

# LA IMPUREZA DE LO CONVERSACIONAL: VANGUARDIA, AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA EN LOS TRÁNSITOS TEXTUALES DE JOSÉ CORONEL URTECHO

THE IMPURITY OF THE CONVERSATIONAL: VANGUARD,  
AUTOBIOGRAPHY AND HISTORY IN THE TEXTUAL  
CROSSINGS OF JOSÉ CORONEL URTECHO

LEONEL DELGADO ABURTO<sup>1</sup>

## RESUMEN

A través del análisis de algunos textos de José Coronel Urtecho, este artículo argumenta que la poética conversacional se despliega como una retórica que trasciende la poesía y se inserta en una heterogeneidad discursiva que incluye textos autobiográficos, ensayos e historiografía. El contexto revolucionario de los '80 permite que lo conversacional sea incorporado a una lógica autobiográfica de juzgamiento de la historia a través de la representación literaria y plástica que, así mismo, reordena las jerarquías sociales. Este contexto activa también una función *escritural* (en sentido barthesiano) que recuerda la posición barroca de la literatura en un gesto característico de la cultura latinoamericana.

*Palabras clave:* Poética conversacional, vanguardia, autobiografía, revolución Sandinista.

## ABSTRACT

Taking as basis the analysis of some texts by José Coronel Urtecho, this article maintains that a conversational poetics deploys as a rhetoric that goes beyond its uses in poetry to insert itself into a heterogeneous discursive space that includes autobiography, essay and history. The context of the Sandinista revolution of the 1980s allows conversational rhetoric to be incorporated into an autobiographical logic of judging history through literary and plastic representation which reorders the social hierarchies. This context

<sup>1</sup> Ph. D. Literatura y Cultura Latinoamericana, Universidad de Chile, Santiago, Chile. E-mail: ldelga\_ni@yahoo.com

also activates the writing function (a la Barthes) that brings to mind the Baroque position of literature in a gesture characteristic of Latin American culture.

*Keywords:* Conversational poetics, vanguard, autobiography, Sandinista revolution.

Recibido: 23.01.12. Aceptado: 10.06.12.

ESTE ARTÍCULO REFLEXIONA SOBRE los vínculos entre escritura y cambio social, específicamente el proceso por medio del cual un estilo literario de fuertes resonancias culturales (en este caso, la llamada poética conversacional) ingresa en la historia nacional revolucionaria. Aquí la escritura estará representada por la obra del escritor vanguardista nicaragüense José Coronel Urtecho, quien junto a poetas e intelectuales latinoamericanos como Salvador Novo o Pedro Henríquez Ureña, fue, a principios del siglo XX, uno de los introductores en América Latina de la llamada poesía conversacional, adoptando (quizá canibalizando) la llamada “new poetry” norteamericana (Pacheco, 1997). Coronel fue el reconocido mentor de Ernesto Cardenal y caudillo del grupo vanguardista nicaragüense, probablemente el más decisivo a escala centroamericana al menos por razones de cohesión e influencia sobre la cultura nacional (Verani, 1981, p. 18). Por otra parte, será la revolución sandinista el proceso emblemático de cambio que interesa destacar como nudo problemático y fuerza de gravitación histórica sobre la escritura y lo conversacional.

Una certeza general guiará el desarrollo de este artículo: lo conversacional en Coronel no está remitido exclusivamente a la poesía. Al contrario, es una retórica que de forma impura invade todos los géneros; es, en cierto sentido, y como se hará evidente a lo largo de este texto, una ideología y una escritura. En este sentido veremos que la escritura de Coronel, que por analogía se ha entendido como *su conversación*, se desprende de su “voz” para operar con significados sociales *distintos*, siempre y cuando la crítica interfiera una figuración tradicional. En la recepción de Coronel como figura cultural con un peso decisivo para el canon de lo nacional, se tiende a unificar en una totalidad fonocéntrica –para usar un concepto derridiano fundamental– su biografía, su escritura y su voz o conversación. A partir del tópico de que Coronel era un gran conversador, estos elementos se colocan en un lugar trascendente idéntico. Nuestra estrategia será deconstructiva al intentar mostrar, fundamentalmente, las conexiones entre palabra (a veces adherida a la biografía, a veces disgregada, siempre estratégicamente motivada por la retórica) y contexto histórico.

