



Brújula
Volume 9 • Spring 2012

Enfoques

*Una incurable tristeza de raza:
La figura del indígena en la literatura salvadoreña (1880-1910)*

Ricardo Roque-Baldovinos
Universidad Centroamericana José Simeón Cañas

“Silenciosas, casi adustas, con un reflejo de incurable tristeza de raza cincelada en el rostro impasible, como moldeado por la espátula en la greda de una gárgola de abandonado pilón”.

-Ambrogio, “Caminodela quebrada”

Se invoca a menudo en los estudios literarios la necesidad de ir más allá de la representación, es decir, de romper con una suposición de transparencia entre el mundo social y la textura de los artefactos culturales, donde contenidos político-ideológicos pasarían sin mediación de autor a lector. Diversas tendencias críticas nos han enseñado que los textos poseen una potencia creativa autónoma, dotadas de su propia especificidad y capaces de dotarse de una vida inédita que

excede a la voluntad originaria que los concibió. Y, sin embargo, practicamos a menudo una crítica inquisitorial que consiste en denunciar en los textos las aberraciones con respecto a cierta idea rectora oculta y ahistórica de lo justo o a un pretendido referente establecido sociológicamente. Tras esta arrogancia se ocultan, en buena medida, nuestras limitaciones para comprender y dar cuenta de la historicidad de las prácticas de escritura.

Para tratar de superar estos hábitos, recurro en el presente trabajo a las ideas de Jacques Rancière sobre la política de la estética y de la literatura. Este pensador sugiere de una manera sumamente novedosa cómo ir más de la representación, sin por ello, perder el sentido de la literatura como una práctica social e históricamente concreta. Rancière visualiza una relación original entre la política y la estética precisamente porque es parte de una concepción original y novedosa de la política. La política no es, pues, el ejercicio de o la lucha por el poder, sino “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (*Sobre políticas* 18). La política implica una dimensión semiótica, o para usar su lenguaje “una distribución de lo sensible.”¹ Por esto, se entiende una “distribución” y “redistribución de lugares y identidades”, una “partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” (18-19).

Es importante aclarar que para Rancière política y estética no son términos ahistóricos sino que se refieren a configuraciones propias de la modernidad. El arte, como el régimen estético del arte, es decir cómo una distribución de prácticas culturales que hace, en primer lugar, hablar del “arte” en singular y no de las “artes”, supone un nuevo modo de subjetividad política vinculada al surgimiento de la sociedad de masas como entorno natural del lenguaje y a la emergencia del demos como motor de la política. El régimen estético del arte está

ligado a la indeterminación de identidades y a la deslegitimación de la voz como portadora de autoridad que estos procesos generan. Para Rancière el régimen estético del arte postula la igualdad de todo asunto y la negación de la necesidad de un vínculo esencial entre una forma y un contenido. Encontramos entonces una comunidad de lectores, pero una comunidad sin legitimidad, formada tan solo por la circulación aleatoria de la palabra escrita. Este régimen se opondría al régimen poético de las artes (en plural), que se habría preocupado de postular, a través de la doctrina clásica de las bellas artes –por ejemplo–, un correspondencia estricta y cuidadosa entre géneros discursivos y posiciones sociales. El arte moderno se preocupa por maneras de ser sensible (aesthesis) y no ya con maneras de hacer (poiesis).²

El arte tiene entonces una función política que no consiste ni en la transmisión de contenidos ideológicos ni en su capacidad de representar las estructuras conflictos o identidades, sino a través de su especificidad como operación sobre el lenguaje, donde opera “por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla el espacio” (Rancière, *Sobre políticas* 17). Lo propio del arte sería entonces en “practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico” (17), es una forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes y los tiempos. El arte introduce, en resumen, un disenso, es decir, una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible.

Este abordaje llevado al examen de la escritura literaria de El Salvador de finales del siglo XIX y del siglo XX permite, a mi entender, comprender lo que está en juego en la escritura que supone una atención especial a los mecanismos literarios, que ya no serían vistos como meras formas sino como operaciones que demarcan un terreno donde ocurren inversiones políticas importantes. Es así como, en el presente ensayo, exploramos lo que está en juego en la construcción del indígena como figura central del discurso literario de finales del siglo XIX y

comienzos del XX. Recordemos que durante este momento fundacional se recluta a la literatura para configurar un lugar que permita a la sociedad nacional en ciernes acceder al desarrollo, es decir al espacio-tiempo de la modernidad. En la construcción de esta figura se efectúan una distribución de tiempos, espacios e identidades que tienen trascendencia en la constitución del espacio político del momento.

Para justificar este abordaje resulta imperioso resolver la cuestión de si se puede hablar legítimamente de política y estética en una realidad que, como la salvadoreña o centroamericana del período arriba mencionado, consiste de formaciones sociales diferenciadas, con estados débiles, vida urbana precaria e industria cultural, en el mejor de los casos, incipiente. Creo que podemos responder positivamente a esta cuestión partiendo de una concepción de modernidad diferencial, donde existe un horizonte amplio que hace a las diversas formaciones sociales que conforman el sistema mundo moderno-colonial partícipe, si bien en distintos grados, de procesos socioculturales globales. En este sentido, los circuitos intelectuales latinoamericanos, por su parte, vienen a constituir una especie de vanguardia donde se experimentan modos de socialidad y experiencia subjetiva transnacionales.

