INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9119661

El pacto autobiografico en la obra de Rafael Arévalo Martínez (Volumes I and II) [Spanish text]

Najera, Francisco, Ph.D.

City University of New York, 1991

Copyright ©1991 by Najera, Francisco. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

NOTE TO USERS

THE ORIGINAL DOCUMENT RECEIVED BY U.M.I. CONTAINED PAGES WITH POOR PRINT. PAGES WERE FILMED AS RECEIVED.

THIS REPRODUCTION IS THE BEST AVAILABLE COPY.

EL PACTO AUTOBIOGRAFICO EN LA OBRA DE RAFAEL AREVALO MARTINEZ

by

FRANCISCO NAJERA

VOLUME I

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1991

© 1991

FRANCISCO NAJERA

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy.

January 25, 1991
Date

Chair of Examining Committee

January 25, 1991
Date

Executive Officer

Supervisory Committee

The City University of New York

AGRADECIMIENTOS

A la profesora Angela Dellepiane, quien siempre me exigió lo mejor; al profesor Isaías Lerner, por su apoyo y amistad; y al profesor José Olivio Jiménez, por sus invaluables sugerencias, gracias.

Gracias también, en Guatemala, a la Biblioteca César Brañas, especialmente a la Licenciada Carmen de Garay, sin cuya ayuda me hubiera sido imposible completar la investigación para este trabajo.

Finalmente, a Ileana Ordóñez y a Carmen Valenzuela, por su ayuda con el manuscrito del libro, muchísimas gracias.

INDICE GENERAL

VOLUMEN I

I. Autobiografía y formas autobiográficas 1

II. La narrativa 21
Ciclo de Rafael Arévalo Martínez 27
Ciclo de Manuel Aldano 39
Ciclo del Profesor Cendal 91
Ciclo del poeta y la mujer 115
Ciclo de Manuel de Avelelo 126
Ciclo de las visiones espiritualistas 154
Ciclo de las parábolas del poeta 166
Ciclo del poeta y la sociedad 180
La narrativa política 187
Otras novelas 220
El misterio de la Encarnación 225

III. La poesía y el teatro 246
Maya 253
Los atormentados 269
Las rosas de Engaddi 280
Llama 300
Por un caminito así 320
Poemas 338
Poemas de Rafael Arévalo Martínez 341
El teatro 351

VOLUMEN II

IV. Los ensayos 361
Ensayos autobiográficos 368
La herejía del poeta 380
Ensayos sobre la literatura moderna 393
Ensayos sobre poesía 451
Ensayos filosóficos 463
Ensayos sociológicos 485
Ensayos sobre la vida cultural guatemalteca 490
Ensayos sobre la decadencia 499
Las anécdotas darianas 511
Las crónicas europeas 524
Artículos periodísticos varios 540

V. Las biografías de Rafael Arévalo Martínez 565

VI. Conclusiones 608

Bibliografía de Rafael Arévalo Martínez usada en este estudio 623

Bibliografía general 628

LIST OF DIAGRAMS

Semas que elaboran al sujeto autobiografico 30

CAPITULO I

AUTOBIOGRAFIA Y FORMAS AUTOBIOGRAFICAS

En general, es posible afirmar que hasta hace poco, la autobiografía había sido vista por los críticos como un género literario más, cuya única característica especial era la de la referencialidad. Es decir, que se la definía simplemente por la necesidad que tenían los textos clasificados como autobiográficos de ajustarse a los hechos que conformaban la vida de su autor. Sin embargo, en los últimos años, esta definición de lo que constituye una autobiografía ha empezado a ser intensamente cuestionada, y un diferente tipo de análisis, basado en conceptos tan variados como "sujeto", "verosimilitud", "autorreferencialidad" y "pistas textuales", todos a ser dicutidos más adelante, ha logrado imponer una nueva interpretación del término "autobiografía".

De acuerdo con Paul Jay, que en su libro Being in the text ofrece lo que tal vez sea el bosquejo más completo de los cambios de opinión que han ocurrido en los últimos años en los círculos críticos anglo-americanos con respecto a lo que constituye un texto autobiográfico[1], es probablemente a partir del libro de Roy Pascal, Design and truth in autobiography[2], publicado en 1960, que este interés en establecer más cuidadosamente lo que ha de definirse como

"autobiográfico", ha llegado a convertirse en una verdadera inquietud entre los críticos literarios.

Así, definiciones como la de George Gusdorf, en la que aparecen clasificados como autobiográficos textos tan diversos como las confesiones, las memorias y las novelas, son en la actualidad no sólo cuestionadas sino abiertamente rechazadas. De acuerdo con este crítico,

> [a]utobiography is a solid established literary genre, its history traceable in a series of masterpieces from the Confessions of St. Augustine to Gide's Si le grain ne meurt, with Rousseau's Confessions, Goethe's Dichtung und Wahrheit, Chateaubriand's Memoires d'outre tombe, and Newton's Apologia in between[3].

Si se considera la diversidad de géneros a los que pertenecen estos textos, que sólo tienen en común el haber sido estructurados como narraciones, nos tendremos que enfrentar con el hecho de que, en verdad, como afirma James Olney,

> there are no rules or formal requirements binding the prospective autobiographer- no restraints, no necessary models, no obligatory observances gradually shaped out of a long developing tradition and impossed by that tradition on the individual talent who would translate a life into writing.[4]

Louis A. Renza, al estudiar el problema de la memoria en las formas autobiográficas -o autorreferenciales-, y su relación con el lenguaje, propone la pregunta que parece ser central en cualquier intento de definición del término "autobiografía":

> Is it an indeterminate mixture of truth and fiction? Is it based essentially in fact rather than in self-invention? Or is it a full-fledged "literary" event whose primary being resides in and through the writing itself- in the "life" of the signifier as opposed to the life being signified?[5]

El problema central, entonces, al enfrentarnos a cualquier texto autobiográfico parecería centrarse en el sentido que se le dé al término

"referencialidad". ¿Es el texto autobiográfico referencial en cuanto refleja esa serie de hechos que podrán ser caracterizados como "la vida" del autor? ¿O su "referencialidad" pertenece más bien a una serie de estrategias literarias que dirigen la atención de sus lectores hacia el nombre de éste, aun cuando los hechos elaborados textualmente no reflejen los hechos "vividos"?

Para poder responder a estas preguntas, habrá de considerarse que, como escribe Roy Pascal, en cuanto narración, toda autobiografía "imposes a pattern on a life, constructs out of it a coherent story."[6] A estas palabras pueden agregarse las de William L. Howarth, que también buscan definir la relación que puede existir entre un escritor y su autorretrato: "[Autobiography] defines, restricts, or shapes that life into a self-portrait- one far different from his original model, resembling life but actually composed and framed as an artful invention."[7] Esto se debe, por un lado, a la naturaleza misma de la actividad literaria, ya que ésta es "una interpretación particular de la realidad, no un reflejo de la misma"[8], es decir, que el "texto literario no está frente a la cosa que afirma, [en el caso de las formas autobiográficas, la vida del autor, sino que] es la cosa misma."[9] Por otro lado, hay que recordar que, como lo expresa Vincent B. Leitch "[w]e construct "self" in language -as we wish it to be or want it to appear. Seeking to organize and mold experience, our reflection diverges from that experience: our signifiers deflect our reflection."[10]

Emir Rodríguez Monegal confirma estas ideas. En su artículo, "Cabrera Infante: La novela como autobiografía total", el crítico escribe: "Lo que determina la naturaleza del texto no puede ser su ajuste

o desajuste con una realidad exterior -sobre cuyo verdadero estatuto también tenemos dudas ya que está sujeta a las metamorfosis provocadas por una ciencia casi tan fantástica como la propia ficción."[11]

En otras palabras, si la naturaleza de un texto autobiográfico no reside en su imitación de una vida, es decir, de una realidad de por sí ya dudosa y por lo tanto difícil de definir aun científicamente, sino en el texto mismo y en sus estrategias particulares, tal vez sea importante recordar lo que Gusdorf llama una de las prerrogativas de la autobiografía: "[Autobiography] shows us not the objective stages of a career- to discern these is the task of the historian- but ... it reveals instead the effort of the creator to give the meaning of his own mythic tale."[12] Por lo tanto, para este estudioso, lo que todo autor busca al elaborar un texto autobiográfico, es la definición de su persona, es decir, de aquella imagen que, al revelarlo en su totalidad, muestre la realidad absoluta y, por lo tanto, mítica de su ser.