Este artículo está estructurado en torno a cuatro objetivos fundamentales: a) plantear un diseño crítico-teórico que dé cuenta de la particularidad de la obra de Coronel, sobre todo en cuanto a las relaciones de lo conversacional y lo autobiográfico dentro de una perspectiva cultural centroamericana; b) describir el tránsito literario y político de lo conversacional y autobiográfico en su obra, iniciando con su libro de viajes y ensayos *Rápido tránsito* hasta culminar con textos propios de la etapa revolucionaria; c) puntualizar un proceso específico por el cual lo conversacional se integra a la revolución y se vincula con lo autobiográfico y lo testimonial, analizando concretamente el caso del artista alemán Dieter Masuhr y el texto que Coronel publicó a partir de su experiencia como su retratado; d) proponer un vínculo entre lo conversacional, la escritura y una persistencia barroca.

#### SUSTRATO CULTURAL DE LA CONVERSACIÓN: LO AUTOBIOGRÁFICO

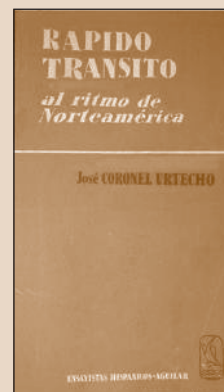
Coronel realiza una operación retórica fundamental para la poesía centroamericana después de Darío, que consiste en la introducción de los modos conversacionales. Esta operación, siendo retórica, requiere un acercamiento también retórico y crítico, no simplemente una reafirmación ingenua de que “Coronel era un gran conversador”. Desde el punto de vista crítico interesa seguir los procesos por los que lo conversacional logra determinadas inscripciones o funciones sociales. Según hace ver Bakhtin (1986: 91), las enunciaciones verbales operan por encadenamiento, representando en sí mismas *respuestas* marcadas por la heterogeneidad. Este campo de repeticiones que alteran sentidos, enfatizan aspectos o sentimientos, ironizan y siempre refuncionalizan el discurso de los otros, resulta decisivo para considerar el concepto entero de *conversación* tal como ha sido usado en la cultura letrada centroamericana. En efecto, la genealogía de los buenos o malos conversadores es, en Centroamérica, bastante sugerente. No fue sólo Coronel quien difundió la idea de que era un conversador mítico y excepcional (de hecho construyendo su obra literaria entera en torno a esta configuración), sino también, por ejemplo, el intelectual liberal hondureño Froylán Turcios, quien, a su vez, testimoniaba en sus *Memorias* (1980: 161) lo apocado y opacado que era Rubén Darío en el ámbito de la conversación. Darío era, a los ojos de Turcios, el decadente, y el decadente modernista centroamericano tiene, precisamente, un problema retórico con la conversación. Como lo demuestra fehacientemente el modernista guatemalteco

Rafael Arévalo Martínez, en su novela *Manuel Aldano: la lucha por la vida* (1922), el decadente debe luchar contra el medio y, a la vez, dentro del medio, para poder dejar de hablar con un lenguaje demasiado estilizado por las letras. Además, como se sabe, y cambiando de época, a pesar de que Rigoberta Menchú es una conversadora excepcional, de hecho su “conversación” debe ser sometida –como de hecho lo ha sido– a estrictas, radicales y, a veces, violentas pruebas de veracidad y verdad (Stoll, 1999). De manera que, aparte de que el Coronel histórico haya sido un “gran conversador”, ese estatus mítico implica, en realidad, una estrategia de construcción autorial. Lo que interesa desde el punto de vista crítico es invertir algunos términos y ver a la poética conversacional produciendo un estatus mítico de vitalidad, y no lo contrario. La relación entre estas tres estructuraciones disímiles de lo conversacional –liberalismo oratorio (Turcios), vanguardismo conservador (Coronel) y discurso revolucionario indigenista (Menchú)– es importante porque ayuda a pensar en vinculaciones que trasciendan la mera estructura canónica y biográfica de un autor determinado y, a la vez, porque hacen evidente el sustrato cultural de la conversación y los conversadores. En términos generales podría decirse que la decantación de una poética preciosista (el modernismo) y el auge de una poética conversacional (heterogénea en cuanto a los géneros que toca) parece avanzar, al menos en algunos de sus bordes (Cardenal, Dalton, Menchú), hacia una radicalización política.