Sin embargo, no debemos olvidar que en Centroamérica estamos ante sociedades configuradas de manera visible en una dinámica de colonialidad del poder, donde las diferencias sociales aparecen fuertemente racializadas. El debate en torno al indígena se convierte así en un lugar álgido donde se manifiestan y dirimen demarcaciones fundamentales en la definición de un espacio común. El indígena se convierte así en un significante social que entra al terreno de la literatura como una figura con un estatuto ambiguo. En primer lugar, se parte de una inversión en la inferioridad del indígena como una pieza fundamental en la legitimación del orden social existente. En pocas palabras, en la lógica racista que anima los debates de la época, simboliza la barbarie, el otro

de la civilización, de la utopía de progreso de las élites criollas y ladinas. En segundo lugar, lo indígena es la vía para reclamar la diferencia cultural nacional, el imperativo de diferencia cultural que, paradójicamente, reclama la lógica homogenizadora de la modernidad.

Esta contradicción se ve operando en el caso salvadoreño. Por un lado, predomina una filosofía positivista que condena definitivamente a los pueblos originarios a la barbarie. Se les ofrece, en el mejor de los casos, la vía de la asimilación forzada y la renuncia de su cultura e identidad; en el peor, se pregona de manera más o menos abierta su exterminio o se mantenimiento en un estado de perpetua servidumbre. Por otro lado, ocurre la creciente implantación de la literatura, donde el tratamiento del indígena como figura se complejiza notablemente.

A estas alturas, la mayor parte de las prácticas de escritura literaria todavía funcionan bajo la lógica de lo que Julio Ramos denomina el modelo de las bellas letras o lo que para Rancière (*Le partage*) sería un régimen poético o representativo. Esta "literatura" tiene un carácter fuertemente político-didáctico, comprometida con la tarea de dotar al país de una identidad nacional que sirva de cemento para la construcción de un estado nacional moderno. Esta configuración belletrística supone reproducir una preceptiva donde se establece una correspondencia entre las jerarquías de asuntos y de géneros discursivos. El indígena entra aquí bajo dos modalidades. En primer lugar, en ciertas estilizaciones románticas de la épica para dotar a la nación de una tradición donde se le puedan sacar réditos a la noble pátina de antigüedad que ofrecen las civilizaciones amerindias, creciente objeto de consideración de la ciencia y la imaginación metropolitana. En segundo lugar, están los géneros menores, notablemente el cuadro de costumbres, donde se denuncia o se ridiculiza la barbarie de los incultos contemporáneos, entre ellos el indígena. Sin embargo, este desfase temporal con la dinámica literaria metropolitana no es tan simple.

Para entonces ya circulan en el medio cultural otras modalidades de escritura que son asumidas en círculos intelectuales más audaces, notablemente los llamados modernistas. Aquí se comienza a practicar una mirada desestabilizadora de las jerarquías tradicionales entre los temas excelsos y vulgares, una mirada atenta y exhaustiva de lo cotidiano y lo contemporáneo. Así la realidad indígena no puede pasarse por alto, es un exceso respecto a la configuración hegemónica de lo sensible –el discurso civilizador – que no puede dejar de contarse, si bien plantea una presencia perturbadora ante la que se ensayan distintas estrategias de contención.

En lo que sigue de este ensayo, haremos un recuento de cómo distintas figuras de lo indígena en el discurso literario afectan la distribución de lo sensible del período en cuestión. Para ello, hemos revisado un cuerpo de textos literarios de El Salvador de finales del XIX y comienzos del XX, tanto en libros (Mayorga), como en revistas (*El Fígaro*, *La Quincena*) y periódicos (*La Unión*). La elaboración de este trabajo ha supuesto pues el rescate de textos ignorados u olvidados en el debate histórico literario.

Las épicas trucas

La contradicciones implícitas en invocar una antigüedad precolombina se ven en las primeras manifestaciones literarias que inventan una épica indígena. Es obvio que esta operación entraña algunos riesgos: visibilizar a los descendientes de los pueblos originarios, a los excluidos de la modernización, o más aún, darle validez a su reclamo histórico como parte afectada por la conquista y la colonia. Sin embargo, este peligro se conjura estableciendo una división temporal drástica, que disloca la conexión histórica de las civilizaciones indígenas con sus descendientes contemporáneos. Esta cesura que separa los tiempos supone, a la manera de Oswald Spengler, una dinámica orgánica de las civilizaciones con ciclos de nacimiento, apogeo y muerte, con el consiguiente

reemplazo por otras más vigorosas, sin que se contemple la posibilidad de diálogo o transculturación. Por ello, veremos que con insistencia estas recreaciones épicas del pasado heroico recurren siempre a la premonición de la catástrofe, de la imposibilidad del futuro, del fin ineluctable de un ciclo de civilizaciones enfermas o marcadas por el sino de la desaparición.

Este mecanismo lo vemos operando en la épica indigenista de Joaquín Aragón (“Milta”, “Tecún”) recogida en la antología *La guirnalda salvadoreña* en la primera mitad de la década del 1880. Estos poemas estilizan la épica clásica para narrar la saga trágica del final de los pobladores originarios como resultado de la conquista española. El indio se convierte así en pretexto para ensayar dotar a la comunidad imaginada nacional de una genealogía antigua y prestigiosa, que se exprese en tono épico el destino trágico de los primeros pobladores.