Retomando ahora las ideas propuestas por Olney, será posible ampliar su definición de "autobiografía", e interpretarla, más que como una mirada hacia el pasado -un intento para comprenderlo y darle forma-, como la creación de una historia personal y mítica, que entrega al autor en su verdad más íntima y perfecta: "An autobiography, if one places it in relation to the life from which it comes, is more than a history of the past ... it is also, intentionally or not, a monument of the self as it is becoming, a metaphor of the self"[13]. Este aspecto metafórico de toda autobiografía posee gran importancia para la construcción de cualquier narrador autobiográfico, ya que, en palabras de Olney, "[m]etaphor is esentially a way of knowing ... This is the psychological basis of the

methaphorizing process: to grasp the unknown through the known, or to let the known for the unknown and thereby fit that into an organized, patterned body of experiential knowledge."[14] Es por esto que, según este crítico, el impulso autobiográfico implica una necesidad muy singular, especialmente en el caso de los poetas: "[P]oets explore the inner reaches of self, especially self as it becomes or feels transcendent and more than individual, and seek images that might make the experience available to the reader."[15]

Si aceptamos que al escribir un texto autobiográfico el poeta lo que busca verdaderamente es la creación de imágenes que comuniquen experiencias que en otra forma son imposibles de expresar, imágenes que lo representen, que le den forma por medio de las palabras que conforman el texto, es decir, que lo elaboren como sujeto textual, es posible llevar la definición de autobiografía del campo de la memoria -la autobiografía *como archivo*-, al *de* la autobiografía *como* texto en el que la imaginación es el elemento generador y, por lo tanto, conformador de la escritura. Olney lo expresa de la siguiente manera:

> The record that memory reconstructs is no doubt, as Maurois says, "unfaithful" to the past, but this infidelity seems at most a very minor sin if one considers memory not as orderly summoning up of something dead ... but as a creative figuration of the living present and a summary reconstruction of how the present came to be that which it is[16].

Comprendidas así, las formas autobiográficas serían, en realidad, actos imaginativos, elaboraciones puramente textuales que tratan de comunicar las experiencias de una vida, verdaderas metáforas, traducciones de momentos vividos -"[l]a traducción, ya se sabe, es la metáfora, el traslado, el paso de un código a otro"[17]-, al lenguaje

formalizado de la literatura y, por lo tanto, una traición a lo que consideramos la realidad. Según Susanna Egan, "[u]nable to lift any thing out of life and into art without transforming it, the autobiographer is faced with the task of finding comparisons with himself that will convey a clear meaning to his readers. He creates, accordingly, a fictive self to narrate the events of his life and a fictive story to contain those events."[18] Consecuentemente, como afirma Rodríguez Monegal, habrá que reconocer que, necesariamente, en un texto autobiográfico, "todo es traducido (traicionado) en el cuerpo del texto"[19].

Confirmación de esta idea del texto como productor de una verdad subjetiva y no como el registro de la misma, son las palabras de Philippe Lejeune al discutir el concepto de "verdad" en los textos autobiográficos, si es que estos han de definirse como el reportaje de una serie de hechos vividos por el autor: "[L]e discourse ne la masque pas, mais la produit à sa manière: c'est-à-dire autant comme effet de l'énonciation que comme 'contenu' d'énoncé."[20]

Sin embargo, al aceptar estas opiniones hasta aquí expresadas, será preciso enfrentarse a otro orden de problemas, el más importante de ellos, tal vez, el de la relación entre el autor del texto y el personaje que lo representa en el mismo. ¿Qué clase de relación existe entre el autor -un ser de carne y hueso- y el personaje que habita un texto? ¿Cómo se establecerá el sistema de referencialidad que informe a los lectores que el segundo es una representación del primero? ¿Cómo será posible determinar que ambos son una y la misma persona si el texto cesa de imitar la "realidad" de los hechos? Philippe Lejeune, quien ha dedicado

un libro muy interesante al estudio de estos problemas, ofrece ideas de gran importancia en esta área.

Para empezar, Lejeune establece la principal característica de todo texto autobiográfico: "L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identitité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur le coverture), le narrateur du récit et le personnage dont il parle."[21] Sin embargo, al mismo tiempo, aclara que la identidad entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de varias maneras. Implícitamente, a nivel del autor-narrador, por medio del uso de "títulos" -e.g. Autobiografía- en la cubierta del libro, que no dejan duda de que lo narrado se refiere al autor; o por medio de un prólogo o nota, en la que el autor declara que el autor y el narrador-personaje son la misma persona, es decir, él mismo. Esta identidad también puede ser establecida gracias al nombre que se le dé al narrador-personaje del texto, y que sería el mismo del autor: "[D]ès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identite, renvoyant en dernier resort au nom de l'auteur sur la converture."[22]. Establece, además, otra categoría en las formas de relación que puedan existir entre el autor y su representación verbal, a la que él define como "rapport", y que yo traduciré como concordancia. En este caso no se trata de la identidad, sino de la semejanza entre el autor y el narrador o uno de los personajes.

> La "ressemblance" peut se situer à deux niveaux: sur le mode négatif- et au niveau des éléments du récit-, intervient le critère de l'exactitude; sur le mode positif- et au niveau de la totalité du récit-, intervient ce que nous apellerons la fidelité. L'exactitude concerne l'information, la fidelité la signification.[23]

Al establecer dos tipos de función en los textos autobiográficos, uno de información, es decir, verificable por medio del cotejo de lo enunciado con lo vivido por el autor, y otro de significación, no cotejable pero no menos válido ya que expresa la realidad imaginaria -mítica- del autor, Lejeune permite dirigir nuestra atención a las razones que motivan a un escritor a seleccionar los elementos que crean y definen, es decir que elaboran, al personaje que funcionará como su alter-ego, y que, en este estudio, será descrito como el "sujeto autobiográfico". Estas mismas funciones permiten a Lejeune la creación de un concepto que es central para el estudio del desarrollo de la literatura autobiográfica en este siglo: el concepto del "modelo", usado por el crítico francés en el sentido de prototipo o de imagen ejemplar: "Dès qu'il s'agit de ressemblance, on est obligé d'introduire un ... terme symétrique du côte de l'énonce, un référent extra-textuel qu'on pourrait appeler le proto-type ou, mieux, le modèle."[24] Unas líneas más adelante, el mismo autor aclara lo que para él significa el concepto de modelo: "Par 'modèle' j'entends le réel auquel l'énoncé pretend ressembler."[25] Habrá que aclarar aquí que lo que Lejeune llama real, puede ser producto de la imaginación -la realidad interna del autor- o de su voluntad de dar forma a ese personaje con el que desea identificarse -y en el que desea transformarse-. Como consecuencia de la elaboración de estas ideas, la atribución de los conceptos de verdad o falsedad a un

texto autobiográfico cesa de ser operativa, sugiriéndose en su lugar el de "verosimilitud", un término que Jean-Jacques Lecercle explica de la siguiente manera: "If the authentic will-to-say is the will-to-say-the-truth, the discourse of truth imitates reality, and the discourse of verosimilitud, literary discourse, has a second-order relationship to reality: it imitates the discourse that imitates reality."[26] Por lo tanto, "[t]he literary discourse of verosimilitude ... lies beyond the opposition between truth and falsehood: it has the appearance of truth, is more 'natural' than truth."[27] Así, en el caso del escritor modernista guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, como se tratará de mostrar más adelante, el modelo elaborado en sus textos autobiográficos es imaginario, ya que se trata del poeta decadente, tal y como éste fue definido por los cánones estético-idealistas del modernismo.

Con la mención de este escritor, autor de una sorprendente y variada obra autorreferencial, llevaré ahora la discusión sobre la autobiografía y los textos autobiográficos en una dirección diferente, dirigiendo mi atención hacia el concepto de "novelas autobiográficas", un término que parecería implicar una contradicción esencial, ya que, ¿cómo puede una novela ser descrita como "autobiografía", cuando una novela implica, necesariamente, ficcionalidad? Haciendo uso nuevamente de las ideas propuestas por Philippe Lejeune, me referiré a estos textos de ficción -las novelas autobiográficas- como aquellos que expresan una relación de concordancia o de semejanza -no de igualdad-, y por lo tanto de verosimilitud, con el autor o su modelo. Citando palabras del crítico

francés diré que "[j]'appellerai ainsi [novela autobiográfica] tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir de raisons de soupçonner, à partir de ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer"[28].

