

Cuento de un cipote: Memoria, niñez y literatura en Siglo de o(g)ro de Manlio Argueta

Linda Craft
2009-6
Páginas 107-124

En un momento de paz relativa, el escritor salvadoreño Manlio Argueta volvió a su país natal después de veintiún años de exilio para enfrentarse con los fantasmas de su niñez. En noviembre de 1997, publicó sus memorias líricas, *Siglo de o(g)ro: bio-no-vela circular*¹, que recuerda su vida desde la edad de tres años hasta la primera adolescencia. Esta incursión tan íntima hubiera parecido frívola hasta aquel momento, ya que El Salvador había estado involucrado en una larga guerra civil. Argueta el poeta se había hecho novelista para documentar la brutalidad política de su país. Su novela más reciente ahora cambia de dirección para explorar un espacio interior descuidado por mucho tiempo, y él vuelve a descubrir sus raíces como poeta.

La literatura, escribe Argueta en *Siglo de o(g)ro*, «nos da la posibilidad de redimir seres per-

didados, rescatar la edad dorada... los fastos están escritos en el papel de los periódicos y en el aire, se trata de rebuscarlos, sacudirles el polvo, revelarlos como una fotografía para prolongar el recuento de la memoria». Para él, la literatura le ofrece redención. El acto de leer tanto como el acto de escribir, como vamos a ver, rescata una edad dorada y confía los recuerdos a la permanencia, ordenándolos con una lógica narrativa para lograr coherencia y significado. Es su esperanza que esta edad de oro y tierra de maravillas literaria inspire a la próxima generación como lo inspiró a él. Les dedica *Siglo de o(g)ro* a sus hijos menores, quienes le pidieron que escribiera un libro que pudieran leer y «navegar»: «Yo les ofrezco este mar espacial para que se viaje con la libertad que les otorga la propia imaginación». La libertad de soñar e imaginar es madre a la niñez dorada de Argueta.

Tales textos autobiográficos que se enfocan en la niñez son un fenómeno reciente en las letras hispanoamericanas, según la crítica Sylvia Molloy. Aunque compare territorio con el testimonio —un

1 En un correo electrónico el 18 de noviembre de 1997, Argueta explicó que en la primera edición del libro (la edición con la que yo estaba trabajando) había una cantidad de errores en la portada, incluso algunos en el título. El título dado aquí refleja las correcciones que Argueta me dio, que se incluirá en la próxima edición. Otra corrección será el año de su nacimiento, 1935.

discurso que Argueta manejaba con frecuencia durante la «emergencia política» en El Salvador en dos novelas testimoniales *Un día en la vida* (1980) y *Cuzcatlán donde bate la mar del sur* (1986) — la autobiografía en general es escrita por «writers... who, when sitting down to inscribe their selves on paper, are aware, in some form or another, of the bind of translating self into rhetorical construct; writers who, with a fair amount of literary awareness, resign themselves to the necessary mediation of textual representation»². El estilo arguetiano de «escribirse» también es diferente a lo que Molloy considera típico de las autobiografías decimonónicas de los políticos y letrados hispanoamericanos: estos hombres no tenían una autoconciencia como escritores, ni querían pasar mucho tiempo sobre las experiencias infantiles o la *petite histoire*, materia que consideraban irrelevante a su gran proyecto de establecer su importancia en las naciones recién formadas. Al contrario, los recuerdos de la niñez —a su parecer más semejantes a la ficción— podrían desmerecer sus pretensiones a la importancia histórica.

2 Sylvia Molloy, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 10. Los escritores... quienes, cuando se sientan para inscribirse en el papel, se dan cuenta de una manera u otra, de lo difícil de traducirse en una construcción retórica; son escritores que, con una autoconciencia literaria alta, se resignan a la mediación necesaria de la representación textual.

Precisamente por ser recuerdos y no registros, las evocaciones nostálgicas de la niñez (como las de Argueta) tienen el potencial de ser artísticas y encantadoras³. Más de una vez, el narrador de Argueta viste a su historia en un *chiaroscuro* dorado⁴. La condición del exiliado también alimenta la nostalgia. En este sentido, Argueta se parece a sus antepasados románticos para quienes el pasado representaba «*an irrecoverable world, a patria out of reach in time and space, only recaptured through the detailed recreation of writing. It is indeed through the nostalgia of exile, a chink in the unblemished surface of the monumental past, that the family life... appears in the text*»⁵.

Sin embargo, la estrategia más destacada de casi todos los textos autobiográficos hispanoamericanos, en la opinión de Molloy, es el hacer hincapié en la importancia del acto de leer, la referencia sin fin a los libros: «*If the library is a metaphor central to Spanish American literature, then the autobiographer too is one of its many librarians, living in the book he or she writes*»⁶. *Molloy sigue:*

3 Ídem, pp. 81, 143

4 Carta a Manlio Argueta, 13 de agosto de 1997

5 Cfr. Sylvia Molloy, p. 85. Un mundo irrecuperable, una patria más allá del alcance del tiempo y espacio, solamente recapturand por medio de la recreación detallada de la escritura. Es en efecto por la nostalgia del exilio, una rendija en la superficie intachable del pasado monumental, que la vida familiar... aparece dentro del texto.

