la cual la idea de transgresión o de territorialidad existe sólo como mecanismo de consumo lúdico arbitrado por el flujo global, a quienes el texto les ofrece minimalistas sabores exóticos para su moderado consumo.

Entendemos, desde luego, que esta no es una crítica al individuo llamado “Sergio Ramírez” quien se encuentra fuera del texto y lo precede, problematizando los flujos normalizantes y las resistencias reactivas, sino más bien a los mecanismos que delimitan las condiciones de posibilidad de cierto tipo de textos por encima de otros, o bien a los mecanismos editoriales que hacen que circulen ciertos modelos escriturales por encima de otros en espacios transnacionales. Conviene recordar los debates generados en torno a los polémicos artículos acerca de la “muerte del autor” que revolvieron en torno a los artículos de Roland Barthes y de Michel Foucault a principios de los años setenta del siglo pasado, y que han tenido secuelas hasta el presente. Las presentes condiciones de circulación comercial de textos literarios por medio de corporaciones globalizantes que intentan pre-ensayar los mismos para mejor ubicarlos en los espacios de consumo equiparables, le resta poder de gestión a la existencia individual del letrado, quien pasa a convertirse tan solo en un nombre de marca que garantice la calidad del producto consumido. El sujeto escritor, el hombre de carne y hueso llamado Sergio Ramírez en este caso, desaparece en estas condiciones, atenuándose cualquier significación que pudo tener como letrado/ideólogo que marcó sus textos como modos singulares de pensar, o bien como metodología *sui generis* de estilos transgresivos cuya significación podría encontrarse en lo social, y cuya discursividad fuera capaz de hacer girar un modo de pensar colectivo en el espacio público social. En el contexto presente, la función autorial queda limitada a designar un producto de consumo masivo intercambiable con cualquier otro, y como cualquier otro.

En *Mil y Una Muertes* (2004) continúa presente el flujo histórico evocativo así como la presencia memoriosa de Darío, aunque ahora el objeto de representación se ha desplazado a Francia en la segunda mitad del siglo diecinueve. Los actos políticos presentes en el entramado son los de

Louis Bonaparte, amigo y protector del fotógrafo nicaragüense Castellón, quien también bebió con Darío en Mallorca antes de terminar sus días en Polonia durante la segunda guerra mundial. El texto traza el deseo de un personaje llamado Sergio Ramírez por descubrir quien era ese enigmático fotógrafo desconocido en su país. Tenemos entonces la reapropiación simbólica del Darío transatlántico como mecanismo para relanzar la ilusión de una modernidad cosmopolita emblemática por Castellón, sujeto doblemente mestizo por ser hijo de criollo y de negra miskita. Esto le permite al texto constituir otra modernidad imaginaria en la cual un nicaragüense con lealtades transatlánticas, el padre de Castellón, juega el papel de artífice de la llegada al poder de Louis Bonaparte en el mismo momento en que la invasión de William Walker disuelve su estado postcolonial, representación simbólica de la desaparición del imaginario nacional en el momento mismo en que emergen subjetividades postnacionales. Este texto se encuentra aun más lejano que *Margarita, está linda la mar* o que *Sombras nada más* (2002) en sus intenciones de comunicar una interpretación significativa de entramados políticos, más allá del placer, de la *jouissance* de narrar, legítima en sí misma y muy profesionalmente articulada en el texto.

Tradicionalmente, los cambios de período en América Central—como en otras partes—han sido marcados en los espacios culturales por cambios estilísticos. En este sentido, el espacio es articulado de manera diferente porque la textualidad emplea tropos retóricos para entender las continuidades y las mutaciones de las topografías, como señaló Ileana Rodríguez (2004). Esto podemos comprobarlo por medio de la transición entre *¿Te Dio Miedo la Sangre?* y *Margarita, está linda la mar*. Esta última, al igual que *Mil y Una Muertes*, mezcla las atribuciones revolucionarias que enmarcan la función de autor del signatario de las mismas, con la eliminación de los aspectos contradictorios o conflictivos que emanan de esa misma función, para adecuar la textualidad a las nuevas cartografías postnacionales delineadas por las corporaciones editoriales globalizadas. Si bien *Margarita, está linda la mar* y *Mil y Una Muertes* retienen ciertas representaciones tradicionales de la memoria cultural nicaragüense en los procesos liminales de la narrativa (el legado de Darío, la dictadura del primer Somoza, el ejercicio de poder del propio Ramírez como vice-presidente sandinista), cuando nos fijamos en el estilo (punto de vista narrativo, uso del tiempo y de la voz) nos damos cuenta de que ambos textos están constituidos por nuevos signos verbales que articulan espacios imaginarios diferentes de lo que constituyó “lo social” en *¿Te Dio Miedo la Sangre?*