Sin embargo, por tratarse de relaciones que nos permitirán identificar al autor con su personaje, al hablar de concordancia será necesario discutir los grados de semejanza que existen entre ellos: "La 'ressemblance' supposée par le lecteur peut aller d'un 'air de famille' flou entre le personnage et l'auteur jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui 'tout craché'"[29]. Así, creadores de formas literarias tan diversas como Arévalo Martínez, Gide, Joyce y, menos distante en el tiempo, Cabrera Infante, componen personajes que, aunque no llegan a ser caracterizados con los nombres de sus autores, los sugieren claramente. Y a pesar de que todos ellos tienen diferentes razones para no identificarse abiertamente con sus alter-egos, sus obras han de ser leídas como autobiográficas, ya que los autores mismos insisten, de diferente manera, en este tipo de lectura. Por lo tanto, es posible aseverar que si las múltiples formas descritas hasta ahora como autobiográficas (memorias, novelas, poemas, ensayos, etc.) pueden ser agrupadas bajo la rúbrica general de "autobiografía", es gracias a la forma en que ellas son percibidas por sus lectores. Aquellos elementos que permiten clasificarlas como autobiográficas residen, no en los tópicos de la narración, sino en las estrategias de las que el autor hace uso para indicar su relación con el material escrito, es decir, en el "pacto" en el que se obliga al lector a participar, explícita o

implícitamente, cuando éste inicia la lectura del texto. Lo autobiográfico, así,

> n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié; mais sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicit ou explicit proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre des effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie.[20]

Como lo expresa Lejeune, es en este sentido -en el de su lectura- en el que las formas autobiográficas han de ser consideradas como un género. Así lo explica, también, Janet Varner Gunn: "Genre, I am arguing, is first of all an instrument of reading, not primarily a formula for writing. As such, genre is what enables the reader to locate himself or herself before the text and thereby to have acces to the possible meaning of the text."[21]

Podría entonces resumirse que los textos autobiográficos constituyen un género en cuanto pueden ser leídos como tales. Esta forma de lectura es sugerida por el autor, como ya se dijo, implícita o explícitamente, gracias a estrategias textuales que transforman cualquier texto en un texto autorreferencial, es decir, en uno que dirige nuestra atención hacia la persona representada por el nombre que aparece en la cubierta del libro en el espacio reservado para el nombre del autor del texto, o hacia el modelo que el autor ha construido, es decir, imaginado y representado, para mejor definirse y revelarse.

El lector, al aceptar esta forma de lectura referencial que las pistas textuales le imponen o sugieren, participa en lo que Lejeune ha descrito como el "pacto autobiográfico". Es, en este sentido, que la obra

de Rafael Arévalo Martínez será designada en este estudio cómo "autobiográfica", ya que el escritor guatemalteco sugiere este tipo de lectura de su obra, y parte del objetivo del presente trabajo estribará en establecer e ilustrar las estrategias autorreferenciales usadas por el escritor a través de los años en la mayoría de sus textos para inducir a sus lectores a percibirlos como autobiográficos.

Habiendo establecido la forma en que los términos "autobiografía" y "autobiográfico" serán usados en este estudio al hacer referencia a los textos de este escritor, trataré ahora de establecer las estrategias que le permiten sugerir que toda una serie de personajes, que aparecen en los poemas, narraciones y ensayos con diferentes nombres o de manera anónima, son uno solo: el prototipo con el que el escritor se identifica y en el que llega a modelarse.

Para Elizabeth Bruss, la única diferencia entre autobiografía y ficción es el hecho de que, en el primer caso, el narrador es real, mientras que en el segundo, el nombre del personaje, o el pronombre que lo representa, es solamente una forma retórica. Para ella "[a]utobiography as we know it is dependent on distinctions between fiction and non-fiction, between rethorical and empirical first-person narration. But these distinctions are cultural artifacts and might be differently drawn[32]. Otros críticos están de acuerdo con esta declaración, llegando algunos a definir no sólo el yo textual, sino también el "yo" personal en términos puramente lingüísticos. Por ejemplo, Lejeune cita, aprobatoriamente, a Benveniste al afirmar "qu'il n'y a pas

de concepte du 'je'"[33], y al agregar que, en verdad, ningún pronombre personal "n'a jamais renvoyé à un concept, mais excerce simplement une fonction, qui consiste à renvoyer à un nom ou à une entité susceptible d'être désigné par un nom."[34] De esta manera, el crítico francés expande la noción del nombre como función y no como referente.

También James M. Cox se adhiere a esta idea, llevándola aún más lejos, al negar la validez del "yo" personal: "[T]he 'self' upon which the imperial extension of the term autobiography was predicated, may in fact be nothing more than a fiction that contemporary critical theory will at last expose. Language will at last be recognized as writing the self"[35].

Si ese "yo" que justifica la escritura de autobiografías no es más que una forma retórica o una ficción del lenguaje, su función tendrá que ser definida en términos puramente lingüísticos, por lo que podrá decirse con Barthes que "la persona no es más que una colección de semas"[36], y lo que este mismo crítico expresa acerca del personaje, habrá de ser aplicado también a su autor: "Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje."[37] El personaje, y su autor o su modelo, serán sencillamente entonces el resultado de un entrecruzamiento de adjetivos, o de unidades de significado, alrededor del nombre o pronombre que lo representan en el texto. A esta idea, Barthes agrega la siguiente aclaración: "[E]l personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (está marcada por el retorno de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la personalidad del personaje"[38].

Dentro de la obra de Arévalo Martínez, es precisamente este entrecruzamiento de semas el que permitirá reconstruir, a través de todos los textos que la constituyen, a ese sujeto único que los atraviesa y que refleja al modelo en el que el autor se ha elaborado. Este personaje aparecerá a menudo con el nombre de Rafael Arévalo Martínez, aunque también se le encuentre con otros nombres, los más comunes Manuel Aldano y Manuel de Avelelo, y en la mayoría de los poemas y narraciones cortas, sencillamente como el Poeta o como ese yo anónimo que, al funcionar como narrador, organiza los los textos y desde ellos nos habla.

En el caso de cualquier autor, los semas que al entrecruzarse lo conforman serán, en su forma más general, los títulos de los textos que bajo su nombre han llegado a ser publicados. Como afirma David Packman: "[A]n author is perhaps nothing more than the product of the texts assembled by means of his name"[39]. Comprendido desde este punto de vista, un poeta carecerá de realidad hasta que su nombre sea definido por los poemas que, con él, se publiquen. En un país como Guatemala, en donde la publicación de libros siempre fue mínima -"entre el 1910 y el 1920, la publicación de libros en el país fue escasa y los libros de la nueva juventud con mayor motivo. El periódico, los álbumes y las recitaciones en las veladas líricas hacen sus veces como pueden"[40]-, Rafael Arévalo Martínez tuvo que definirse como poeta en contra de una sociedad que, como las del resto de Hispanoamérica en esos años, al limitar la publicación de libros, implícitamente negaba el valor social del escritor y, más específicamente, el del poeta. Sólamente haciendo de la publicación de sus libros parte de un complejo contrato autobiográfico,

en el que la obra literaria era pretexto para la elaboración del prototipo del poeta modernista, no existente hasta entonces en el imaginario guatemalteco, e identificando al prototipo con su autor, pudo este escritor afirmar su realidad profunda, no la del hombre cotidiano, sino la del poeta, definido, como ya se dijo, dentro de la ideología propuesta por el modernismo. Así, lo que dice Lejeune sobre Gide es aplicable también a Arévalo Martínez: "[T]oute sa vie et son oeuvre semblement tendues vers la construction et la production d'une <u>image</u> de soi."[41]

En cuanto al escritor guatemalteco, tendremos que aceptar que, como sugiere Paul De Man, su vida depende, para su comprensión y justificación, de la obra, tal y como la obra depende de su vida para su creación.

> We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture...?[42]

Dentro de la obra de Arévalo Martínez es gracias al rescate de ese personaje elaborado tan cuidadosamente, y definido por medio de una gran variedad de estrategias textuales como el sujeto autobiográfico, es decir, como el <u>alter-ego</u> del autor, que podremos contemplar la imagen totalizadora y, por lo tanto, mítica, que el escritor nos legó de sí mismo.

Las estrategias textuales de las que Arévalo Martínez llegó a hacer uso para definir su imagen a través de los textos que escribió y publicó

entre 1914 y 1984, año de la publicación póstuma de su biografía del dictador Ubico, son múltiples. Sin embargo, las más importantes en la elaboración del sujeto autobiográfico son las que se encuentran a continuación:

1- Elaboración de un personaje que, a través de varias estrategias narrativas, es identificado con su autor y que, en este trabajo, será designado como el "sujeto autobiográfico" o el "sujeto arevaliano". Este personaje, como ya se dijo, aparece en los cuentos y novelas con los nombres de Rafael Arévalo Martínez, Manuel Aldano, señor de Avelelo, Profesor Cendal, amigo Friend, el Poeta y, en muchos casos, de manera anónima, identificado únicamente por el "yo" del que hace uso el narrador para referirse a sí mismo.

2- Uso de prólogos o notas que

a) definen el texto como escrito por Rafael Arévalo Martínez, o que hacen referencia a otros textos del autor, elaborándose de esta manera una red intertextual que nos fuerza a verlos como fragmentos de un texto total que, se sugiere, está conformado por la obra del escritor guatemalteco.

b) identifican al autor con el Yo poético/narrativo que se elabora en las narraciones o poemas.