6 Ídem, p. 17. Si la biblioteca es una metáfora

«*A mirror for the autobiographer, the book will, like a mirror, reflect, comfort, augment, distort: what it exhibits will be, nonetheless, the spectator's own image*»⁷. Desde el principio hasta el final de *Siglo de o(g)ro*, vemos a un autor que primero escucha, luego lee los cuentos, así extendiendo las fronteras de su mundo. La literatura, tanto la lectura como la escritura, tendrá su efecto saludable.

Describiendo su formación como escritor, y especialmente la trayectoria de poeta a novelista, Argueta ha explicado que él y los otros miembros de su generación, quienes hicieron la misma transición, empezaron en «ground zero» (en un vacío, sin nada). Tuvieron que buscar modelos fuera de su país ya que El Salvador no tenía una tradición de novelizar. Su única inspiración local en el arte de narrar fue el cuentista, Salarrué (Salvador Salazar Arrué, 1899-1975), cuya obra nos interesa aquí especialmente por sus temas y lenguaje de la niñez⁸. Sus *Cuentos de barro* (1933) y *Cuentos de cipotes* (1945) contienen joyas literarias en miniatura que evocan imágenes de los niños y los campesinos de El Salvador. Mientras Argueta sigue la

práctica de Salarrué de incorporar un diálogo rústico (transcribiéndolo casi fonéticamente, se aprecia más en una lectura oral) en *Un día en la vida y Cuzcatlán donde bate la mar del sur*, es más la recreación lírica del mundo juvenil por Salarrué —sus reinos encantados, su picardía, su humor telúrico— que inspira a Argueta en *Siglo de o(g)ro*. Es un mundo sobre niños, no necesariamente para niños.

Una de las primeras indicaciones de que estamos en un mundo encantado es el nombre del mismo protagonista, Alfonso Trece Duque. Este nombre nos recuerda inmediatamente al rey Alfonso XIII, quien huyó de su país en 1931 cuando los españoles votaron por una república y contra la monarquía. Alfonso nunca renunció al trono ni siquiera en exilio, su estatus cuando Argueta nació en 1935. El nombre pues establece dos temas del texto: la realeza y el exilio⁹.

Se pudiera preguntar por qué el escritor de unas memorias cambiaría su nombre. Una razón sería

central a la literatura hispanoamericana, el autobiógrafo es entonces uno de sus uno de sus numerosos bibliotecarios, viviendo en el libro que escribe.

7 Ídem, p. 35. Un espejo para el autobiógrafo, el libro, como el espejo, refleja, consuela, aumenta, deforma: lo que se ve, no obstante, es la propia imagen del espectador.

8 Cfr. Carta a Manlio Argueta.

9 Entendidas las simpatías generales de Argueta por la izquierda antes y durante la guerra civil en El Salvador, no creo que valga la pena buscar mucho simbolismo más en la elección de su nombre ficticio, Alfonso Trece. Lo importante para mí es que introduce ciertos temas. Algunos críticos consideran la autobiografía como un género conservador —su vistazo hacia atrás, su estatus hegemónico, como vamos a ver en la discusión que sigue—, pues en este sentido el nombre puede ser evocativo pero no creo que sea ideológico.

que esta estrategia crea inmediatamente una distancia entre el autor y el personaje, oscureciendo una identificación clara. No se usa consistentemente la primera persona para narrar la trama sino que el punto de vista se alterna entre «yo» y «él». Pero nos acordamos del título secundario del libro, *Bio-no-vela circular*. Argueta yuxtapone, así poniendo énfasis, en las categorías aparentemente contradictorias de la biografía (una historia de una vida) y de la novela (una ficción). El «no» en el medio de su género inventado —bio-no-vela— pone más dudas en su estatus.

El texto evita mayormente la pre-sentación del gran «Yo» metafórico, una característica de la autobiografía clásica y la narrativa heroica según Doris Sommer: «*Autobiographers write themselves precisely because they are convinced of their singularity, a conviction that spills over the page, so that readers of a relentless 'I' can fantasize that the pronoun refers to him or her. It is an imperious metaphorization of the Other...*»¹⁰. Por cierto, hay momentos de privilegio narcisista en *Siglo de o(g)ro* que llaman atención

a los logros especiales de Alfonso, tales como la exclamación de su madre de «Imaginate, en nuestro árbol familiar de mil años solo tenemos un poeta»; su «formación precoz»; y su «premio nacional de poesía» más tarde en la vida. En general, sin embargo, las estrategias textuales son menos pretenciosas, adoptando el *ton mineur* de Molloy que invita simpatía más que admiración del lector. A veces Argueta adopta una actitud juguetona. Con los aspectos ficticios de la historia de su vida, también invita al escepticismo. ¿Cuánto debemos los lectores tomar en serio? ¿Está Argueta, como Rigoberta Menchú en el bien conocido ensayo de Sommer, guardando secretos? ¿Qué no nos revela? *Siglo de o(g)ro* no tiene mucho en común con la confesión, otro género frecuentemente asociado con textos autobiográficos. Ni es *Bildungsroman*. Está limitado a los recuerdos que tiene Alfonso de sus primeros doce años, con unas pocas referencias al adulto regresado del exilio, y casi nada de en medio. Quizá sea mejor describir *Siglo* como memorias de una niñez encantada, de un pasado cuando «el kinder significaba tomar una cucharada de miel, pan con agua y cantar canciones infantiles que aún me bullen en la memoria».