Pero esta genealogía se cuida siempre de establecer una conexión directa entre el epos antiguo y la comunidad imaginaria que lo exalta. Se establece la barrera infranqueable de su muerte como pueblo, porque lo trágico en estos momentos quiere decir siempre la certera intuición de la muerte del indígena, no tanto en sus individualidades heroicas, sino como estirpe, como raza. Por eso, la leyenda “Milta o la ruina de Sihautehuacán” de Aragón arranca situando al lector en el vacío de las ruinas que evocan un pasado totalmente agotado, del que no existe siquiera memoria, sino que solo puede ser evocado por la potencia demiúrgica de la imaginación poética:

¿En dónde están tus vírgenes lozanas,
 envidia de las rosas? Tus valientes
 campeones ¿dónde están? ¿dó las ancianas
 y severas matronas?; ¿los clementes
 caciques qué se hicieron? Sombras vanas
 quizá fueron no más, que en sus ardientes

delirios los poetas se forjaron:

¿ni sus gloriosos nombres nos quedaron? (323)

El hilo narrativo principal es un romance trágico: el amor suicida entre Milta, la princesa indígena, y don Juan, el guerrero que Pedro de Alvarado manda de avanzada a tierras cuscatlecas. Esta trama podría verse como el esbozo de un posible romance fundacional, a la manera de las ficciones novelescas estudiados por Doris Sommer, que produjera como resultado al mestizo como sujeto del naciente estado nacional. Sin embargo, aquí no hay síntesis posible. El resultado del amorío entre los dos héroes, se frustra con su muerte y con la subsecuente ruina de Siguatehuacán. Pero, como si esto fuera poco, la destrucción del mundo indígena queda justificada en la leyenda, pues detrás de los personajes nobles, idealizados, como Milta y su padre Axahuat, el cacique de Siguatehuacán, merodea su doble perverso, Tzumalguap, el brujo quien urde la muerte de don Juan e invoca el desastre.

El relato cierra con la muerte de Tzumalguap en las manos justicieras de don Diego, el compañero de expedición de don Juan, en la conquista y destrucción de Siguatehuacán:

Monstruo de iniquidad, el despotismo

Que fue tu progenitor, meció tu cuna

El aire pestilente del abismo:

Ni el tigre ni el chacal, ni fiera alguna

Te podrá igualar; pero ahora mismo,

Aunque hasta hoy te ha minado la fortuna,

Vas a morir cual fiera. Dijo; y luego

A Tzumalguap atravesó Don Diego. (347)

Tzumalguap se convierte en el emblema de la barbarie que debe ser destruida por el conquistador, fuerza que, en la lógica del relato, se convierte en sinónimo del avance inexorable de la modernidad, cruel pero vigorosa, que representa el futuro.

La antología de Mayorga recoge otro poema de Aragón donde se ensaya otra estrategia de conexión con el pasado precolombino. El poema "Tecún Umán" exalta la figura heroica del héroe legendario de los quichés, héroe nacional de Guatemala. En este caso, la precisión geográfica es secundaria. Quichés o pipiles, Tecún Umán o Atlacátl sirven al mismo objeto, apuntalar la construcción del sujeto nacional mestizo, a través de una conexión biológica -la cuota indígena en la sangre mestiza- y no cultural o histórica:

¿Y por qué no? ¿acaso no están llenas
de la valiente sangre generosa
de la raza quiché todas mis venas?
¿Por qué no he de cantar la muerte honrosa
del ardido Tecum, que en las arenas
de la llanura de Xelahun gloriosa,
defendiendo al Quiché fue derribado
por la lanza de Pedro de Alvarado? (347)

Establece pues en este caso, a diferencia de "Milta" una identificación simple entre el indígena del pasado y la nacionalidad moderna. El indígena aparece no como una particularidad étnica en el seno de la sociedad nacional, sino como el emblema de un espíritu de libertad de un sujeto nacional mestizo:

Sufriréis largo tiempo a esos extraños;
pero día vendrá en que valerosos,

a la Iberia digais: ya no los daños,
 que causaron vuestros hijos orgullosos,
 queremos tolerar; ya muchos años
 hace que sufrimos silenciosos;
 mas hoy nuestros derechos pediremos,
 hombres nacimos; libres viviremos.
 Y seréis libres. Y tendréis asiento
 en la asamblea augusta de naciones
 civilizadas; donde quiera el viento
 libres tremolarán vuetros pendones.
 Y seréis grandes: nadie atrevimiento
 tendrá para manchar vuestros blasones,
 que respeto os tendrán, tanto en la guerra,
 como en la paz, los pueblos de la tierra... (352-353)

Y propone el la modernidad como el telos en que la nación mestiza puede resarcir la herida de la conquista:

Vosotras brisas de la tarde ardientes,
 que orëasteis la sangre de millares
 de magnánimos indios inocentes
 que por su Rey lidiaron y sus lares
 y el ibero mató: a esos valientes
 campeones de su patria y sus hogares
 decidles: que el Quiché ya está vengado,
 y es pueblo libre, culto y esforzado. (353)

Cualquier reclamo de especificidad histórica del indígena se funde en un sujeto nacional: “libre, culto y esforzado”, es decir vaciado de toda diferencia, homogenizado y disciplinado para la modernidad. El indígena como figura de este discurso literario entre épico y trágico sólo tiene la opción de morir para dejar como ejemplo su absoluta entrega a un fin superior, la lealtad a la patria. Esta brecha en el tiempo implica consecuentemente el vaciamiento del espacio indígena presente. Su espacio son las ruinas desiertas del presente. La negación al indígena de un lugar en el presente de la vida nacional, significa sobre todo el destierro del futuro, del progreso, para consolarse en una bella muerte y quedar recluido en las etéreas y nobles regiones del pasado. Eso explica la importancia del indio como figura en la propuesta cultural modernizante. En esta propuesta, el indígena va a jugar un papel importante, en negativo, para definir el espacio-tiempo de la modernización.