3- Dedicatoria de los libros, con lo que la atención de los lectores se dirige hacia el nombre del autor.

4- Referencias intertextuales:

a) Se hace referencia por medio del Yo poético/narrativo, o, en el caso de los ensayos, por medio del ensayista, a otros textos de Rafael Arévalo Martínez, indicándose que todos han sido elaborados por

este escritor.

b) El Yo poético/narrativo hace referencia a hechos descritos en otros textos de Rafael Arévalo Martínez, sugiriéndose de este modo que todos ellos son fragmentos de un texto total, asociado con la obra del escritor guatemalteco.

5- Artes poéticas, que al justificar una estética funcionan como textos autorreferenciales.

No todas las estrategias aparecen conjuntamente en el mismo texto, y, en mucho, su uso depende del género al que éste pertenece. Sin embargo, el escritor guatemalteco utiliza en cada uno de sus libros, varias de ellas para dirigir la atención de los lectores hacia su nombre, identificándose como el del autor de los mismos e indicando que han de leerse como fragmentos de la biografía de Rafael Arévalo Martínez.

Como ya se dijo, en los siguientes capítulos se ilustrará el uso de estas estrategias en la mayoría de los textos publicados por el escritor guatemalteco. Al final de este estudio, por lo tanto, se habrá logrado establecer la imagen total de este poeta, tal y como él la fue elaborando a través de los numerosos textos que componen su obra.

NOTAS DEL CAPITULO I

1 Paul Jay, Being in the Text (Ithaca: Cornell University Press, 1984).

2 Roy Pascal, Design & Truth in Autobiography (London: Routledge & Kegan, 1960).

3 George Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography," Autobiography: Essays Theoretical and Critical, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980) 28.

4 James Olney, "Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical and bibliographical introduction." Olney, Autobiography: Essays 7.

5 Louis A. Renza, "The veto of the imagination: a theory of autobiography." Olney, Autobiography: Essays 268.

6 Pascal 9.

7 William L. Howarth, "Some principles of autobiography." Olney, Autobiography: Essays 86.

8 Renato Prada Oropeza, El lenguaje narrativo (Centroamérica: EDUCA, 1979) 42.

9 Prada Oropeza 98.

10 Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (New York: Columbia University Press, 1983) 12.

11 Emir Rodríguez Monegal, "Cabrera Infante: La novela como autobiografía total," Rev Ib 116-117 (1981): 266-267.

12 Gusdorf 48.

13 James Olney, Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography (Princeton: Princeton University Press, 1972) 35.

14 Olney, Metaphors of Self 31.

15 Olney, Metaphors of Self 30.

16 Olney, Metaphors of Self 264.

17 Rodríguez Monegal 267.

18 Susanna Egan, Patterns of Experience in Autobiography (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984) 66-67.

19 Rodríguez Monegal 267.

20 Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique (Paris: Edition Du Seuil, 1975) 189.

21 Lejeune 23.

22 Lejeune 26.

23 Lejeune 37.

24 Lejeune 36.

25 Lejeune 37.

26 Jean-Jacques Lecercle, Philosophy through the Looking Glass: Language, Nonsense, Desire (La Salle, Illinois: Open Court Paperbacks, 1985) 43.

27 Lecercle 43.

28 Lejeune 25.

29 Lejeune 25.

30 Lejeune 44.

31 Janet Varner Gunn, Autobiography: Towards a Poetics of Experience (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982) 21.

32 Elizabeth W. Bruss, Autobiographical Acts (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1976) 8.

33 Lejeune 21. La idea es presentada en Emile Benveniste, Problemes de linguistique general (Gallimard: Paris, 1966) 261.

34 Lejeune 21.

35 James M. Cox, "Recovering literature's lost ground through autobiography." Olney, Biography: Essays 124.

36 Roland Barthes, S/Z (México: Editorial Siglo XXI, 1980) 160.

37 Barthes 55.

38 Barthes 55-56.

39 David Packman, "The cryptogramatic paper chase," Intertextuality:

New Perspectives in Criticism, ed. Jeanine Parisier Plottel and Hanna Charney, New York Literary Forum 2 (1978): 19.

40 César Brañas, "'La generación de 1910': Recuerdos y sugestiones en los márgenes de la revista Juan Chapín (1913-1914)," El Imparcial (Guatemala) 6 junio 1964: 13.

41 Lejeune 165.

42 Paul De Man, "Autobiographical De-facement," MLM 94 (1979): 920.

CAPITULO II

LA NARRATIVA

"El período literario conocido con el nombre de "modernista", y que aproximadamente se extiende de 1880 a 1910, corresponde a una fase bien definida de la historia de la América Latina, que se caracteriza por la implantación del modo de producción capitalista en escala continental."[1] Con estas palabras resume Françoise Perus la situación histórica de Latinoamérica a mediados del siglo pasado, situación que definió el desarrollo del movimiento literario que hoy conocemos como modernismo. He de aclarar que, aunque estoy de acuerdo con la descripción de los hechos que caracterizan a este período histórico, me parece que, en vista de lo que se discutirá en los siguientes capítulos, el dar 1910 como fecha tope para el modernismo es demasiado limitante. Más bien, comparto la opinión de Ivan Schulman, quien percibe "un medio siglo modernista ... cuya literatura proteica dejó una herencia, patente todavía hoy"[2].

Desde otro punto de vista, este movimiento fue descrito en forma muy amplia por Juan Ramón Jiménez, uno de los poetas modernistas españoles, de la siguiente manera: "[L]o que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía

burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza."[3] Este movimiento, que definió la sensibilidad de los años finales del siglo XIX e iniciales del XX, llegó a establecer, por primera vez, una literatura verdaderamente hispanoamericana. En las palabras de Federico de Onís: "El modernismo significó ... no sólo la incorporación de América a la literatura europea y universal, sino el logro por primera vez de su plena independencia literaria."[4] El modernismo representó, pues, la "actualización cosmopolita que sincroniz[ó] el arte latinoamericano con el de las metrópolis culturales"[5], y, aunque sus mejores logros están asociados con la poesía, no hay que olvidar que originalmente, las nuevas formas aparecieron en la prosa -la de José Martí y la de Manuel Gutiérrez Nájera-[6].

A Guatemala, que fue lugar de paso para algunos de los modernistas más importantes -Martí, Darío, Chocano y Barba Jacob-, el modernismo llegó con mucho retraso. Los cambios económicos que habrían de permitir su desarrollo, no se dieron como resultado del crecimiento interno del país sino que fueron impuestos desde el exterior y, además, muchos años después que en la mayoría de los otros países hispanoamericanos. José Mata Gavidia, un historiador guatemalteco, dice con respecto a este proceso de imposición económica: "Los adelantos materiales de la civilización moderna [si logran penetrar es] ... no por mérito de sus gobiernos, sino porque es inevitable que penetren, y además porque las compañías interesadas son las que consiguen llevar a Centroamérica tales adelantos"[7].

Es decir, que este período histórico, caracterizado por la expansión económica que permitirá el desarrollo de las formas culturales y de la

sensibilidad que habrán de conformar lo que con el tiempo se llamará modernismo, fue originalmente, en Guatemala como en tantos otros países hispanoamericanos, el resultado de un proceso impuesto desde el exterior y, por lo tanto, foráneo a los modelos culturales existentes en esa época en la nación. Esto se refleja no sólo en las formas literarias que aparecen con el modernismo, sino en la función social que define al escritor en este período, y que rompe con lo tradicionalmente aceptado por la sociedad guatemalteca.

El gobierno que marca el inicio de la penetración de las compañías extranjeras es el gobierno liberal de Justo Rufino Barrios. Este gobierno, que va de 1873 a 1885, no sólo "presenta un gran avance en el progreso material de Guatemala"[8], sino que se interesa en modificar la enseñanza en todos sus niveles, poniendo énfasis, bajo la influencia de las doctrinas positivistas, en las disciplinas prácticas y de utilidad inmediata. En las palabras de Mata Gavidia: "[Se] organiza la escuela normal para varones, el Instituto Nacional, pero se desorganiza a la Universidad, que se convierte en escuela facultativa para fabricar profesionales ... La enseñanza humanística se excluye, se cierra la carrera de filosofía y letras, y sólo se fomentan las carreras lucrativas."[9] Y continúa diciendo: "La ideología positivista ... convirtió a la universidad en semillero de profesionales que ignoraban no solamente el sistema de ideas culturales de su tiempo, sino el espíritu de investigación que constituía el fundamento de las profesiones."[10]

Para Guatemala, como para el resto de América, se trata de un período de

> un "pragmatismo" y un "prosaísmo" cada vez más acentuado que hacen que el escritor (concretamente: el poeta) de corte tradicional tenga la sensación de haberse convertido en un ser marginal, especie de paria ante el cual la sociedad ni siquiera se limita a ostentar su indiferencia, sino que le manifiesta una franca hostilidad.[11]

A estas palabras de Françoise Perus, se pueden agregar las de Angel Rama:

> Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra -y es la más fea del momento- la del improductivo.[12]

Es decir que los poetas, integrados a su sociedad en el período anterior por la "tarea adoctrinadora e ideologizante que antaño cabía a los cantos patrióticos"[13] -y, puede agregarse, a los poemas pedagógicos típicos de la Ilustración y del romanticismo-, dejan de tener en esta época una función social clara y definida. La siguiente cita de Angel Rama confirma estas palabras: "[A]l confinarlo a la-poesía-como-especialización, la sociedad nueva le está exigiendo al poeta que redefina su función y establezca su nuevo campo de acción, cosas ambas más que difíciles en las tierras hispanoamericanas, donde la endeblez del medio cultural era bien conocida."[14] El mismo crítico agrega que la ideología imperante, "al regirse por el criterio de economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta"[15].