Su obra reciente, si bien evoca memorias de la épica de la insurgencia, tragicómica, instrumentalizando la “voluntad de eludir la derrota” en palabras de Avelar (1999: 21), en la cual las anteriores contradicciones transgresivas y utopistas —desde una perspectiva editorial postnacional— han sido neutralizadas. La imagen icónica del “escritor” ha sido recodificada para defender la inviolabilidad del campo ontológico del pasado héroe revolucionario, y a la vez reconfigurar al mismo como un sabio letrado desplazado de intereses nacionalistas que se intersecta con cualquier formación translocal. La nueva discursividad cancela el anterior modelo al alterar la relación entre lenguaje y sujeto. Sea que hablemos de *Sombras Nada Más* o de *Mil y Una Muertes*, el personaje que ahora ocupa el centro del escenario es el letrado, interpelado desde y hacia una nueva posición

subjetiva, de manera que este *ethos* tiene una función diferente a la de la función autorial que produjo los textos desde una posición que conllevaba como mercancía el fetichismo de su anterior autoridad como protagonista central de un proceso revolucionario.

En *Sombras nada más*, una mujer que reside desde 1979 en Miami le reprocha cómo fue representada en *¿Te dio miedo la sangre?* pero reanuda su amistad interrumpida por la revolución. En *Mil y Una Muertes* el letrado vuelve sobre los pasos que dio en sus viajes como vice-presidente sandinista y reconstruye la vida de Castellón luego de su salida del poder, viajando por Mallorca mientras evoca los fantasmas de los grandes artistas que residieron en la isla. En ambos casos, el letrado ocupa el centro del escenario en una topografía europea. Pero ahora es un letrado emblemático. Su pasado local lo ha reconfigurado como tropo continental. Se ha desplazado del centro de la política al centro del texto. Transmite la sensación de que ha escogido memorializarse como mecanismo de validación postnacional para reconstituir su valor de cambio como sujeto icónico separado de una entidad territorial que anclaría su subjetividad dentro de parámetros localistas. Estos textos de postguerra dramatizan esos manojos de memorias sintomáticas de la nación ex-sandinista porque son sobre todo parábolas del héroe ejemplar homogenizado como hispanoamericano auto-referenciándose para convertir el evento narrado en la regularización del tropo del letrado postrevolucionario, también homogenizado como hispanoamericano, que construye así sus filiaciones con las redes transnacionales de flujos literarios que están sedimentándose como morfologías emergentes de un nuevo orden literario postnacional y que sólo exigen fidelidad a la producción translocal del libro.

Los dos últimos textos mencionados revelan que el triunfo final del guerrillero es virtual. Se materializa sólo en el imaginario textual. Consiste en un retrato del letrado como celebridad icónica reificada de naturaleza estrictamente simbólica, que viaja por el mundo cosmopolita–Miami, Polonia, Mallorca–tanto para evidenciar su prestigio de *ancien combattant* así como para recapturar la sensación (*frisson*) de poder que perdió con el cierre del ciclo revolucionario. Es una nueva manera de vivir imaginariamente la nación desde un espacio afectivo libre de patriotismo y de nacionalidad, un no-espacio ubicuo donde el escritor postnacional reterritorializa su presente sin nativismos, pero con tropos territoriales de una comunidad fantasmática cuya sustancia es la memoria y cuya materia es la riqueza del lenguaje que lo convierte, de nuevo, en portavoz de la cosmopolitalidad. Es también la única manera que le queda al letrado para ubicarse dentro de una formación espacial translocal que acoja su auto-representación, expresando así no sólo su deseo sino sobre todo su necesidad de fabricarse un nuevo mecanismo de revalidación y de coherencia cultural.

FINAL

La interrogante acerca de la potencial pertenencia a espacios definidos como “nacionales” o regionales parecería encontrarse al final de su ruta. Pese a ello, continúa abierta en el pensamiento crítico. Sin embargo, precisiones y matices necesarios han sido aportados para conceptualizar la invisibilidad reinante en la problematización de la no-presencia de la centroamericanidad en espacios