Resulta evidente, pues, que no se puede estudiar la retórica conversacional sin advertir los contextos en que pretende incrustarse, muy diferentes en Coronel que, por ejemplo, los que perseguía en su propio contexto Nicanor Parra a partir de los años 50. Se puede hablar, para el caso de Coronel y sus textos autobiográficos sobre todo, de una relación conflictiva entre una implantación de la retórica de la conversación y una política de excusa. En sentido estricto, *excusa política* por su apoyo ideológico y práctico a fundar la dictadura de Somoza García en los años 30. Los dos movimientos que James Fernández (1992) ha encontrado en las autobiografías españolas (excusa y apóstrofe, esto es, justificación de mundanidad e invocación de sujetos o espacios trascendentes, muertos o ausentes) son muy visibles en este caso: por un lado Coronel se excusa constantemente por su incursión política, por otra parte encuentra un espacio “natural”, estético y “comunal” (el río San Juan, la conversación) que, en cierto sentido, lo saca del mundo, y vuelve, por decirlo así, inateriales sus vínculos últimos con el contexto político y social. Este *rápido tránsito* puede advertirse en algunos libros y artículos, y puede trazarse de la siguiente forma:

a) *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica* (1953). Va del aislamiento retórico (el poeta se retira al río San Juan) a la construcción todavía muy opaca de la excusa política. Este libro ayuda a caracterizar retóricamente la conversación. En un espacio incivilizado –el río San Juan– no hay posibilidad de conversación. Aunque es posible hacer de ella una construcción imaginaria y cultural, aludiendo ya bien al tránsito de los viajeros por el río, como al tránsito del propio Coronel por los Estados Unidos, y a la constitución de un héroe literario y civil que por extravíos en el tiempo acaba sirviendo a la política fascista: es la imagen que de Ezra Pound da Coronel (1985a: 129-152). Esta es una imagen espejo, en que Coronel parece acumular tanto su trascendencia de la lógica mundana (pues la cronología de Pound-Coronel no responde a lo que ordinariamente entenderíamos por historia, sino a una temporalidad estética vanguardista) como la excusa política propiamente dicha (la incursión en la política somocista se debe a una pérdida de la cronología histórica).

b) *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua* (1962-1967) y las “Memorias políticas”. Desde el punto de vista propiamente autobiográfico, las *Reflexiones* insisten todavía en una codificación un poco enigmática de la incursión política de Coronel. Básicamente, se refiere a la idea de que la historiografía nacional ha sido la reproducción *textual* de la guerra civil que caracteriza la historia independiente de Nicaragua. Esta incursión historiográfica de Coronel ha sido vista como una especie de pacifismo intelectual, pero no puede acabar de interpretarse si no se consideran sus dos ejes fundamentales. Primero, que la conversación proclamada aquí es la de las elites conservadoras y liberales. Segundo, que esta conversación está profundamente motivada por el control de “la anarquía” en la que, siguiendo a Carlos Cuadra Pasos, político conservador y mentor de Coronel, se codifican las actuaciones políticas de las masas, así como la diferencia por razones de raza y etnia (todo lo que altera el empaque ideológico del mestizaje oficial). El argumento de excusa autobiográfica que Coronel codifica aquí se refiere a la muerte de su padre, Manuel Coronel, un intelectual afiliado a la revolución liberal de Zelaya (1893-1909), y que muere –probablemente se suicida– al momento del naufragio de esa revolución. Para entonces, José Coronel tiene cuatro años. La muerte de su padre implica, en realidad, la suspensión de una conversación. Aquella conversación imposible con su padre –entendiendo conversación como una especie de herencia oral de la sabiduría patricia– demarca la equivocación política de Coronel. Sin quererlo, por una eventualidad, por decirlo así, funesta, Coronel aparece como protagonista histórico (una víctima, en realidad) de la ausencia de conversación entre