Como hemos visto esta figuración de lo indígena obedece a un régimen artístico más tradicional y, por ende, planteado en términos de una utilidad social expresa: la promoción de un ideario liberal y de la fundación secular de un sentido nacional. Es la literatura de la configuración de las bellas letras, de los polígrafos letrados, que tiende a funcionar bajo un régimen representativo, dominado por la preceptiva y por una correspondencia directa entre temas y género discursivo. Este es el que continúa operando en el siglo siguiente en otro tipo de escritura, comprometida de manera más deliberada objeto didáctico explícito exaltar el sacrificio a la patria como valor nacional. Es el caso, por ejemplo, de la reescritura que Juan Antonio Solórzano hace en prosa de “Milta” hacia 1906.³ Solórzano retoma la mitificación del pasado indígena ya no para establecer una épica nacional, sino una literatura didáctica, un uso instrumental de la escritura de ficción para crear sentido de pertenencia a la comunidad imaginada a un público lector más amplio. En *La Quincena* encontramos varias entregas de historias de tema indígena escritas por Solórzano, entre ellas una

reescritura popular del *Popol Vuh*, vertiendo sus principales historias en lenguaje sencillo y accesible, tomando como modelo las historias bíblicas. Es un intento de hacer un nuevo repertorio de relatos en la religión secularizada que es el nacionalismo. Claro, este objetivo no queda más que como proyecto, que será repetido más tarde por Miguel Ángel Espino en *Mitologías de Cuscatlán* (Roque, “Poética”).

La aparición del indígena contemporáneo

Esta voluntad propagandística de promover una pedagogía nacional sigue presente en algunos de los primeros cuentos de preocupación vernácula. En ellos, ya desde comienzos de siglo, mucho antes del establecimiento de la llamada tendencia vernácula, costumbrista o nacionalista. Algunos manifestaciones aparecen en la revista *La Quincena*, dirigida por Vicente Acosta, poeta modernista, entre 1903 y 1907. Esta revista es quizá el mejor caso dentro de la literatura salvadoreña que nos obliga a repensar las demarcaciones nítidas entre modernismo y costumbrismo, entre cosmopolitismo y vernaculismo.

El primer ejemplo que me gustaría analizar es “Tacho”, de Belisario Navarro, obra ganadora de concurso de cuento promovido por *El Diario del Salvador* y luego publicado en *La Quincena*. Belisario Navarro es una figura oscura de quien apenas se tiene noticias. Sabemos que en 1895 habría publicado una reflexión sobre Zola en la revista, también modernista, *El Figaro*. Pese a su torpe factura estilística y pobre articulación narrativa, el cuento de Navarro reviste interés por ser quizás el primer texto literario salvadoreño donde se vincula la escena original trágica de la conquista, tópico de la figuración de las épicas indigenistas románticas, con las tribulaciones del indígena del presente y donde se hace manifiesta la posibilidad de reparación del agravio de la conquista. Encontramos aquí un libreto que se habrá de repetir en la historia de la literatura salvadoreña. Tacho es el campesino -indígena, en este caso- que

vive en feliz ignorancia en su apartado nicho rural hasta que la violencia de la historia le toca. Sufre una serie de atropellos a manos de ladinos poderosos que culminan en la violación de su esposa. Tacho entonces comprende no sólo que debe vengarse sino del sentido de su revancha:

Pero en su alma de esclavo había un germen de amor a la libertad. Y su pensamiento, -no su pensamiento, no- su instinto, le llevó a considerar que él era el dueño de aquella tierra, de que otros gozaban-; que sus antepasados -los libres, no los esclavos- habían sido los únicos señores de ella; y en verdad, era bien amargo que sus sucesores sufrieran en la nueva República todas las cargas, sin que ningún beneficio viniera a compensarlas. (263)

Y en un momento de ensueño se le aparece nada menos que el argumento de las épicas trucas:

Y en el nebuloso y esfumado horizonte de su alma aletargada, se dibujaron borrosas figuras de un pasado de triunfos, angustia y servidumbre. Vio, como a través de la pálida atmósfera de los ensueños, guerreros coronados por penachos de plumas, disparando flechas sobre sus enemigos: los vio, vencedores, clavar sus agudas picas en pechos todavía palpitantes; vio corazones sangrientos, inmolados ante el ara de un Dios vagamente recordado; vio una ciudad magnífica, engrandecida y glorificada por los rayos del Sol, en donde gentes que reconocía iguales a él, habitaban; vio bosques soberbios, maravillosos poemas de vegetación, recorridos por pumas y panteras, que morían a los golpes certeros de gloriosos caciques; y vio que la ley de aquellas gentes, era su ley y sus costumbres y suyas sus alegrías y tristezas; y vio naos de

cortantes proas, surcando mares hasta entonces intactos; y vio las blancas velas de las naos, hendiendo aires que antes solo tocaron alas de aves; y vio hombres de otra raza, con cascos relucientes, y petos de acero, y espadas que resplandecían, y con tubos que lanzaban rayos; y vio que esos hombres caían sobre su tierra, montados en monstruos veloces como el viento, ensangrentados, rotos, huyendo por las selvas, caídos de su esplendor (263).