La bio-no-vela de Argueta sí cabe dentro de la descripción que da Molloy de la «autoescritura» hispanoamericana en que le da gran importancia al «linaje nemónico» y especialmente a la madre

10 Doris Sommer, "No Secrets", en *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America* (Gerg M. Gugelberger, ed., Duke University Press, Durham, 1996), p.144. Los autobiógrafos se escriben precisamente porque están convencidos de su singularidad, una convicción que se desborda de la página, para que los lectores de un «Yo» implacable puedan fantasear con que el pronombre se refiera a ellos. Es una metaforización imperiosa del Otro.

como custodio de los recuerdos y tradiciones familiares. Si un niño está abandonado, una mamita o una abuela materna «*becomes the origin, the genealogical source that justifies the child*»¹¹. Además, la capacidad de esta mamita —quien normalmente no está asociada con «el escenario de leer» por falta de educación formal— de narrar testimonios, historias y cuentos orales, ha sido la inspiración para los niños inclinados a la imaginación y literatura. El pasado en Hispanoamérica, concluye Molloy, «*appears to be, very consciously, a family affair*»¹². Todos los criterios ya mencionados son relevantes al mundo juvenil de Argueta/Alfonso. Creció rodeado por una constelación de siete mujeres protectoras, su «Pléiade» personal: su madre Crista; su abuela Lastenia; su bisabuela Juliana; su mamita/niñera Herminia; y tías y amigas. Se refiere a Crista como «el sol», a Herminia como «el planeta» y a los niños como «los satélites». Las mujeres de larga vida (Juliana de cien años, Crista de noventa cuando Alfonso regresa del exilio) literalmente viven para narrar sus historias. El matriarcado no es nada nuevo en los libros de Argueta: hay linajes familiares protagonizados por mujeres en *Un día en la vida* y *Cuzcatlán*. También leemos himnos a mujeres fuertes e independientes: a la mujer/madre en

una parodia del Ave María en *Capucita en la zona roja* (1977) y a la tortillera del pueblo en *Cuzcatlán*.

Estrictas, protectoras, no-violentas, religiosas, trabajadoras, «antihombre», orgullosas y moralmente rectas («mis mujeres», como Alfonso las llama), siempre lo obligan «a hacer confesiones o a adoptar conductas que no me complacen». Su reacción un día a una joven vestida en una falda corta, a quien ve en la calle mientras juega con tortas de lodo, revela el tenor de su educación: «...era como si hubiese andado desnuda pues nunca había visto un traje tan poco encubridor de los pecados». Es pecaminosa cualquier cosa remotamente provocadora.

Las experiencias de «sus mujeres» le proveen al autor recursos abundantes para los cuentos intercalados dentro de la historia grande; también le dan información sobre sus propios orígenes. Separada de su propio padre y el resto de la bien conectada familia Duque porque no quería enfrentarse a su ira y juicio, la Crista soltera y encinta (con Alfonso) prefería vivir independientemente y en pobreza, cuidando a su propia madre, quien fue también abandonada por una serie de compañeros. Cuando decidió reconciliarse con los Duque años después, ellos pensaron que había regresado por razones económicas. La reacción de Crista: «No quiero nada relacionado con herencias, solo vine para no olvi-

11 Cfr. Sylvia Molloy, pp. 88-89. Se hace el origen, la fuente genealógica que justifica al niño

12 Ídem, p. 159. Parece ser muy deliberadamente cosa de familia.

darlos». Suponemos que ella le transmite la historia a su hijo por la misma razón.

En contraste, el padre de Alfonso tiene muy poca influencia sobre su hijo, aunque este pasa un rato cada verano en la casa paternal y establece relaciones fuertes con sus hermanos de este lado de la familia. Pero su padre es una verdadera ausencia, pasando todo el día encerrado en su bufete. El narrador expresa lo vacío que siente Alfonso a la edad de cinco años hacia su padre: «No tenía ninguna emoción hacia a un hombre que fuese su padre o no lo fuese». Quizá su propia falta de cariño refleja la indiferencia de su padre: «Me pareció un hombre agotado... Así, no era lo que yo me imaginaba de un padre». Cuando su hermanastro sugiere que le pida a su padre fondos para su educación —porque «los padres deben apoyar a los hijos, ser responsables»— se confirman las dudas que Alfonso tiene del amor de su padre por él. Ese lo despide mandándolo a su madrastra para que se lo pida a ella. Alfonso nota la muerte de su padre en una frase seca e indiferente: «Muerto el padre, compartí vida familiar con el capitán Paco Cañas», otro hermanastro.