Como resultado de esta imposición ideológica, resultado de los drásticos cambios económicos que se imponen a nuestros países, la crítica que el modernismo hace en sus primeros años del utilitarismo burgués,

toma la forma de una literatura idealista que exalta la belleza pura, y cuyo lema es la del arte por el arte. Como explica Marta Traba, si el pasaje a la modernidad, asociada en Latinoamérica con el modernismo, "produjo en los países altamente industrializados un grave desfasaje entre receptor y transmisor, en América Latina arte y literatura entraron en pleno desprendimiento de su grupo social"[16]. Prueba de esto son los poemas de Gutiérrez Nájera y los del Darío de Azul y de Prosas Profanas. Sin embargo, en 1898, un hecho histórico habrá de tener gran importancia en la dirección que toma el modernismo: la guerra entre España y Estados Unidos. "La nueva amenaza imperialista del coloso del Norte sacudió violentamente el modernismo ... Todo lo exótico comenzó a ceder paso a un autoanálisis personal y continental"[17]. Se inicia entonces en el modernismo un período en el que un tema constante, especialmente en la narrativa, será el del "conflicto de introvertidos sentimentales que no logran armonizar su mundo con las circunstancias que los envuelven."[18] Se trata de lo que se ha llegado a llamar "post-modernismo", pero que, como se mostrará más adelante, es en realidad, solamente el segundo período de este movimiento.

Es en esta segunda etapa en la que el modernismo empieza a ganar adeptos entre los escritores guatemaltecos. "Y frente a la oposición de los 'consagrados', allá por los años de 1910 a 12, un grupo de decadentes ... nos dimos a la tarea de vivificar nuestro petrificado ambiente literario"[19], dice Carlos Wyld Ospina, uno de los poetas "decadentes" guatemaltecos, que es como fueron llamados inicialmente en Hispanoamérica los creadores influidos por la nueva estética. Hasta entonces, el poeta reconocido como tal por la sociedad guatemalteca, "ajustábase

perfectamente al gusto pueril de una sociedad para la cual un poeta no era más que un señor serio e iluso, encargado de componer odas a la patria, himnos a la unión de Centro América y loas a los caudillos del partido político dominante"[20]. Con el advenimiento del modernismo, sin embargo, esta situación cambió drásticamente. La nuevas formas literarias provocaron el rechazo de la sociedad guatemalteca: "Los poetas modernistas, cuyas increíbles extravagancias llegaban a nuestras tierras audazmente impresas en revistas y libros extranjeros, tuvieron la virtud fecunda de indignar hasta el paroxismo a nuestro aeropago de rimadores"[21].

Con respecto a las relaciones entre los poetas que empezaban a mostrar una nueva sensibilidad, desconocida hasta entonces en la literatura guatemalteca, y la burguesía imperante, el mismo Wyld Ospina afirma: "[L]os cultores guatemaltecos del herético modernismo [fueron] asombro y coraje del burgués"[22]. A estas palabras se puede agregar el siguiente comentario de César Brañas: "El epíteto de decadentes se les confirió precisamente, con tono entre sonriente y un sí es no es peyorativo, a muchos de los nuevos poetas de esos días, y Rafael Arévalo Martínez tuvo la valentía acertada de hacerlo suyo, defenderlo y enriquecerlo enmemorables versos y en su primera expresión novelística."[23] El nombre de este poeta queda así singularizado como el más firmemente asociado con el movimiento modernista guatemalteco.

Iniciemos, pues, la discusión de la narrativa de Arévalo Martínez. Debido al número y a la variedad de textos que pertenecen a ese género, he decidido agruparlos en ciclos, ya que esto me permitirá un más fácil

manejo del material. También, y debido a las mismas razones, me será imposible hacer un estudio exhaustivo de ellos, por lo que me limitaré a discutir los casos más representativos del pacto autobiográfico que el escritor guatemalteco impone, de diversas maneras, a sus lectores.

CICLO DE RAFAEL AREVALO MARTINEZ

En 1968, el escritor publicó un pequeño libro titulado Narración sumaria de mi vida o Historia de una varita de virtudes[24]. Muy poco conocido, este trabajo, sin embargo, es tal vez el texto que ofrece más claramente las pistas que nos permitirán trazar y definir, no sólo el pacto autobiográfico, sino la forma en que éste se ha elaborado y funciona en la obra del escritor guatemalteco. El título revela claramente la intención autobiográfica del texto, y a partir del mismo empezaré, ahora, a desenmarañar la densa red intertextual y autorreferencial elaborada por su autor como parte de las estrategias que instauran su pacto autobiográfico con los lectores.

En este opúsculo, además de dar algunos datos muy generales sobre su vida, el escritor describe, y trata de justificar con razonamientos seudocientíficos, las causas de que su cuerpo sea el de un "degenerado superior, como lo clasificaba el Doctor Pedro Molina Flores." (8) Obviamente, se trata de la elaboración textual de un sujeto autobiográfico, la cual es ampliada con la siguiente descripción:

> Los genes de un hombre, provenientes mitad del padre y mitad de la madre, se clasifican en tres tipos: (1) En el que predomina el aparato digestivo, los gordos. (2) En el que predominan los huesos y músculos; es el de los hombre de acción; y (3) En el que predominan los nervios y la piel, origen de los

> sentidos, empezando por los ojos, primero sólo un punto en ella, pertenece a los artistas, que tienden a la fatiga, en una gama que va desde el que puede trabajar ocho horas diarias hasta el que sólo puede trabajar dos. Es el caso de Darwin y usted [le explica el doctor]. (7)

También como parte de la elaboración autobiográfica, el escritor establece que durante su vida, ha tenido cuatro contactos con lo sobrenatural:

> Cuatro veces he estado en contacto con el misterio al que nunca he procurado llegar por otro medio que el de la investigación filosófica; pero que, sin buscarlo, ha llegado a mí sorpresivamente, en la forma de hechos innegables. El primero, cuando tenía 18 años en 1902, está referido en Concepción del cosmos, Ed. Landívar, Guatemala, C. A., agosto de 1954. Mi cuarto y último contacto con lo sobrenatural, rigurosamente autobiográfico, está contado en Cratilo y otros cuentos, Ed. Universitaria, Guatemala, C. A. 1938 [sic] ... El segundo y el tercero, de orden literario, tienen menos importancia aquí, y por eso sólo los menciono. (13)