las elites conservadoras y liberales, que lo lleva a la equivocación política de apoyar la dictadura de Somoza. Pero también aparece como una especie de iluminado, que por el padecimiento propio puede proclamar la necesidad de escribir “la historia (nacional) como conversación”. Recuperar ese sentido de la historia (el sentido de la conversación imposible con su padre) se convierte en motivo paralelo de excusa política y trascendencia discursiva. Las memorias políticas de Coronel iban a llamarse *Mea Máxima Culpa* y, en su primer capítulo publicado, es visible cómo la excusa pasa ahora al primer plano. El capítulo se llama “En ausencia del padre” (Coronel, 1977), y constituye precisamente esa justificación personal y autobiográfica que aparecía muy codificada en *Rápido tránsito*.

c) “José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Masuhr o autorretrato con pintor”. Se trata del que es probablemente el texto autobiográfico más importante de Coronel escrito en los años 80. Antes de pasar a analizarlo es preciso incrustar en este artículo algunos puntos de la relación entre literatura, arte y revolución sandinista, para lograr ver el alcance de la propuesta autobiográfica final de Coronel.

#### LAS ARMAS ANTIGUAS DE LA LITERATURA: INSURRECCIÓN, TESTIMONIO, AUTOBIOGRAFÍA

En 1984 la Editorial Nueva Nicaragua, la “editorial del Estado” como la llama Ernesto Cardenal (Wellinga, 1994: 131) o el “proyecto personal de Sergio Ramírez” como la llama Wellinga (p. 83), publicó una colección de dibujos del artista alemán Dieter Masuhr. Presentaba 87 retratos en tinta china, que Masuhr hizo de los combatientes de la insurrección sandinista, en el Frente Sur, sobre todo, pero también en Managua, a partir de junio de 1979. Masuhr no firmaba sus obras, sino que pedía al retratado que las firmara y que añadiera algún comentario. Algunas veces los combatientes ponían poemas, en otras ocasiones no podían firmar por no ser alfabetizados.

Es de subrayarse el importante rol que juega aquí la “conversación” (distinta, en cierto sentido, de la doctrina conversacional de Coronel). Este proceso “conversacional” es descrito por Masuhr de la siguiente forma:

Un retrato vivo es el producto de la colaboración entre el pintor y el retratado. Por eso me parece lógico que los dibujos lleven la firma del retratado en lugar de la firma del pintor. El pintor ya ha puesto suficientemente su mano en el dibujo antes que el retratado lo firme. Cuando funciona bien la colaboración entre pintor y retratado, se puede

ver cómo los trazos del dibujo corresponden con los trazos de la firma (1984: 78).

Masuhr parece trasladar lo testimonial, entendido como relación entre un intelectual y un Otro u Otra (Beverley & Achugar, 2002), al orden de la iconografía. Asombra bastante, además, en el libro de Masuhr, la heterogeneidad de los combatientes, pues los retratos ofrecen, por lo general, un lado, se pudiera decir, poco épico, o, al menos, distante de la posterior institucionalización del mito de la montaña y el guerrillero como paradigma vital de la revolución sandinista. El sistema de producción artística de Masuhr, como vínculo “testimonial”, implica una doble mediatización: por un lado, de la personalidad del artista, representada por la ausencia de la firma, y, por otro lado, de la persona del combatiente que se vuelve productor a medias de la obra, en tanto *autor* que firma. Esta relación entre artista y pueblo es una encarnación paradigmática de una nueva relación de producción artística posible, y en sentido estricto y coyuntural, revolucionaria.