La familia, especialmente la madre, y el «sitio de memoria» tienen un papel importante en la historia de Alfonso. Molloy observa que la escritura autobiográfica hispanoamericana «*is an exercise in memory doubled by a ritual of commemo-*

ration, in which individual relics...are secularized and represented as shared events. Of particular importance, in this connection, are the loci of memory, the chosen sites for communal rites: the casonas or family homes, the sleepy provinces, strongholds of tradition, the cities that time has irrevocably changed, if not destroyed»¹³.

El texto empieza con un episodio de los primeros recuerdos de Alfonso, el momento en que a la edad de tres años y medio se mudó a su nueva casa en San Miguel, capital provincial. Es una casa que Crista compró con su propio dinero y en la que vivió hasta su muerte. El evento marca un momento significativo, «la edad punto de partida», para él. Vuelve a medir su importancia al final del libro, relacionándolo al mundo de su madre y el nacimiento de su imaginación: «Así fue que nos trasladamos a mediados de 1939 a la llamada patria materna o casa familiar de la calle Colón. Así comenzaron también mis miedos de niño, con fantasmas, ogros y soldados. El temor a la noche y el amor a las estrellas y a la luz del día». Los recuerdos de su casa incluyen historias del pe-

13 Ídem, p. 9. [...] es un ejercicio de la memoria doblado por un ritual de conmemoración, en el que las reliquias individuales...son secularizadas y re-presentados como eventos compartidos. De interés particular, en esta conexión, son los loci de memoria, los sitios escogidos para ritos comunales: las casonas o casas familiares, las provincias somnolientas, bastiones de tradición, las ciudades que el tiempo ha cambiado irrevocablemente si no las ha destruido).

rro de la familia, «el chucho» (que recuerda cariñosamente en *Un día de la vida*).

Aunque Crista no gana mucho dinero por ser costurera para los pobres, Alfonso recuerda su casa como una mina de tesoros emocionales. El hecho de que tenían que mudarse frecuentemente antes de llegar finalmente a la calle Colón nunca le pasó por la cabeza como adversidad: «Por el contrario me pareció una infancia de maravilla y la manera en que fuimos saliendo de los mesones». Una existencia con un chorrito de lo picaresco ha alimentado sus sensibilidades poéticas. Se acuerda de la distinción que hacía su abuela entre los varios grados de la pobreza: «No somos pobres, estamos pobres que no es lo mismo». Las mujeres animan la curiosidad de Alfonso y encuentran los fondos para pagarle la escuela.

Atribuye su amor por la poesía y por la lectura primero a la presencia de estas mujeres en su vida. Crista le recita poesía (versos que recuerda hasta su muerte) y prosa moral; a su abuela le gusta exagerar; su bisabuela le narra cuentos del camino real «de hombres que se convierten en chanchos y de mujeres en coyotas; de espíritus malignos que deambulan por las calles solitarias»; y Chela, una ayudante de su madre, le canta y comparte cuentos de aventura que «me impulsaban a descubrir el mundo». Más tarde, otros mentores entran en su vida: don Chico, el tendero lo-

cal y amigo de Crista quien le vende periódicos, «su primer amigo adulto, con quien hablé sobre problemas internacionales y nacionales»; unos maestros (aunque no todos tienen una influencia positiva —el profesor Urquilla castiga a Alfonso por insubordinación porque ese le ha prohibido que escriba poemas en la clase; Alfonso no le hace caso— Urquilla hace que Alfonso y el matón de la escuela se peleen el uno con el otro, una sentencia seguramente contraria a la no-violencia que aprende en casa); y su hermanastro Paco Cañas, quien toma en serio «un adolescente con ínfulas intelectuales».

¿Qué lee Alfonso durante su niñez? La lista es interminable. Argueta sigue volviendo al tema por todo el texto, agregando cada vez más ejemplos y recordando selecciones favoritas: de las tempranas tiras cómicas en el *Diario Latino* a los «cuentos de hadas, malas hadas y ogros» tales como “El flautista de Hamelin”, “Blanca Nieves” y “Caperucita Roja”; una *Divina Comedia* ilustrada y un libro sobre la medicina del hogar; Homero, las aventuras piratas de Emilio Salgari; la revista *Life*; poesía por Darío, Neruo, Barba Jacob, Gutiérrez Nájera y otros; su primera novela, *Las aventuras de Tom Sawyer*, seguida por las clásicas europeas, inclusive *Los Miserables* y *Crimen y Castigo*; *María* de Jorge Isaac; *Las mil y una noches*; *el Contrato social* de Rousseau; y su primer libro por un salvadoreño, *El lector cuscatleco*

de José Luis López. Leemos literalmente al lector que lee también. Su apetito es voraz, su dieta un banquete de delicias tanto locales como internacionales. Tradicionalmente, escribe Molloy, el autobiógrafo hispanoamericano «*would not be caught lacking, culturally disarmed, an intellectual simpleton in the eyes of others, thus the showy preference for 'the classics'*»¹⁴. Mientras la importación sistemática de un canon literario extranjero huele al colonialismo cultural, Molloy prefiere examinar cómo este canon ha sido integrado y manipulado —digerido, se puede decir, para ser consistente con nuestra metáfora alimenticia— por sus consumidores. Observamos que los gustos de Alfonso, por su propia admisión, no son quisquillosos sino que devora productos caseros tanto como la *haute cuisine*.