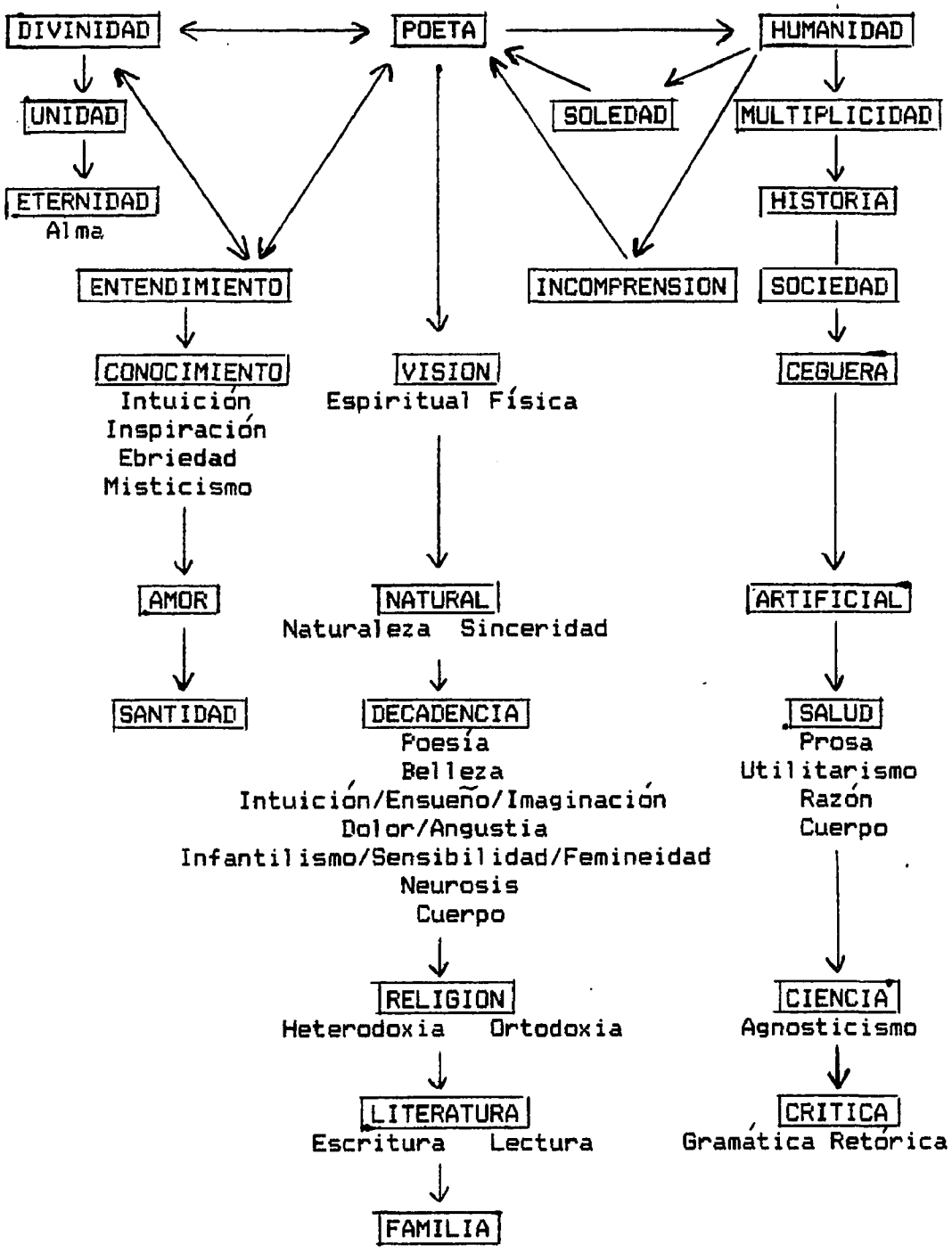
Desde el punto de vista del pacto autobiográfico, estas citas no sólo indican la intención del autor de definir a un sujeto autobiográfico, sino que muestran la multiplicidad de formas que empleará para transformar cualquier texto en un texto autorreferencial. El hecho de que las mismas técnicas, usadas en esta narrativa declaradamente autobiográfica, aparezcan también en textos supuestamente fictivos, nos permitirá ver el deseo del autor de negar los límites que existen entre textos autobiográficos, con su carga referencial a hechos y a individuos existentes fuera del texto, y textos de ficción, que pretenden referirse únicamente a situaciones estrictamente ficticias. Esto nos obligará, en cuanto lectores, a una interpretación ambigüa de la obra, en la que será imposible distinguir en dónde termina lo autobiográfico y en dónde empieza lo puramente imaginario. Los personajes en los que encarna el sujeto arevaliano se hallarán, por lo tanto, sometidos al mismo tipo de

confusión o ambigüedad, y será muy difícil diferenciar entre el autor Rafael Arévalo Martínez y personajes como Manuel Aldano, el profesor Cendal, o aún, el mismo Rafael Arévalo Martínez, figura textual elaborada gracias al entrecruzamiento de un cierto número de semas.

Como se discutió en el capítulo anterior, de acuerdo con Barthes, todo personaje resulta de la combinación de unidades de significado o semas que, al combinarse de una manera relativamente estable, aunque "más o menos compleja"[28], establecen su personalidad. En el caso del personaje Rafael Arévalo Martínez, los semas que lo definen son bastante numerosos. Sin embargo, para mi propósito en este trabajo, he aislado veinticuatro semas, los cuales definen al sujeto autobiográfico y a su relación con el mundo de lo Divino y con el mundo de lo humano. De ellos, usaré doce para establecer la continuidad de este mismo sujeto a través de múltiples personajes en la obra del escritor guatemalteco. Los semas serán designados de la siguiente manera: semas del entendimiento, del conocimiento, del amor y de la santidad; semas de la soledad y de la incomprensión; y, finalmente, semas de la visión, de lo natural, de la decadencia, de la religión, de la literatura y de la familia. Todos ellos reflejan la ideología modernista en cuanto al poeta y a su situación en el mundo en el que le tocó vivir. El diagrama en la página siguiente aclarará su función dentro del esquema que la obra de Arévalo Martínez sugiere en cuanto a la relación del poeta modernista con la realidad divina y humana que postula, tal y como ésta fue definida por el escritor guatemalteco y por los modernistas en general.

En Narración sumaria de mi vida, la construcción del sujeto autobiográfico gracias al uso del sema de la decadencia es muy clara. Si,

SEMAS QUE ELABORAN AL SUJETO AUTOBIOGRAFICO



como se ha sugerido, éste y otros elementos sémicos pueden ser hallados consistentemente aplicados a otros personajes en otras narraciones, será posible conjeturar que todos estos personajes, a pesar de los diferentes nombres con los que aparecen, son las formas que el sujeto autobiográfico toma en la narrativa del escritor guatemalteco. Además, la referencia a cuatro hechos sobrenaturales de orden literario, gracias a su elaboración en cuatro relatos, titulados precisamente "Cuatro contactos con lo sobrenatural"[24], permitirá a Arévalo Martínez no sólo establecer toda una red intertextual, construida con los títulos de los libros publicados bajo su nombre, sino que le permitirá, además, sugerir una lectura autobiográfica de trabajos que al ser publicados fueron definidos específicamente como de ficción. Pero esto es adelantarse a lo que habrá de ser comentado líneas más abajo. Vuelvo, por lo tanto, a la descripción de los semas que definen al sujeto autobiográfico en Narración sumaria de mi vida.

Como se vio ya, al ser discutida la elaboración del sujeto arevaliano en este opúsculo, los semas usados para construir a este personaje son básicamente cuatro: el de la decadencia, el de la visión, el de la literatura, y el de la religión. Al primero pertenece la descripción del cuerpo del autor, cuerpo de degenerado superior. Al segundo, en su vertiente física, la referencia a los ojos que, por ser descritos como una extensión de la piel -"primero sólo son un punto en ella" (7)-, se encuentran relacionados también con la idea de la sensibilidad. Esta misma sensibilidad es la que permite clasificarlo, gracias a la tipología elaborada en el texto, como un artista. Dentro del sema de la literatura podemos incluir todas las referencias que Arévalo

Martínez hace de sus obras, no sólo Concepción del cosmos y Cratilo y otros cuentos, sino también "El hombre que parecía un caballo", de la que dice: "En 1914, en bien raras circunstancias, compuse 'El hombre que parecía un caballo'..." (8). Aquí pertenecería también la referencia al estudio de Lonteen sobre el cuento mas famosos de Arévalo Martínez: "Joseph Anthony Lonteen, de la Universidad de Illinois State, en su tesis sobre 'El hombre que parecía un caballo', 1968..." (6) Obviamente, pues, una de las estrategias empleadas más a menudo por el escritor para establecer un pacto autobiográfico con sus lectores es el uso de referencias intertextuales -mediante la cita de los títulos de sus textos-, lo que nos obliga a establecer una red referencial alrededor del nombre del autor, quien se halla así, gracias a los títulos de sus libros, definido como escritor.

Finalmente, y entrecruzándose con el sema de la literatura, aparece el de la religión. La referencia a los cuatro contactos con el misterio y a las relaciones que esto tiene con su obra, hace el entrecruzamiento claro. La declaración -"No puedo ser más que agnóstico o cristiano; y he elegido; soy cristiano" (14)-, muestra las dos vertientes opuestas que para Arévalo Martínez tiene la experiencia religiosa. Se nota también que, a pesar de la tan tajante declaración que hace en cuanto a su elección del cristianismo como religión -el aspecto ortodoxo de este sema-, el espiritismo -aspecto heterodoxo del mismo sema- sigue siendo un elemento de gran importancia en su vida y en su obra. El hecho de que una líneas antes haya hecho referencia a sus contactos con el misterio justifica esta proposición. El tema del cuento "Cratilo", que se discutirá a continuación, da más peso a esta idea.