Pero este resultado, paradigmático y, por tanto, ideal, merece una cuidadosa mirada en tanto artefacto sometido al devenir social y político. Aquí es necesario incluir lo que podría llamarse la metáfora de la ballesta. Ernesto Cardenal, cuenta en el tercer tomo de sus Memorias, *La revolución perdida*, que se le presentó en cierto momento de la insurrección un combatiente español que ofrecía una ballesta para combatir en la guerra contra Somoza. Cardenal cumpliendo con su deber, le propuso al mando sandinista lo de la ballesta, lo que, cuenta Cardenal, “provocó hilaridad. [Y] Sergio Ramírez con el humor siempre a flor de labio, dijo que la próxima vez yo me aparecería hablando de un español con adarga y lanza en ristre” (2004: 163). Por supuesto, esa realización cómica –la presencia de Cervantes en el texto revolucionario– es el resultado deseado por la narración de Cardenal, porque las armas antiguas –por ejemplo, la literatura– tienen que ingresar a los nuevos espacios de creación cultural de forma festiva e irónica, y, hay que añadir, autoritaria, en sentido literal y figurado (autoridad, autor). Puede sugerirse, pues, que la literatura, en el contexto específico de la historia sandinista, es como una vieja ballesta que se enarbola en medio de una guerra de posiciones o de una guerra de guerrillas. De ahí es notorio que la pluma de ganso de Dieter Masuhr tiene ese mismo aire antiguo, lo que le provocaba algunas dudas, como lo hace constar en algún momento:

Me sentía desolado. ¿Acaso no era una tontería, como tantas veces me habían asegurado mis amigos antes de salir de Alemania, marcharse a la guerra con una pluma de ganso como única arma? Pero resultó que los

combatientes fueron mucho más comprensivos que la gente [que estaba] lejos de las trincheras. Con esa magnanimidad del combatiente sandinista, me recibieron con respeto en sus filas, como compañero suyo, y uno de ellos me dijo: –Nosotros estamos luchando con el fusil, vos estás luchando con tu pluma de ganso. En nuestra guerra de liberación cualquier chunche se nos convierte en arma contra la dictadura (1984: 36)

Se podrá observar después que esta disposición horizontal de los artefactos y señales (ballestas, fusiles, lanzas, plumas, rostros, firmas, autorías) que marcan el momento democrático de la insurrección, son reordenados de manera jerárquica de acuerdo a la eventualidad de los acontecimientos políticos y culturales. La inversión simbólica que hay en un arma antigua no puede ser subestimada. Podría hablarse quizá también aquí de elementos arcaicos que se entrecruzan con elementos emergentes, en medio de una lucha feroz por la hegemonía cultural, en la que la literatura se reacomoda en un lugar de poder. Y es aquí donde reingresa al escenario, y a este artículo, José Coronel Urtecho.

Coronel de manera oportuna, y podría decirse incluso oportunista, se inscribe, con su texto “Siendo pintado”, en esa especie de cadena de habla que abre el paradigma de producción textual/icónico de Masuhr. Esto no es extraño si se toma en cuenta que Coronel no es nunca un escritor estático, y que, como ya se vio, hay en él una constante autobiográfica que invariablemente surge, migra y se acomoda a las circunstancias, conservando siempre el paradigma de la conversación como eje. Lo que es necesario evidenciar, sin embargo, es el esquema con el que Coronel interviene en esta “conversación”. Es importante recordar quiénes están involucrados en ella. Primordialmente, un José Coronel Urtecho, impenitente escritor de autobiografías (esa mezcla de excusas y apóstrofes, de que nos habla James Fernández). En segundo lugar, el artista plástico de neovanguardia, que en la jerga de la época sandinista podía ser llamado el internacionalista. Y, por último, los combatientes, traídos a la conversación de manera silenciosa, tácita o como tachadura por Masuhr y Coronel. En los estudios deconstructivos este tipo de tachaduras implican la imposibilidad tanto de una presencia efectiva como de una borradura contundente (Spivak, p. 1976, xiii-xx). En este caso específico la articulación heterogénea de la representación estética y política (la operación “conversacional” de los retratos de Masuhr) no puede hacerse efectiva pero tampoco anularse. Coronel sabe que la forma de producción artística de Masuhr implica una conversación, puesto que la firma del retrato de alguna manera tendrá que ser la del retratado. Así que la narrativa autobiográfica es una especie de recreación de esa trabajosa



firma a la que Coronel es interpelado, y de la que no puede librarse. Para Coronel se trata, en cierto sentido también, de pensar en una forma pragmática, puesto que salido del somocismo, resulta un privilegio ser retratado en clave de combatiente sandinista, por así decirlo.