En este pasaje se relaciona la gloria del pasado con un agravio histórico, que concede justicia a la ira vengativa del protagonista y abre la posibilidad de una restitución. Pero ya el texto introduce un detalle fundamental. Lo que mueve a Tacho no es el “pensamiento”, sino el “instinto”. Enceguecido por la ira, confundido por la ignorancia. El personaje carga con el lastre de “una gran cruz sangrienta y pesada, negra y enorme” (264), del que no puede librarse y lo embarca en una venganza ciega que lo lleva a la derrota y la muerte. El grito de rabia del indígena oprimido no puede entonces convertirse en justicia, porque no es un acto racional, no es palabra. Desprovisto de voz propia, el indígena queda inhibido de participar por derecho propio en la comunidad nacional. El cuento se convierte en una excusa para hacer propaganda antireligiosa en el más puro ánimo de liberal exaltado. Y con ello, clama la necesidad de la labor redentora de la razón ilustrada europea, la única capaz de despejar las tinieblas del pasado de odio y atavismos.

De esta forma, se da una distribución de lo sensible en la que el indígena presente hace su aparición en el tiempo moderno y conecta la gloria del pasado con su presente miseria, pero es una aparición limitada, donde el indígena no aparece finalmente como un sujeto político capaz. Así, el indígena es presentado como un ser balbuciente, incapaz de hablar. Su voz es un quejido que expresa el dolor y reclama justicia, pero es una redención que no puede entablar por sí

mismo, necesita de la intervención de la razón y del estado moderno que es el único que podrá reparar esta injusticia histórica. Cualquier agencia política que pudieran tener los pueblos indígenas es descartada como deseo oscuro de venganza que resulta autodestructivo, pues es la expresión de una barbarie que abarca tanto a oprimidos como a opresores en un literal abrazo mortal. El espacio-tiempo queda así escindido, entre quienes padecen el atavismo y habitan en el mundo de la necesidad, de la inarticulación bárbara, y quienes habitan el tiempo de la historia que desemboca hacia el progreso. Esta es una divisoria que se manifiesta en la textura misma de la narración que mantiene la separación entre discurso de los personajes y discurso autorial propia del cuadro de costumbres.

Crónica y nueva política de la literatura

La crónica suple la falta de una novelística conectada con el procesamiento de la cotidianidad moderna en América Latina (Ver Ramos, Rotker). Eso es especialmente cierto para un país como El Salvador, donde el carácter incipiente y precario de la industria editorial no permitía el desarrollo de una novelística nacional. La mayor parte de la crónicas salvadoreñas de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte están más preocupadas por explorar la vida urbana o en todo caso la proximidad y tensión entre el campo y la ciudad que es particularmente crítica en una sociedad de base agraria y de precario desarrollo urbano (Roque, "Para una filosofía"). La crónica, por otra parte, no es ya la obra de polígrafos letrados que tratan de publicitar un proyecto de nación desde la atalaya del saber, sino el trabajo mucho más modesto en términos políticos pero ambicioso en términos literarios, de literatos que intentan aprovechar estratégicamente el espacio abierto por el periodismo masivo de información.

Tal es el caso de la crónica "Los indios de Izalco" de Román Mayorga Rivas publicada en la revista *La Quincena* en 1906.⁴ Este trabajo reviste un

especial valor y un índice de como la literatura está registrando el problema de la complejidad étnica de El Salvador. La crónica de Mayorga Rivas consecuente con el cometido de la crónica de explorar la cotidianidad tiene un carácter etnográfico y se dedica a explorar con cierto detalle algunos aspectos de las costumbres de los habitantes indígenas del pueblo de Izalco. Desde las palabras de apertura –“Lejana, muy lejana”– la crónica establece una demarcación tajante de una población indígena, que por otra parte, comparte el espacio urbano con la población ladina.⁵ Ingresar al Barrio de la Asunción de Izalco es así un viaje en el tiempo y la imaginación:

En Izalco hay descendientes de aquellos indios dueños de este país que vinieron a conquistar los castellanos. Entre ellos, espontánea como la planta que en la selva nace, la tradicional costumbre se manifiesta en determinadas ocasiones y surge ante nuestra imaginación la antigua época de Cuscatlán, con toda su misteriosa poesía paradisíaca y leyendas de amores, guerras, infortunios, riquezas, sacrificios y victorias. (56)

Es un viaje que se ofrece a la mirada del contemplador ladino nos remonta nuevamente al pasado glorioso de la comunidad perdida heroica y carismática. Pero que pertenece al orden de la naturaleza y a un tiempo inevitablemente pasado: “una raza que pasó por los campos de la vida y de la historia dejando en ellos resplandores de su alma y regueros de su sangre” (56).

Los indígenas contemporáneos existen pero sólo como vestigios que se ofrecen a excitar la imaginación del lector ladino contemporáneo. Y sus expresiones lejos de ser la afirmación de una identidad propia o la reivindicación de un reclamo histórico, son vagos quejidos, lamentos inarticulados. La flauta que se describe como instrumento “selvático” (56), las

mujeres que danzan con “rusticidad sugestiva” (57), el ritmo del teponahuaxte “que suena con quejidos roncros, profundos e inacabados” (56). Todos son una suerte de signos que hablan de un estado de fusión con los elementos que la modernidad ha dejado definitivamente atrás. De allí que la crónica se cierre con la imagen del volcán “Izalco [que] retumba poderoso y mancha de humo el cielo azul que sirve de palio a la comarca” (57). El escenario humano se transfigura en una suerte de escenario telúrico, donde el volcán y el cielo son parte de una escenografía natural.