En el mismo año en que apareció Narración sumaria de mi vida, Arévalo Martínez publicó una pequeña colección de cuentos titulada Cratilo y otros cuentos[27]. En ella, en el relato que da título al volumen, encontramos al protagonista, llamado Rafael Arévalo Martínez y de nacionalidad guatemalteca, en cama, después de una seria operación. A visitarlo llega un personaje que dice llamarse Nicómaco, y que alega haber sido su condiscípulo en casa de Sócrates, en la época en la que el primero se llamaba Cratilo. Le informa además que ha venido

> porque Dios, para recompensar la caridad en mi actual encarnación me ha permitido convertirme en espiritista y me ha enviado a ese medium que cada siglo nace, para bien de los hombres. De este medium se sirvió el espíritu que dijo llamarse Porfirio Barba-Jacob; y me suplicó que visitara y consolara a su amigo Rafael Arévalo Martínez, hospitalizado y más solitario y angustiado que nunca. (91-92)

Al explicarle el protagonista que no cree en las reencarnaciones, Nicómaco le sugiere que lea "Cratilo o de la propiedad de los nombres", uno de los Diálogos de Platón. "Léelo; y al encontrar, en dicho diálogo, tus pensamientos griegos del pasado, reconoce que son idénticos a tus pensamientos castellanos del presente." (93) El narrador lee entonces no sólo "Cratilo", sino toda la obra de Platón, y declara: "Yo soy platónico. Corrí a mi biblioteca, al llegar a tal convicción ... y busqué, en mi libro Llama y El Rubén poseído por el Deus, el poema que compuse en 1931. Lo encontré. Helo aquí..." (94) Cita, entonces, el poema "Alba", publicado originalmente en el poemario mencionado.

Hallamos así nuevamente la técnica de la autorreferencia que, además de imponernos una lectura muy específica -"platónica"- de la obra del autor guatemalteco, relaciona su nombre a otro de los libros publicados

por él. Además, y esto es de extrema importancia, debe recordarse que en el diálogo platónico en el que aparece originalmente Cratilo, la discusión entre éste y Sócrates gira alrededor del lenguaje, su naturaleza y función. Claramente esto no pudo haber escapado a Arévalo Martínez al hacer uso del diálogo como punto de referencia para su historia. Renato Prada Oropeza, al citar las ideas de Gerard Genette sobre la narrativa, se refiere a este diálogo, y hace un comentario que tiene gran alcance si se le considera en relación con el proyecto autobiográfico, tal como lo concibe y realiza Arévalo Martínez:

> Si la imitación verbal de los eventos no verbales es solamente una utopía o ilusión, la "narración" (representación) de palabras puede parecer al contrario condenada <u>a-priori</u> a esta limitación absoluta; por lo cual Sócrates demuestra a Cratilo que si presidiera verdaderamente la creación de las palabras, haría del lenguaje una reduplicación del mundo: Todo sería doble, sin que se pueda distinguir dónde está el objeto mismo y dónde el nombre[20].

Las palabras de Oropeza, al comentar las ideas de Sócrates, resumen perfectamente el proyecto de la escritura arevaliana. Elaborar una obra que borre la distancia entre la realidad y las palabras que la nombran; duplicar el mundo para crear un espacio en donde el poeta modernista pueda existir en toda su esplendente realidad de visionario y mago de la palabra: he aquí lo que el autor guatemalteco parece haberse propuesto, y haber logrado, en su obra.

Los semas que encontramos definiendo al personaje llamado Rafael Arévalo Martínez son el de <u>la religión</u> y el de <u>la literatura</u>. Como en <u>Narración sumaria de mi vida</u>, el <u>sema de la religión</u> se halla asociado al espiritismo, entrecruzándose con el de <u>la literatura</u> gracias a la referencia al texto de Platón. Aparece, además, el nombre del poeta

colombiano Porfirio Barba-Jacob, describiéndosele como amigo del escritor guatemalteco. La referencia al trabajo de Lonteen que, como se indicó más atrás, se encuentra en Narración sumaria de mi vida apunta, no sólo a aquel poeta, tan influyente en la vida de Arévalo Martínez, sino al cuento que Lonteen ve como producto de la intensa amistad que existió entre los dos escritores. De nuevo nos encontramos en medio de una red autorreferencial muy cuidadosamente elaborada. Además, el hecho de que se nos imponga una interpretación platónica de la obra de Arévalo Martínez, nos permitirá interpretar a los protagonistas de la narrativa arevaliana como reflejos de un arquetipo único -el "modelo" según Philip Lejeune-, el del poeta modernista.

En el año 1971, Arévalo Martínez publicó otra colección de cuentos, titulada 4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos. En la última sección de este libro se encuentran cuatro narraciones agrupadas bajo el título general de "Cuatro contactos con lo sobrenatural". En ellas, además de continuarse la construcción del sujeto autobiográfico, se explican las cuatro experiencias sobrenaturales a las que el narrador había hecho referencia en Narración sumaria de mi vida. El último de estos relatos, "Nicómaco",[29] se reduce a una glosa del cuento "Cratilo" de Arévalo Martínez, examinado un poco más arriba, en la que un narrador anónimo, pero que se identifica como el autor de Cratilo y otros cuentos, explica que este cuento tuvo su origen en una experiencia personal: "El cuarto y último [encuentro con lo sobrenatural] está relatado en "Cratilo" ... Narra mi experiencia en el Centro Médico, en donde fui operado en 1967, a los 83 años de edad. He aquí el texto de esta

narración, rigurosamente autobiográfica." (65)

Además de afirmarse el aspecto referencial de este hecho -la experiencia de lo fantástico en la vida del escritor-, se nos ofrece su edad en 1967, que se halla corroborada por la fecha ofrecida en otra narración de esta colección -"José Clemente Mendoza"[30]- y por la biografía del escritor publicada por su hija, Teresa Arévalo.

En "José Clemente Mendoza", el narrador, Rafael, establece comunicación, gracias a una güija, con un antiguo maestro suyo, muerto ya. Se trata de la primera de las experiencias sobrenaturales del narrador. Las primeras frases del cuento apuntan directamente hacia información ofrecida previamente en Narración sumaria de mi vida: "He aquí el relato de mi primer contacto con lo sobrenatural. Cumplí 18 años en 1902..." (48) Unas líneas más adelante se menciona el Colegio de Infantes, el nombre de una institución que encontraremos en Una vida, la primera novela del ciclo de Manuel Aldano, y en varios de los poemas de Arévalo Martínez: "Recordé a un seminarista que me había dado clases en el Colegio de Infantes -en el que yo entonces estudiaba" (50). Además, dentro del sema de la familia, se hace referencia a "la tercera de mis hermanas, Teresa" (49), cuyo nombre aparecerá también en varios poemas, aunque relacionado con la hija del poeta. Para finalizar este cuento, el narrador agrega que esta experiencia "está referida en Concepción del Cosmos, Editorial Landívar, Guatemala, C. A., Agosto de 1954." (52) El sema de la literatura ensancha así la red intertextual y autorreferencial que Arévalo Martínez busca establecer con sus cuentos.

Los otros dos relatos, como Arévalo Martínez lo había ya expresado en el breve texto autobiográfico publicado en 1968, se hallan también relacionados con su obra literaria. El primero de ellos, titulado "Porfirio Barba Jacob"[31], narra la forma en la que "El hombre que parecía un caballo" fue compuesto. En las palabras del narrador, se trata de su segundo contacto con lo sobrenatural: "He aquí la narración del segundo [de los contactos]" (53). Agrega, además, que "se refiere también a la composición de "El hombre que parecía un caballo" y la completa, por lo que añado a ella, el Post Scriptum a la Tesis de Joseph A. Lonteen." (56) De esta manera, y gracias a la técnica de autorreferencialidad, la información que aparece en el trabajo del crítico estadounidense es incorporada a la obra narrativa de Arévalo Martínez.

El segundo cuento, titulado "Eugenio Tachequel"[32], por su parte, al glosar el Post Scriptum a El mundo de los Maharachías, una novela publicada en 1939, narra el tercer contacto de Arévalo Martínez con lo sobrenatural: "En Post Scriptum de El mundo de los Maharachías (Guatemala: Unión Tipográfica, 1939) digo..." (59) Ocurre, además, con este cuento, algo muy curioso, ignoro si intencional por parte del autor o sencillamente un caso de simple descuido. El título del cuento, que aparece en negrita y en la parte superior de la página, nos da el nombre del personaje como Eugenio Tachequel. Sin embargo, en la primera línea del cuento encontramos lo siguiente: "Refiero el tercero en 'El extraordinario Eugenio Taquechel'." (59) Esta modificación de un nombre propio nos hace pensar de nuevo en el concepto platónico de la transmigración del alma, y de los diversos nombres con los que se la llega a conocer durante sus múltiples existencias sobre la tierra, tema,

que como ya se vio, Arévalo Martínez ha incorporado, como método de lectura, a su ficción.