transatlánticos postnacionales, *semiosis ad infinitum* del no-ser que implica carencia de subjetividad en tanto que signo identitario, pese a la persistencia y sobrevivencia de sujetos que aun se auto-definen como centroamericanos. Podría ser la última oposición binaria que sobreviva: si un escritor centroamericano escoge identificarse como cosmopolita, se ve obligado a dejar su anterior identidad en el armario. No es posible ser centroamericano y cosmopolita a la vez, ser reconocido por su identidad geopolítica del lado europeo del Atlántico, salvo en momentos coyunturales de crisis, experiencias-límite tales como la década de los ochentas del siglo veinte. En este sentido, “transatlántico” designa el desarrollo, desplazamiento o bien el reajuste del contenido semántico de “postcolonial” en direcciones opuestas: la semiosis extroversiva que nos lleva a las costas europeas pero desnudando todo sentido de centroamericanidad, o bien la semiosis introversiva, que marca el regreso del sentido a su definición originaria de centroamericanidad, pero fuera de toda forma de representación transatlántica. Al reconocerse “allá” a un escritor y celebrársele, sea que lleve de nombre Rubén Darío, Miguel Angel Asturias, Augusto Monterroso, Sergio Ramírez, Gioconda Belli o cualquier otro, automáticamente se transforma en “hispanoamericano,” reduciéndose su pertenencia afectiva, donde afloran esas ansiedades que lo atormentan y las que informan su creatividad, a mero anecdotario sin transcendencia. Afirmarse como centroamericano implica desafirmar las nociones dominantes, normativamente restrictivas, de transatlanticidad globalizada que continúa el impulso moderno hacia la homogeneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Perry (1998). *The Origins of Postmodernity*. London: Verso.
- ARELLANO, Jorge Eduardo. "Darío y sus Cantos de vida y esperanza." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35 (2006): 123-152.
- ARIAS, Arturo (2007). *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: U of Minnesota Press.
- AVELAR, Idelber (1999). *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke U P.
- BARTHES, Roland (1975). *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- BELLI, Gioconda (1988). *La mujer habitada*. Managua: Editorial Vanguardia.
- BELLI, Gioconda (2005). *El pergamino de la seducción*. Barcelona: Seix Barral.
- BELLI, Gioconda (2008). *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral.
- BEVERLEY, John (1999). *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke U P.
- BOSTEELS, Bruno. "Untiming Decadence in Latin America." *PMLA* 124/1 (enero 2009): 277-279.
- DARÍO, Rubén (1976). *Autobiografía*. Prólogo de E. Anderson Imbert. Argentina: Ediciones Marymar.
- DARÍO, Rubén (1977). "La 'Sarmiento' en España." *Escritos dispersos de Rubén Darío*, vol. 2. La Plata: U Nacional.
- DARÍO, Rubén (2000). *Historia de mis libros*. Nicaragua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- DE CASTRO, Juan E. "Rubén Darío visits Ricardo Palma: Tradition, Cosmopolitanism, and the Development of an Independent Latin American Literature." *Chasqui* 36.1 (mayo 2007): 48-61.
- DUSSEL, Enrique (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, Michel (1977). "What is an Author?" *Language, Copunter-memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell U P.; 113-138.
- FRANCO, Jean (2002). *The Decline & Fall of the Lettered City*. Cambridge: Harvard U P.
- HALFÓN, Eduardo (2003). *Esto no es una pipa, Saturno*. Guatemala: Alfaguara.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (ed. e introd.). "En el centenario de *Cantos de Vida y Esperanza*." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35 (2006): 9-152.
- MEDINA, Julia. "Vestíbulos del hombre público: Prólogos 'desconocidos' de Rubén Darío." *A contracorriente*. 3/2 (invierno 2005): 127-155.
- MIGNOLO, Walter (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton U P.
- MORÁN, Francisco. "'Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo': ¿El reino interior o los peligrosos

- itinerarios del deseo en Rubén Darío?”. *Iberoamericana* LXXII/215-216 (abril-septiembre 2006): 481-495.
- MOREIRAS, Alberto (1996). “The aura of Testimonio.” *The Real Thing: Testimonial Discourse in Latin America*, ed. Georg M. Gugelberger. Durham: Duke U P.
- OSBORNE Peter y Lynne SEGAL. “Gender as performance: An interview with Judith Butler.” *Radical Philosophy* 67 (1993): 32-39.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del Poder y clasificación social.” *Journal of World Systems Research*. XI/ 2, (verano/otoño 2000): 342-386.
- RAMA, Angel (1970). *Rubén Darío y el modernismo: circunstancias socioeconómicas*. Caracas: U de Venezuela.
- RAMÍREZ, Sergio (1977). *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas: Monte Avila.
- RAMÍREZ, Sergio (1998). *Margarita, Está Linda la Mar*. Madrid: Algafuara.
- RAMÍREZ, Sergio (2002). *Sombras nada más*. México: Alfaguara.
- RAMÍREZ, Sergio (2004). *Mil y una muertes*. México: Alfaguara.
- ROBBINS, Jill. “Globalization, Publishing, and the Marketing of ‘Hispanic’ Identities.” *Revista Iberoamericana*, III/9 (2003): 89-101.
- ROBINSON, William I. (2003). *Transnational Conflicts: Central America, Social Change, and Globalization*. London: Verso.
- RODRÍGUEZ, Ileana (2004). *Transatlantic Topographies: Islands, Highlands, Jungles*. Minneapolis: U of Minnesota P..
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. “Sobre la lectura de *Cantos de vida y esperanza* y otras cosas.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 55-68.
- SERRANO CALDERA, Alejandro. “**Rubén Darío: renovador de la palabra y la cultura.**” *La Prensa digital*. (7/04/2009).
- TRIGO, Abril (2008). *Memorias migrantes: Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario/Montevideo: Beatriz Viterbo.
- ZANETTI, Susana. “La pérdida del reino y los *Cantos de vida y esperanza*.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 21-30.