No está de más recordar que estos años son en los que se ofrecen los llamados más radicales de los sandinistas en lo que se refiere al ámbito cultural, algunos planteando la necesidad de un arte que fuera comprendido por el pueblo y, en todo caso, rompiendo con la situación cultural de la dictadura. No es extraño, por tanto, que el canon artístico que Coronel deduce del cuadro que de él pinta Dieter Masuhr se acerque a una interpretación realista revolucionaria, marcada por:

1. Un sentido evolucionista y desarrollista: lo que ve ante sus ojos Coronel, mientras Masuhr lo retrata, es su evolución desde niño recién nacido, en medio de una sanguaza debida al particular uso del rojo en el retrato, hasta su, en ese momento, ancianidad. Hay aquí en sentido estricto una desfiguración –para aludir, también, al clásico estudio sobre autobiografía de Paul De Man (1979) quien habla, precisamente, de desfiguración, o más bien, en sentido literal, de *descaramiento*–. Podría sugerirse que el roce de Coronel con las cadenas de habla de los combatientes –enmudecidos, pero representantes de la historia– produce un desollamiento, que Coronel conserva en el retrato, y al que alude en su texto directamente.

2. Hay un eje diacrónico también que se refleja en la evolución racial de Coronel, con un sabroso relato sobre sus ascendientes judíos, y el extraño apareamiento de su “mestizaje” y sus atavismos. Por supuesto, unas fuentes y otras son alegorizadas por medio de microrrelatos, ya bien de su probable pasado judío, como de su probable ascendencia nativa americana. Hay, pues, historias pareadas, dentro de la narración mayor, que “realizan” el mestizaje. No deja de incluir Coronel, incluso, un cuento de camino para representar ese otro indígena que también quiere integrar. Se puede ver, por lo tanto, como se articula una narración del mestizaje (ideologema fundamental de la nación conservadora y tradicional), el que es recolocado en el contexto de la revolución.

3. Sin embargo, hay un más allá que disciplina esa estructura realista, historicista y mestiza, y que podría caracterizarse como una recaída barroca, figurada por la conciencia del límite de la representación plástica que implica también un límite político. Por eso, Coronel enfatiza la imposibilidad del arte de ir “hasta el hueso” y “la nada”. Desde el ámbito de la representación,

la historia no puede ser destruida o, lo que es lo mismo, reconstituida de cero. Las representaciones no pueden ser desmanteladas, aun cuando como en el barroco, o como en el cuadro de Masuhr se agiten e impliquen movimiento. Esta recaída barroca interroga a la historia, en última instancia, como representación cuyo inconsciente es, en sentido estricto, escatológico, de juzgamiento y muerte. En su estudio del testimonio, Slodowska se refirió al conocido soneto de Sor Juana “Este, que ves, engaño colorido”, para “reconstruir la metapoética del testimonio”, cotejando “los prólogos con otros comentarios y ensayos autoriales enfocados” (1992: 218). No había al parecer una sospecha barroca en aquella búsqueda. Por lo que puede sugerirse que el testimonio es frecuentemente interrogado, por sus gestores y críticos, a través de un horizonte que escapa, o puede escapar, de la larga duración colonial barroca, o como una especie de relato *Otro* frente a la que Rama llamó la “ciudad letrada”. Es, precisamente, todo lo contrario de lo que puede sugerirse en el caso de Coronel y su texto autobiográfico, en el que hay un vínculo mucho más directo con lo que Sor Juana llamó el “engaño colorido”, es decir, la inestabilidad permanente (por razones epistemológicas y políticas) de la representación. La “firma” de Coronel en su retrato quiere marcar un espacio trascendente, casi metafísico, en el que lo representado (combatientes o intelectuales) aparece liberado o salvado por/de la historia. En ese espacio trascendente, que es analógico con la escritura, conviven artificio e ideología.