Hay en este texto una política de la literatura, es decir una distribución de tiempos, espacios e identidades que juega un doble papel. Por un lado, de visibilización del indígena contemporáneo como habitante próximo de la geografía nacional. Por otro lado, sin embargo, opera otra operación en sentido inverso que termina por alejarlo de manera más decisiva al situarlo en otro tiempo habitado por otra humanidad, salvaje, precultural, “espontánea como la planta que en la selva nace” (56). El indígena es nuestro vecino, nuestro prójimo, pero no habita en el mismo tiempo, no habla nuestro lenguaje. Su mundo pertenece a otro orden de cosas. Es, en el mejor de los casos, el lamento por la pérdida irrecuperable de la armonía de lo humano y lo natural, de una cierta comunidad estética perdida, que no sin alguna dosis de melancolía resalta la condición moderna del cronista.

El cuerpo indígena como emblema estético

Contemporáneo a los textos de Navarro y Mayorga Rivas son dos prosas poéticas de Arturo Ambrogi, reunidas en *El libro del trópico*, una compilación que reúne una serie heterogénea de crónicas, poemas en prosa y narraciones que se publica por primera vez en formato de libro en 1907.⁶ Los poemas en prosa de esta compilación son una especie de depuración de la lógica impresionista de la crónica que este autor había cultivado desde sus primeros trabajos literarios.

Ambrogi culmina aquí la aventura literaria de una poesía de los objetos o, en sus palabras, “una filosofía del hecho menudo”. El libro del trópico se mueve del ambiente urbano que había sido el foco atención de sus primera obra y se dedica a reencantar la prosa de la vida campestre para elevarla por medio de su elaborado estilo al estatuto de obra de arte.

La primera de estas prosas, “La pesca bajo el sol”⁷, detiene totalmente la narración y consiste de la descripción detallada y en estilo virtuoso del cuadro de un pescador en medio de su faena:

El cuerpo moreno, fuerte y toscamente moldeado en el barro de la tierra, repujado luego por el aire libre de la montaña y robustecido por las pujantes faenas. Las espaldas, anchas y nudosas, en las que los omoplatos [sic] resaltan en vigoroso relieve, están requemadas por el sol: tienen ese color oscuro y patinoso del cacao ... el cuerpo desnudo y atezado, evoca la imagen de una raza desaparecida, sana y libre, vaciada en el barro de la tierra, fortalecida por el trabajo rudo, llena de músculos, vigorosa y terrible, ante la cual medita y siente nostalgias primitivas, regresiones selváticas, nuestra vandidosa enclenquitud barnizada de una pseudo-civilización necia y pedante. (33-34)

Encontramos, a primera vista, una reiteración de operaciones antes consignadas. La presentación del indígena como una corporalidad fundida con el entorno natural que remite a una época remota de armonía con el cosmos y el atavismo que se despierta en el contemplador moderno. Sin embargo, en este caso, la valoración cambia. Lo que era un vago eco melancólico aquí se manifiesta como una protesta por el mal de los tiempos. El espectador es quien ahora se sitúa en una civilización enfermiza, la moderna, enervada por el tedio, por la prosa de la

vida, y desde allí idealiza la fortaleza y virilidad primigenia del contemplado, su pertenencia a un mundo cerrado armónico, a una comunidad estética.

Por eso, la pesca que realiza el espectador no obedece a una voluntad individual:

Aquel acto es maquinal. Así viene de sus antepasados. Así lo vio hacer al abuelo, cuando le llevaba a la pesca para que cargase con la cebadera; así lo vio hacer a su padre, que a pescozones le enseñó la maniobra; así lo hace él ahora, y así lo hará su hijo mañana: tirar la misma atarraya, que pasa de padres a hijos cuidada con solicitudes filiales, esperar, y luego retirarla. Y así siempre, hasta que nueva mano la recoja de la vieja. (34)

Es el tiempo de la repetición que antecede la historia y que sobrepasa al individuo. De esta manera, el pescador indígena pertenece a otro tiempo a cuando esté presente ante la mirada del contemplador moderno. Hasta aquí tendríamos una variación de grado con respecto al texto de Mayorga Rivas. Pero en la textura de esta prosa sucede algo desconcertante. A la par de la operación de separación, opera otra en sentido contrario. En la medida que prolifera la lógica miniaturista de la descripción, el pescador y los objetos del mundo natural con los que está fundido terminan compartiendo el espacio de la página con otros objetos lujosos, delicados, propios de la cotidianidad estetizada del modernismo:

El paisaje que forma ambiente a la escena, es todo de luz. Todo irradia, todo reluce. Un jirón de cielo del mediodía se refleja en el agua tranquila, profundizándola, llenándola de ensueño y de quimera; el agua azul y brillante de las Mil y Una Noches: el agua de oro, compañera del pájaro que habla y del árbol que canta; el agua azul y

brillante de las fuentes de los poetas... Y en la misma sombra, junto a los sauces y los *chilamates*, las redes intrincadas de algas se extienden a flor de agua como vaporosas madrileñas de encajes de un purísimo malaquita, mientras que entre los berros tupidos, y la *espuma de sapo*, las filudas piedras, cubiertas de limo, parecen cabezas de ahogados que la corriente no ha podido arrastrar. (36)

En la luz y en la sombra todo se funde. Los *chilamates* y la *espuma de sapo* se transubstancian con la malaquita, los encajes madrileños y las *Mil y una noches*. se convierten en una suerte de poesía universal que redime el prosaísmo de los tiempos modernos. Esta operación se manifiesta en la textura de la prosa de Ambrogi, la cual subvierte la divisoria largamente instituida por los cuadros de costumbres, entre un lenguaje rústico de los parlamentos de los personajes vulgares y el estilo elevado de la voz autorial.