Seguimos con la metáfora digestiva por el momento en referencia al escenario o sitio de leer, el lugar especial descrito por Molloy para una actividad «casi religiosa». Alfonso XIII escapa con sus libros y papeles a su santuario —su «trono» en las palabras de las mujeres— en la copa de un naranjo en el patio. Pasa todo el día allí en parte porque le encanta estar solo para leer, en parte porque sus abuelas metiches lo regañan por el riesgo que toma subiendo y bajando constantemen-

te. Eventualmente, no obstante, la naturaleza lo llama: «Lo que menos les parecía a las abuelas era que Alfonso Trece Duque se cagara desde el palo». Escandalizadas, ellas condenan tanta barbarie, su comportamiento primitivo indecente mientras su madre le exige que lo limpie: «Estaba obligado a limpiar la defecación, abría un agujero más o menos profundo y luego empujaba el Pájaro del Dulce Encanto para que cayera al fondo y lo cubría con tierra, con una pala especial destinada a limpiar caca de gallina, de perro o de gato», y después tiene que lavarse las manos tres veces. La única reacción de su tía es que «por lo menos abona la tierra» para que la cosecha no se eche a perder. Una discusión de la circularidad de la naturaleza sigue:

«No entiendo cómo puede salir nuestra comida de la misma mierda», dice la bisabuela. Lastenia explica lo que oye de Crista: «Son misterios de Dios»; que todas las cosas vuelven a su lugar de origen en forma circular. Como las serpientes que se comen a partir de su propia cola. «Ahora cuando me sirvás la comida voy a pensar en la mierda, mejor no me hubieras dicho nada de eso», se queja la bisabuela¹⁵.

Su voracidad metafórica á la Rabelais —un clásico francés que

14 Ídem, p. 22. Nunca se encontrará carente, culturalmente desarmado, un simplón intelectual en los ojos de lo demás; así, la preferencia ostentosa por «los clásicos».

15 Manlio Argueta, *Siglo de o(g)ro: bio-novela circular*, Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, p. 180.

Alfonso no menciona en su lista literaria pero que le conviniera bien— se termina escatalógicamente. Encima del árbol con su cabeza en las nubes, todavía está conectada a la tierra. Lo telúrico, el «humor del baño» — ejemplos del que abundan en el texto— lo vinculan a los cuentos de barro, al ingenio del campesino y a El Salvador de Salarrué. Luego cuando Alfonso tiene que buscar otro «trono», descubre la letrina, más libros y «mundos desconocidos». Los episodios de las lavativas que les quitan los lombrices a los niños; la descripción de su arma secreta, «la llave», para debilitar a su oponente en una lucha; y la leyenda del pájaro del dulce encanto proveen más interés escatalógico. Alfonso concluye con esta observación uniendo cielo y tierra: «Todo es posible concebir desde la fantasía y mi trono, incluyendo orinar y defecar con entera libertad. Pero nunca dejé el suelo sucio para que mis abuelas lo limpiaran»¹⁶. Su libertad tiene sus límites.

Una discusión de la lectura y de la «biblioteca dentro del libro» no es completa sin mencionar la inclusión que hace Argueta de diez cuentos folclóricos bien queridos en El Salvador: “La Siguanaba”, “Chinchintora la culebra”, “La gota del coral”, “El basilisco”, “El Cipitillo”, “La carreta bruja”, “El Cadejo” y otros representan un proyecto en curso que Argueta empezó en textos anteriores. En una entrevista

¹⁶ Ídem, p. 182

(1992) explicó que ya que una quinta parte de los niños salvadoreños viven actualmente fuera del país, en familias desplazadas por la guerra y por realidades económicas, es su deseo preservar estos cuentos con la esperanza de que los niños recuperen la mentalidad, el mundo mítico, la imaginación popular y la identidad cultural de su país de origen—en resumen, una conciencia salvadoreña. En *Siglo de o(g)ro* Alfonso XIII explica el propósito de los cuentos en el texto: recibidos de su abuela, los cuentos le revelan una «irrealidad palpable y amenazante». Le abren la puerta a un mundo de fantasía.

La discusión en el párrafo anterior ha presentado dos direcciones que provienen de la actividad, el *locus* y el contenido de la lectura y la escritura. Una es el redescubrimiento de lo que está perdido —una examinación del pasado—; la otra, la abertura de nuevos mundos, es una expansión del presente y una visión del futuro.