## LA RECAÍDA BARROCA

El sentido de esta operatividad de la representación está vinculado con lo que de acuerdo con John Beverley opera como constante en la cultura latinoamericana: una “actualización [del barroco] como ideología de lo estético (y sobre todo de lo literario) en el presente cultural” (1997: 14). En efecto, en Coronel la genealogía de lo conversacional es alegóricamente colonial (o barroca) aunque articulada con un sentido moderno. Esta estructuración contradictoria podría describirse así:

1. En el artificio retórico que es la conversación el silencio tiene un valor fundamental. Calla el padre, calla el río, callan los discípulos. Y, en un sentido más alegórico, es necesario cierto silencio social para inscribir esta conversación. El silencio *produce* la conversación y es fundamental para la estructuración “pacífica” del orden social.
2. La conversación se estructura según modelos canónicos o géneros del

discurso paradigmáticos: la confesión, los ejercicios espirituales, la información antropológica, el psicoanálisis, la “entrevista a fondo”. Cómo podría decirse, siguiendo a Bakhtin, las cadenas del habla no están fuera de la historia.

3. La conversación pretende un sentido alegórico, en que hay una especie de restitución de lo comunal; algo que se había marchado, por así decirlo, durante la etapa liberal de emancipación. En este sentido puede decirse que la conversación es una restitución alegórica de una estructura colonial ideal o, como la he estado llamando, una recaída barroca.

Siguiendo estas hipótesis, puede decirse que en “Siendo pintado” se advierte la siguiente estructura:

1. Aunque el relato se hace en relación con Dieter Masuhr, hay una constante referencia a lo que Coronel no dijo, ni conversó con el pintor. La temporalidad, más directamente relacionada con la realización del retrato, es, por así decirlo, primordialmente subjuntiva.
2. Coronel dice que el proceso de creación del cuadro equivale a una “entrevista a fondo”. Es fácil deducir que esta entrevista tiene las cualidades de una confesión y purificación espiritual e histórica. De manera que se atraviesa todo ese campo que relaciona la entrevista con el psicoanálisis y la confesión. Pero quizá lo más destacado es que Coronel intenta darle a esta interrelación un resultado o interpretación “marxista”, buscando un resultado realista revolucionario en que la representación figurativa habla por la historia. Este punto es importante porque es donde se entrecruza la nueva versión autobiográfica de Coronel con las doctrinas de la política cultural sandinista.
3. La restitución de lo comunal es en este caso escatológica, en sentido estricto, implicando un mundo que es juzgado y redimido. De hecho este es el tema fundamental de los extensos poemas con tema revolucionario que Coronel escribió (“No volverá el pasado”, “Paneles de Infierno” y “Conversación con Carlos”) que versan sobre el juzgamiento del pasado y la historia (Coronel, 1993).

Para concluir, una hipótesis más, que atañe a la relación entre la recaída barroca con los discursos de la modernidad, y entre éstos con los discursos vanguardistas del arte. En su libro de 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes enfoca esta conexión, al teorizar una continuidad, a pesar de que los centros significativos de estos autores paradigmáticos es diferente. Lo

que uniría a estos pilares fundamentales de la modernidad sería el afán escritural, caracterizado por:

el mismo placer sensual en la taxonomía [o clasificación], la misma manía por seccionar [o cortar] (el cuerpo de Cristo, el cuerpo de las víctimas, el alma humana), la misma obsesión enumerativa (relación de pecados, torturas, pasiones, e, incluso, equivocaciones), la misma práctica de la imagen (imitación, tableau [cuadro], séance [escena]), el mismo diseño erótico y fantasmático del sistema social (1977: 3).

La conversación de Coronel, desde este punto de vista, es algo profundamente escritural que, no obstante, conserva como parte de su teatralidad una retórica apertura a lo que Barthes llama “la insuficiencia de la cadena de habla” (1977: 44). No es muy atrevido, quizá, sugerir que esta estructura conversacional llega primordialmente a Coronel a través de la educación jesuita del Colegio Centroamérica de Granada. De manera que tanto en la recaída barroca, como en la postulación general sobre el “gran conversador” hay una no muy oculta relación con San Ignacio. En última instancia es ahí donde debe buscarse quizá la obsesiva disección autobiográfica de Coronel, con su alarde enumerativo, y su fijación “exteriorista” en la imagen. Pero, además, sobre todo en los años revolucionarios, pretendiendo una identificación social a través de esa misma ostentación autobiográfica. “Siendo pintado” es, en este sentido, la narración de un mestizaje o un sincretismo (de historias, pequeñas historias, razas e individuos y credos distintos) que se pretende comunal o nacional. Por una parte, podría postularse que esta maniobra retórica es necesaria y esperable, puesto que Coronel está investido no solamente con la mirada imperial heredada del conquistador (Delgado, 2002: 5-11), sino también con un instrumento taxonómico que ordena al mundo, y que se suele llamar escritura. Por otra parte, puede sugerirse también que por medio de esta operación, Coronel desmantela la estructura ideológica / icónica que Masuhr había propuesto en los años de la guerra revolucionaria: el anonimato heterogéneo que emerge en la insurrección es reescrito en forma autoritativa con los instrumentos antiguos de la literatura.