Estas operaciones las encontramos también en otra prosa poética, "Camino de la quebrada".⁸ De un prosa muy cuidada, de logrados efectos de aliteraciones y paralelismos, nos describe la impresión de un grupo de jóvenes indígenas campesinas en su diario viaje al río para proveerse de agua. Aquí se eleva al estatuto de objeto de contemplación estética el cuerpo de las mujeres indígenas, en una ambivalente oscilación entre la delicada estilización y el elogio de la rusticidad:

Silenciosas, casi adustas, con un reflejo de incurable tristeza de raza cincelada en el rostro impasible, como moldeado por la espátula en la greda de una gárgola de abandonado pilón. No cantan, como las muchachas en los versos crepusculares de los poetas hipocondriacos al volver de la fuente. No cantan caminando, paso a paso, ni se apresuran porque alguien, tal vez, les espere a la orilla de la quebrada, cerca de

las claras vertientes. Van; llegan; toman, precisas, el agua; y lleno el cántaro de barro, vuelven al rancho, al mismo paso reposado, con la misma calmosidad, y el mismo reflejo de la incurable tristeza de raza cincelado en el rostro (del color del barro del cántaro y de la tierra asoleada). (57)

Estos cuerpos rompen los tópicos de la feminidad bucólica clásica, y le ofrecen al contemplador una nueva música, una nueva textura que debe ser leída en sus propios términos, y no en base a una preceptiva clásica. Paralelo a esto, aflora nuevamente el tópico que asocia lo indígena con los regiones de lo misterioso, de la inefable. De lo que no se puede verbalizar: “una profunda melancolía que ningún poeta ha podido tan siquiera expresar” (60). Es una melancolía que habla nuevamente de una fisura dentro del contemplador, de la parte atávica, indígena que duerme dentro de él, es “una incurable tristeza de raza” que afecta al indígena indolente, derrotado, pero también “nuestra levadura indígena fermenta; y al oírla, nos ponemos tristes; y nuestra garganta se anuda, y en nuestros ojos punzan lágrimas por quién sabe qué doloro pasado, eterno a pesar” (60). Pero es de esta melancolía, de esta parte atávica de donde surge la poesía, que permite redimir la prosa de la vida en una especie de poesía universal de los objetos que haciendo una operación indiscriminada de nivelación por intermedio del estilo.

En resumen, en la escritura literaria de Ambrogi podemos detectar una doble lógica. Por un lado, a un nivel más explícitamente ideológico una reiteración de los tópicos de asimilación a lo telúrico y de destierro del presente. Por otro, una lógica que emana de la radicalidad de la voluntad de estilo de Ambrogi que tiende a poner en entredicho esas demarcaciones y que reclama una cierta revancha del objeto, un reclamo al sujeto u olvidar sus ilusiones de omnipotencia y a abrirse a la música del mundo.

Conclusión

La lógica del estereotipo racial, según nos lo ha mostrado Bhabha, es esencialmente ambivalente. Puede oscilar entre la demonización y la idealización. Pero el otro nunca escapa de ser la proyección ansiosa de un “mismo” que busca definirse por su intermedio. Así, Lauria y Gould muestran en su investigación sobre las masacres del 32, como la racionalización oficial pasa de un retrato del indígena como bárbaro o como enfermedad a un lamento sobre la inocencia perdida del buen salvaje por la mano siniestra del comunismo. Esto no es una mera adaptación instrumental y oportunista del discurso dominante ante las circunstancias cambiantes de los hechos. No son dos visiones sobre el indígena, una negativa y una compasiva, son dos caras de la misma lógica de “encubrimiento del otro” (para utilizar la expresión de Dussel) por la cual se siguen reproduciendo los estereotipos racistas, más o menos violentos, con los que se excluye al indígena del proyecto de sociedad nacional “mestiza”.

Ahora bien, la cuestión que nos ocupa es decidir si la literatura por su fatalidad de institución moderna está predestinada a reproducir, sin escape, esta lógica de encubrimiento, esta violencia originaria de nuestra condición colonial. En el discurso literario hemos visto como la incurable tristeza del indio es la melancolía del sujeto nacional mestizo que debe construirse a partir de una posición que acepta las premisas racistas del eurocentrismo y que se sabe condenado a una insalvable posición subalterna. Así, la conmiseración del indígena y de su destino trágico es la autoconmiseración del ladino y ansiedad frente al peligro de que los “atavismos de raza”, lo inhabiliten para el progreso. Entonces añora un falso paraíso perdido. Por otro lado, la invocación del próximo fin del indígena delata su deseo de que el destierro del indígena del presente, bien sea por la vía de la aculturación o por la del exterminio, conjure de una vez por todas la carga de la diferencia racial y le permita asumir la posición eurocéntrica con pleno derecho.

No debemos olvidar, sin embargo, que la literatura también opera espacios donde estas divisiones nítidas se desestabilizan. Y es así como la expulsión del indígena del futuro acaba por revertirse sobre el mismo intelectual mestizo y moderno que articula el discurso literario. La precariedad de la ubicación periférica se convierte en ese espacio de incertidumbre respecto a la promesa de redención del progreso y abre la puerta para la exploración de nuevas zonas de experiencia que obligan a replantearse las configuraciones de tiempo, espacio e identidad que propone el consenso del discurso civilizador.