Alfonso reflexiona sobre su paraíso perdido, sirviéndose de la metáfora marítima de la dedicatoria del libro (y tal vez sugerido por la «vela» del subtítulo *bio-no-vela*):

El tiempo es un barco lejano desde esos tres años y medio, tengo la fotografía exacta en mis ojos, prolongación del recuerdo: la casa de enfrente, pintada de azul y blanco y un pequeño corredorcito, a orilla de calle, bordeado por un balcón

de media altura con barrotes de madera torneada. Nada de eso existe ahora, solo la calle y mis circunstancias, cuando camino solitario a finales de este siglo¹⁷.

El tiempo y el exilio han desplazado al sujeto de sus orígenes. «*The past* —escribe Molloy— *can only be integrated into the present through an exercise in longing*»¹⁸. La precisión y el detalle que se encuentran en la descripción de la casa de Alfonso sostienen su nostalgia y mistifica un mundo perdido¹⁹. De modo similar, recuerda a la gente y los eventos del pasado en detalles vivos como si volviera a vivir el momento: las invasiones de medio tiempo en el estadio de fútbol con sus compañeros; las guerras de las marabuntas; su «cuidado descuidado» de su hermana-bebé; las cirugías que les practicaba a los animales; el juego de funerales con el cuerpo vivo del hijito de Herminia; su primer viaje en tren; las peleas de escuela; y su carrera como tirador de navajas en imitación del circo. Recordando el momento cuando jugaba a casa con otra niña de tres años, Rosita, Alfonso usa específicamente la palabra «paraíso». Desnudos, los niños pequeños recreaban escenas de la maternidad, ella dándole a él su pecho. Mirando hacia atrás, él reflexiona: «El cuarto interior no tiene nada que ver con el Paraíso, pero

me pregunto ahora si es la misma situación de una pareja sola en el mundo, que se enfrenta al futuro humano». Sí, fue un paraíso para él. Alfonso reconstruye el pasado con un estilo conmovedor, dramático y gracioso, rescatando su paraíso perdido y al mismo tiempo seduciendo a su lector con cuentos encantadores.

La literatura para Alfonso también nutre su imaginación, su vocación por el sueño, su alma poética. Cuando escribe «yo sigo en mi mundo de Rosita», se está refiriendo a su mundo de sueños interior de «ojos adormilados», de libertad, de flotar, de volar. El movimiento no-lineal del texto —un vaivén en el espacio y el tiempo— imita la dinámica de un sueño. Al principio había poesía, antes del lenguaje, antes del comienzo de la edad de la razón: «Todo lo que le ocurre en la vida se trastoca en poesía y, por tanto, es verdad irreal que significa verdad irreverente, increíble, registros mentales se funden con los sueños si se cuenta con apenas tres años y medio...». Hay párrafos de la Sección I de Siglo de o(g)ro escritos sin puntuación final. Uno corre al próximo, haciendo borrosas las fronteras y definiciones así desestabilizando la integridad genérica: «en todo caso es momento de no delimitar lo ilimitable. Poesía- prosa, poema-novela, confesión-ficción, memoria-ensayo, navegan en las mismas aguas». Todorov llama esta manera de pensar «mítica», con la ausencia de una distinción

17 Ídem, p. 32

18 Cfr. Sylvia Molloy, p. 86. El pasado se puede integrar al presente por un ejercicio de añoranza.

19 Ídem, p. 95.

entre lo mental y lo material, entre sujeto y objeto, y con concepciones de causalidad, tiempo y espacio pre-intelectuales. Para Alfonso se puede inventar tesoros de los objetos mundanos de la casa, «valiosos en la imaginación de niños no interesados en vivir sino en soñar, aunque nos fuera difícil establecer la diferencia».

El mundo mítico es también uno de ogros y monstruos, de la irrealidad palpable y amenazante de los cuentos ya descritos de sus abuelas, de «fantasmas nocturnos» y «cadáveres con vida», una referencia a los pacientes descarnados en el hospital de tuberculosis cerca de su casa en la calle Colón. La muerte es real, no está muy lejos, y es contagiosa como siguen insistiendo sus abuelas. De manera interesante, hoy Alfonso/Argueta nota que la muerte todavía es una vecina ya que una funeraria se ha instalado muy cerca: «[A]ndamos siempre emparentados con casa de muertos». Recuerda el accidente mortal de su perro, su primer funeral, la muerte de su padre, y su propia experiencia a las puertas de la muerte con el sarampión.

«La Muerte es un despertarse del sueño de la vida», Calderón nos recuerda²⁰. La vida es tanto sueño como pesadilla. El título de las me-

20 E. M. Wilson, "On *La vida es sueño*", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón* (Bruce W. Wardropper, ed., New York University Press, New York), 1996, p.74.

morias de Argueta, *Siglo de o(g)ro*, juega con unos cuantos referentes, todos los que pueden pertenecer este texto: 1) la Edad Dorada, como el tiempo antes de la Caída, la edad dorada de inocencia y juventud, el paraíso; 2) el Siglo de Oro como la cumbre de literatura y cultura del imperio español, la edad del barroco; 3) la edad o el siglo del ogro, otra referencia a la niñez y la edad de los cuentos de hadas; y finalmente 4) el siglo del ogro o el monstruo, la edad de violencia actual, el siglo veinte. Ya hemos discutido la primera y tercera alusiones en otros contextos. Nos vamos a enfocar en las otras dos.