De manera que lo que se ha querido sugerir en este artículo puede sintetizarse así: la calidad canónica de Coronel no reside en una habilidad oratoria particular, sino en una estrategia escritural específica cuya raíz es barroca. Taxonomía, enumeración e imaginación (usando el término en el sentido de comunicar por imágenes) sirven no tanto para testimoniar el mundo, sino para ordenarlo. Esta estructura antigua, como las ballestas,

las adargas, las plumas de ganso o la literatura, se reactualiza en diversos contextos. Específicamente, la revolución sandinista ofreció un momento particular en que los textos de Coronel pudieron “tocar” los bordes de la representación autobiográfica y política, ejercitando la conversación en un nuevo escenario cultural marcado por nuevas formas de producción estética y nuevos sujetos políticos.

## REFERENCIAS

- Arévalo Martínez, R. (1922). *Manuel Aldano: la lucha por la vida*. Guatemala: Talleres Gutenberg.
- Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austi: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1997) [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. Trans. Richard Miller. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Beverly, J. (1997). *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques (Venezuela): Fondo Editorial A.L.E.M.
- Beverly, J. & Achugar, H. (2002). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Cabezas, O. (1985). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Managua: Nueva Nicaragua.
- Cardenal, E. (2004). *La revolución perdida*. 2ª ed. Managua: Anamá.
- Coronel Urtecho, J. (1974). *Tres conferencias a la empresa privada*. Managua: El Pez y la Serpiente.
- . (1977). “En ausencia del padre”. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 154, 1-21.
- . (1985a). *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica*. Managua: Nueva Nicaragua.
- . (1985b). “José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Masuhr o autorretrato con pintor”. *Prosa reunida*. Managua: Nueva Nicaragua, pp. 243-275
- . (1993). *Pol-la dananta katanta paranta dedójmia t’elson: imitaciones y traducciones*. Managua: Nueva Nicaragua.
- . (1994). *Libro de conversaciones sobre libros*. Managua: Nueva Nicaragua.
- . (2001). *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua: de la Colonia a la Independencia*. Managua: Fundación Vida.
- Cuadra Pasos, C. (1977). *Obras*. 2 vols. Managua: Banco de América.
- De Man, P. (1979). “Autobiography as De-facement”. *MLN*. N° 94, pp. 919-930.
- Delgado Aburto, L. (2002). *Márgenes recorridos: Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Fernández, J. (1992). *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham and London: Duke University Press.

- Masuhr, D. (1984). *Los ojos de los guerrilleros*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Menchú, R. (2000). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Testimonio editado por Elizabeth Burgos). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ministerio de Cultura de Nicaragua (1982). *Hacia una política cultural de la revolución popular sandinista*. Managua: Ministerio de Cultura.
- Pacheco, J. E. (1997). "Nota sobre la otra vanguardia". *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión* (pp. 114-121). Caracas: Ayacucho.
- Slodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Spivak, G. Ch. (1976). "Translator's Preface". *Of Grammatology* (pp. ix-lxxxvii). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Stoll, D. (1999). *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westview Press.
- Turcios, F. (1980). *Memorias*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Verani, H. (1981). "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". En: *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión* (pp. 9-66). Caracas: Ayacucho.
- Wellinga, K. (1994). *Entre la poesía y la pared: política cultural sandinista 1979-1990*. Ámsterdam: Thela Publishers.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.