Notas

¹ En francés sería *le partage du sensible*, que en castellano se ha traducido indistintamente como distribución o reparto de lo sensible. A lo largo de este ensayo opto por la primera traducción.

² Para una explicación más extensa de la estética de Jacques Rancière remito a Ruby.

³ Publicada en dos entregas en *La Quincena*, "Entre el amor y el deber. Últimos días de Ciguatihuacán. (siglo XVI). Leyenda centroamericana", Año IV, Tomo VIII, 1 de noviembre de 1906, No. 86, pp. 62-63; "Entre el amor y el deber. Últimos días de Ciguatihuacán (siglo XVI). Leyenda centroamericana (conclusión)", Año IV, Tomo VIII, 15 de noviembre de 1906, No. 87, pp. 82-84.

⁴ Román Mayorga Rivas es un escritor de origen nicaragüense cuya contribución a la vida literaria salvadoreña es fundamental. Como vimos más arriba es el editor de *La guirnalda salvadoreña*, antología publicada en la década de 1880 que intenta hacer una recolección de los poetas más destacados del país. Hacia 1895, funda *El Diario del Salvador*, visto por algunos como pionero del nuevo periodismo salvadoreño. Mayorga Rivas, que por lo visto no quería desvincularse del todo del mundo literario, tiene numerosas contribuciones en la revista *La Quincena*, como la presente crónica.

⁵ La población de Izalco es una población salvadoreña donde ladinos e indios han experimentado una compleja y tensa coexistencia. Esto se refleja en su planta urbana, sus dos barrios principales, Asunción y Dolores, que son colindantes y albergan respectivamente a la población indígena y ladina.

⁶ Ambroggi elabora dos versiones más de este libro en 1915 y 1918, cada una de las cuales supone un proceso intenso de reescritura. La edición más conocida es la definitiva, la de 1918. Sin embargo, he preferido examinar la primera porque en ella es mucho más patente la proximidad y

tensión del autor con el modernismo.

⁷ La primera versión de esta prosa es la primer adelanto de *El libro del trópico* publicado en *La Quincena* (Año I, Tomo II, No. 14, 15 octubre de 1903: 49-51). Aparece con el encabezado "Páginas del trópico" y con la siguiente dedicatoria: "A Julia B. de Soto Hall, en Guatemala. Citamos la versión que aparece en la edición de 1907, 33-36.

⁸ Primera versión se publica en *La Quincena* (Año III, Tomo V, No. 56, 15 julio de 1905: 246-247), bajo el encabezado "El libro del trópico". Posteriormente es reunida la primera edición de *El libro del trópico*, San Salvador: Samuel Dawson editor, 1907: 57-60.

Obras consultadas

- Ambroggi, Arturo. *El libro del trópico*. San Salvador: Samuel C. Dawson, 1907. Impreso.
- Aragón, Joaquín. "Milta, o la ruina de Siguatehuacán." 1886. *Guirnalda salvadoreña 1886*. Ed. Román Mayorga Rivas. Vol. 3. San Salvador: Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1977. 323-347. Impreso.
- . "Tecún Umán." *Guirnalda salvadoreña 1886*. Ed. Román Mayorga Rivas. Vol. 3. San Salvador: Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1977. 347-353. Impreso.
- Bhabha, Homi. "The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism." *The location of culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. 66-84. Impreso.
- Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Conferencias de Frankfurt, Octubre 1991. La Paz: Plural Editores, 1994. Impreso.
- Espino, Miguel Angel. *Mitología de Cuscatlán: Como cantan allá*. San Salvador: CONCULTURA, 1996. Impreso.
- Gould, Jeffrey y Aldo A. Lauria-Santiago. *To Rise in Darkness: Revolution, Repression, and Memory in El Salvador, 1920-1932*. Durham: Duke UP, 2008. Impreso.
- Mayorga Rivas, Román. *Guirnalda salvadoreña, 1881-1886*. 3 vols. San Salvador: Ministerio de Educación, 1977. Impreso.
- . "Los indios de Izalco." *La Quincena* 4.74. (1906): 56-57. Impreso.
- Navarro, Belisario. "Tacho." *La Quincena* 3.32 (1904): 262-264. Impreso.
- Rancièrre, Jacques. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. París: La Fabrique Éditions, 2000. Impreso.

- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Musei d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Impreso.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile y San Juan de Puerto Rico: Editorial Cuatro Propio/Ediciones Callejón, 2003. Impreso.
- Roque Baldovinos, Ricardo. "Para un filosofía del hecho menudo. Ambrogio y la crónica modernista." *Centroamericana* 15 (2009): 57-86. Impreso.
- . "Poéticas del despojo: mestizaje y memoria en la invención de la nación." *Cultura* 94 (2006): 11-19. Impreso.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005. Impreso.
- Ruby, Christian. *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. París: La Fabrique Éditions, 2009. Impreso.
- Solórzano, Juan Antonio. "Entre el amor y el deber: Últimos días de Ciguatihuacán. (siglo XVI), Leyenda centroamericana." *La Quincena* 3.86 (1906): 62-63. Impreso.
- . "Entre el amor y el deber: Últimos días de Ciguatihuacán (siglo XVI), Leyenda centroamericana (conclusión)." *La Quincena* 8.87 (1906): 82-84. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley: UC P, 1991. Impreso.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1998. Impreso.