La predilección de Alfonso por los sueños recuerda el título calderoniano muy conocido de que la vida es sueño, que en esta vida-sueño hay un monstruo en la torre. Una edad de magia, invención, sensualidad y tensión entre la realidad y fantasía, el barroco nos dio escritores de complejidad y sofisticación: «*No longer concerned solely with communicating an experience, they were also concerned —often more so— with fabricating a novel, attractive object, a dainty device*»²¹. Mientras yo no caracterizaría a *Siglo de o(g)ro* como un «artefacto delicado», yo lo veo como una fabricación cuidadosamente organizada y atractiva, un

21 Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, vol. 1, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1963, p. 209. No solamente preocupados por comunicar una experiencia, se preocupaban también — a veces más — por la fabricación de un objeto atractivo y original, un artefacto delicado).

artefacto autoconciente, un viaje de la imaginación y una multiplicación de textos complicada.

El otro referente del título es histórico: el siglo veinte. He dedicado mucho espacio a los elementos míticos y poéticos del libro, y sería fácil minimizar o pasar por alto la importancia para Argueta de las referencias histórico-políticas. De alguna manera, parece que el brillo dorado de una niñez mágica desaparecería si permitiéramos que interviniera el «verdadero mundo». Sin embargo, para Argueta el abandonar completamente la ideología de sus novelas testimoniales y poesía comprometida sería inconsistente, hipócrita y traicionero.

En el libro condena el fascismo y la militarización de la sociedad, lo que lamenta haber sufrido en algunas de sus escuelas. Dispara una invectiva en contra del «militarismo escolar, doble moral, himnos marciales, oraciones a la bandera, apología varonil, servidumbre para la mujer, sirviente del marido, copa vaginal, patriotismo que se manifestaba en desfiles escolares, donde gran parte de los niños terminaban desmayados bajo el sol ardiente». Mientras Alonso, ahora de once años, está leyendo una mañana en un rincón del estadio vacío, un soldado se acerca para ahuyentarlo. Cuando el soldado demanda saber lo que está haciendo allí, Alfonso le contesta: «Estoy leyendo», al que el soldado replica: «¿No tenés nada que hacer?». Los dos están

en mundos ajenos. (Da la casualidad de que el joven está leyendo Rousseau, pero el soldado no sabe la diferencia.) Por la influencia de tantas mujeres en su vida, Alfonso crece aborreciendo la violencia. En las pocas ocasiones en que pelea en la escuela, trata de hacerse amigo de su oponente inmediatamente después.

Las noticias de la guerra distante en Europa le llegan a Alfonso por medio de su mentor don Chico. Alfonso admite que no entiende su significado desde su capullo protegido de San Miguel, pero su impresión fue suficientemente grande para ser incluida en sus memorias. Curiosamente, la portada de la primera edición de *Siglo de o(g)ro* lleva una ilustración por Kathe Kollwitz²² titulada “Los sobrevivientes”, mendigos vendados, caras angustiadas y ojos hundidos de niños y mujeres, supuestamente víctimas vivas del Holocausto. Los crímenes en contra de la humanidad han definido el Siglo del Ogro.

Las caras en el grabado de Kollwitz pudieran ser víctimas de los conflictos civiles centroamericanos que Argueta documenta también: referencias a cuestiones de derechos humanos, asesinatos políticos que se cobraron a amigos suyos, invasiones de casas por grupos pa-

22 Kollwitz (1867-1945) fue una activista antiguerra alemana. Fue denunciada por los nazis por su trabajo de representación de los pobres y las clases obreras.

ramilitares, y algunos personajes históricos como el arzobispo Oscar Romero. Una vez, pero es suficiente, alcanzamos a ver al narrador involucrado en el movimiento estudiantil. Se refiere a un momento «cuando fui estudiante universitario perseguido por extremista, rebelde, ideas-social-románticas y antimilitarista y otros pedos...». No nos olvidamos de que estamos en América Central al final del siglo veinte.

La muerte, como recordamos, ha sido parte de la vida de Alfonso desde la casa en la calle Colón, por lo menos, sus memorias lo obligan a enfrentarse a su presencia. Parte de su responsabilidad como narrador en «terminar» su historia. Alfonso da cuentas de lo que les pasa a los amigos y parientes que nombra a lo largo del texto para «atar hilos sueltos». Muchos han sufrido muertes trágicas y violentas. Aceptando las lecciones del destino, Alfonso se da cuenta de que «la muerte no era un juego de la imaginación, sino realidad». La vida ya no es sueño. Aunque el soñar ha sido un tropo positivo en la educación del joven lector y en la formación del poeta, las ilusiones se terminan en el desengaño —una desilusión y madurez necesaria—. El texto es un esfuerzo de resolver y registrar *el despertar*, un tema que Argueta exploró a fondo en *Un día en la vida*. Pero distinto a José, Lupe, y los sacerdotes en *Un día*, quienes luchan «por hacer el paraíso en la tierra», el único paraíso posible en *Siglo de o(g)ro* se

encuentra en el texto. Alfonso nos lo recuerda en la última página del libro. Recordando los cuentos de Crista, él añade que ella también les enseñaba a los niños la diferencia entre el bien y el mal y que el peor pecado era el robar. Claro, la idea del homicidio nunca le pasó a la cabeza, dice él, puesto que en aquellos tiempos «la muerte la conocíamos solo por razones de enfermedad y no por crímenes» —un tipo de paraíso en la tierra—. Pero es más sabio ahora.

La literatura, según escribe Wilson, «*teaches us to both feel and to order our feelings*»²³. De los libros se aprende el sentimiento y la razón, en este orden. Con esta idea, volvemos al drama de Calderón por un paralelo. Se redime Segismundo cuando se despierta de la vida de los sentidos a la del espíritu²⁴, cuando la razón gobierna y ordena sus sentimientos. La declaración de desilusión que hace Segismundo sería un epígrafe apto para las memorias de Argueta: «¿Qué pasado bien no es sueño?/ ¿Quién tuvo dichas heroicas/ que entre sí no diga, cuando/ las revuelve en su memoria:/ 'sin duda que fue soñado/ cuanto vi?'»²⁵.

Al cerrar su bio-no-vela circular, Argueta vuelve al mar por una metáfora más: «La tripulación de

23 Cfr. E. M. Wilson, p. 88. Nos enseña tanto a sentir como a ordenar nuestros sentimientos.

24 Ídem, p. 78.

25 Citado en E. M. Wilson, p. 78.

aquel barco familiar manejado por la abuela se fue diseminando...». Ahora reconoce que su mundo se había estado derrumbando desde hacía mucho tiempo. Su «viaje» ha culminado en un círculo: el exilio ha llegado a casa y vuelve a sus raíces como poeta. Estructuralmente, encontramos una explicación en las últimas páginas de dos imágenes mencionadas, pero nunca aclaradas, en la primera línea de las memorias: «Hay dos imágenes fundamentales en mis primeros recuerdos de niño». Mientras «imágenes» es ciertamente un término apropiado para referirse a sus *flashbacks* y a un texto lleno de recuerdos, nos recuerda otra vez al final que tenía algo más específico en mente. El día de la mudanza, cuando tenía tres años y medio, le había rogado a su tía que lo dejara hacerse cargo de llevar algo valioso. A él le dieron una foto del niño “El Salvador del Mundo” y a su hermana “la Virgen del Refugio”: «Las dos imágenes acompañaron y protegieron a la familia toda nuestra niñez». La figura, santo patrón de su tierra, se vuelve incluso más conmovedor cuando uno ha vivido en el exilio. Las dos imágenes también sugieren la conciencia de una fuerza espiritual que amarra la vida de la familia.

Argueta termina sus memorias donde empezó, como la serpiente que se come su propia cola del cuento de Crista. La antítesis de la frase final registra el movimiento de su texto con elegancia barro-

ca: «En fin, ciertos principios que explican la formación de Alfonso Trece, en un hogar acuciado por limitaciones pero rodeado de grandes y pequeñas experiencias que por siempre serían guía en la vida del poeta». Los términos opuestos «fin» y «principios»;

«grandes» y «pequeñas»; «limitaciones» y «grandes y pequeñas experiencias» colocan la autoconfrontación en el nivel formal así como en el temático.

El resultado es la autohistoria de Argueta/Alfonso, un modesto pero a la vez encantador «hacer las paces» con su identidad como poeta/narrador, lector/escritor, soñador/activista, fantasioso/realista, hijo/padre, exiliado/repatriado. A diferencia de la autobiografía hispanoamericana tradicional, la de Argueta tiene un final abierto, incompleto, inestable. La autoconfrontación es la imagen especular, la infinita multiplicación del sujeto y de los libros dentro del libro. La infancia revisitada ha inspirado una historia dentro de muchas historias con el fin de entretener y, en palabras de su madre, «para no olvidar».

--. Entrevista personal. 26 septiembre 1992, Los Angeles.

--. *Siglo de o(g)ro: bio-no-vela circular*. San Salvador: Colección Ficciones, 1997(b).

Green, Otis H. *Spain and the Western Tradition*. Vol. 1. Madi-

son, WI: University of Wisconsin Press, 1963.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Sommer, Doris. "No Secrets." *The Real Thing*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

Wilson, E. M. "On *La vida es sueño*." *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. Ed. Bruce W. Wardropper. NY: NY University Press, 1965.

Bibliografía

Argueta, Manlio. *Un día en la vida*. 7a ed. San José, Costa Rica: Educa, 1994.

Carta al autor. 13 agosto 1997(a).