La última descripción directamente autobiográfica que hace Arévalo Martínez la encontramos en su novela Hondura[39]. Allí leemos: "Un poeta cadavérico, alto, delgado, con los anteojos de un miope ... sacó tímidamente del bolsillo su última producción; se llamaba Rafael Arévalo Martínez. La impresión primera ... fue la de una continua e incurable introspección." (104) Más adelante, alguien le pregunta: "-¿Cómo se llamará el volumen en que recoja su poemas, Arévalo? ... -"Maya" -contestó Arévalo Martínez." (105) En estas dos citas encontramos nuevamente la elaboración de un sujeto autobiográfico, gracias a los semas de la decadencia -en la descripción del cuerpo del poeta y en su disposición a la introspección-, de la visión -en su aspecto físico, por la referencia a su miopía-, y de la literatura -con la referencia al título del primer libro de poemas de Arévalo Martínez, publicado en 1911-. Esta referencia, además, extiende la red intertextual y autorreferencial que el poeta establece gracias a los títulos de sus libros.

Vemos pues, en estos textos, declaradamente autobiográficos, las técnicas usadas por Arévalo Martínez para establecer y mantener un pacto autobiográfico con sus lectores. Como se ha dicho ya, estas técnicas reaparecerán, con variaciones, en el resto de la obra del autor guatemalteco.

EL CICLO DE MANUEL ALDANO

En 1914, Arévalo Martínez publicó Una vida[34], su primer novela. En ella aparece como narrador, aunque sin que se llegue a conocer su nombre, el personaje que encarnará, en la obra subsiguiente, al poeta modernista por excelencia. Se trata de Manuel Aldano. Al año siguiente aparecieron dos cuentos, "El hombre que parecía un caballo" y "El trovador colombiano"[35], cuyo narrador, anónimo nuevamente, es también Manuel Aldano, aunque esto sólo llegue a ser establecido en 1927, con la publicación de Las noches en el palacio de la nunciatura[36], "una novela fascinante que se anticipa a la novelística [hispanoamericana] posterior y que evidencia -tanto a nivel formal, como en su contenido- una sensibilidad muy moderna."[37] Aldano es también el protagonista de la segunda novela de Arévalo Martínez, Manuel Aldano (La lucha por la vida)[38], publicada en 1922, y de "Canción Marina"[39], un cuento que apareció en 1951. Existen, además, otras tres narraciones en las que encontramos a este personaje: "Mujer y niños"[40], un cuento publicado en 1909, y El mundo de los Maharachías y Viaje a Ipanda[41], dos novelas utópicas según su autor. Es necesario aclarar que en estas dos novelas, debido a la deformación que consistentemente Arévalo Martínez impone a los nombres propios, Manuel aparece bajo el nombre de Manuol. Este conjunto de narraciones constituye lo que he designado como el ciclo de Manuel Aldano, y con ellas continuaré el estudio del sujeto autobiográfico elaborado por Arévalo Martínez en su ficción.

Para iniciar la discusión de este personaje, al que todos los

estudiosos de Arévalo Martínez han reconocido como autobiográfico, citaré la opinión de Seymour Menton, quien en su Historia crítica de la novela guatemalteca, escribe: "Una vida (1914) y Manuel Aldano (La lucha por la vida) (1914) [sic], si se juntaran, formarían parte de una novela autobiográfica"[42]. Por cierto, la fecha de 1914, ofrecida aquí para la segunda novela, es errónea. Unas páginas más adelante, Menton agrega: "[S]us primeras novelitas autobiográficas ... retratan para la posteridad al *héroe modernista: el neurasténico sensible, inteligente, culto y* enfermizo que no puede enfrentarse a las exigencias de la vida material y burguesa."[43] El crítico estadounidense confirma, de esta manera, la función modélica que Manuel Aldano tiene dentro de la obra de Arévalo Martínez. Más adelante, el mismo crítico escribe: "En Una vida y Manuel Aldano, la línea entre autobiografía y novela autobiográfica es muy tenue"[44], y aunque no aclara cuál es la diferencia entre autobiografía y novela autobiográfica, vuelve obvia la confusión que reina con respecto al escritor guatemalteco y sus personajes, confusión que el mismo Arévalo Martínez ha fomentado. Es más, tratando de confirmar el aspecto autobiográfico de la obra y la confusión ya mencionada entre el personaje y su autor, el mismo crítico escribe: "La importancia de estas dos obritas es que por primera vez en la historia de la novela guatemalteca, se presenta el alma desnuda del autor."[45] Menton encuentra además, que "la impresión total del hombre [en estas novelas,] predomina sobre los distintos datos autobiográficos."[46] Sugiere con esto, haciendo uso de la terminología establecida por Lejeune -discutida en el capítulo anterior-, que la relación que existe entre el autor y su personaje es de concordancia o semejanza y no de igualdad.

Por su parte, Mario Alberto Carrera, quien para justificar una lectura sicoanalítica de las novelas de Arévalo Martínez, ha perseguido intensamente los elementos autobiográficos en las mismas, dice: "Una vida ... recoge la existencia de su autor casi palmo a palmo y año con año. Aunque no como la tomaría una obra científica de género biográfico propiamente. Sino como se usa la fuente biográfica en la narrativa: Caprichosamente."[47] Más adelante agrega: "Por la novela Una vida podemos además reconstruir su pasado y saber que estaba tan enfermo física y psicológicamente que no pudo terminar los estudios secundarios. Además, por la biografía de Teresa Arévalo, comprobamos que el propio autor ... tampoco lo hizo."[48] La referencia a la biografía escrita por la hija de Arévalo Martínez es interesante, ya que ésta fue escrita con la colaboración del poeta e incluye, presentadas como hechos biográficos, una gran profusión de citas tomadas de los cuentos y novelas del escritor. Además, como se discutirá en el Capítulo V, esta biografía representa el último elemento de ese pacto autobiográfico del que Arévalo Martínez nos hace partícipes a través de la lectura de su obra.

Citando de nuevo a Carrera: "[P]ese a su falsedad científica, [Una vida] descubre para nuestra investigación un espíritu atormentado e inferiorizado que tuvo urgencia de adoptar temas y problemas ... que revelan su estructura interior"[49]. Aparentemente, al hablar aquí de falsedad científica, Carrera se refiere al posible desacuerdo que existe entre los hechos en la vida del poeta y los que se narran en la novela, aunque reconoce su aspecto confesional, y concluye que Una vida no es una novela de gran importancia literaria, sino que "su importancia radica cuando la hacemos funcionar como engranaje y localiza [sic] su situación

dentro de la estructura total de la obra narrativa de Arévalo Martínez."[50] Esto es, cuando se la hace funcionar como punto de partida de esa autobiografía que encontramos dispersa en los textos del escritor guatemalteco.

Sobre Manuel Aldano, la segunda novela de Arévalo Martínez, Carrera escribe: "Manuel Aldano no contiene una presentación, un nudo y un desenlace ... sino que es, simplemente la continuación de Una vida y, como tal, y al estilo del género "memoria", Manuel Aldano es un largo dicurrir y transcurrir de hechos vitales, generalmente patológicos"[51]. La aseveración de que Manuel Aldano es continuación de Una vida, es, de nuevo, interesante, ya que en ningún momento, dentro de las novelas, se deja saber al lector que el caso es éste. Lo que ocurre es que los semas que se entrecruzan alrededor de los nombres de los protagonistas de ambas novelas, o de los pronombres usados en su lugar, son los mismos, creándose una sensación de coherencia en cuanto a su aspecto físico y sicológico, algo que se verá claramente al hacerse el estudio de los semas que los conforman. Es precisamente este entrecruzamiento, consistentemente elaborado, el que nos ha de permitir definirlos como uno solo.

A su vez, Ramón Luis Acevedo, en su libro La novela centroamericana, describe de la siguiente manera las primeras novelas de Arévalo Martínez: "Tanto Una vida como Manuel Aldano son novelas confesionales que caen dentro de la tradición iniciada por Las confesiones de Rousseau. En ellas predomina el autoanálisis y el deseo de presentar al desnudo el ser íntimo, creando una imagen que se sobrepone al ser real"[52]. Con esta descripción, el crítico puertorriqueño se acerca más que nadie a una

explicación de la relación que existe entre el escritor y el sujeto autobiográfico. Arévalo Martínez creó metódicamente, a través de los años, un personaje al que, bajo diferentes nombres, hizo aparecer a lo largo de su obra. Ese personaje, que es el sujeto autobiográfico, le permite al autor transformarse en la imagen mítica del poeta modernista, cuyas características son descritas por Acevedo con palabras semejantes a las empleadas por Menton: "Esta imagen es la del poeta sensible, inadaptado, fatalmente destinado por insuficiencias físicas y espirituales a ser un derrotado en la lucha por la vida. Es la imagen del artista modernista, autocontemplativo y marginado por el don ambiguo de la conciencia, la sensibilidad y la imaginación."[53] Y explica: "Como en el caso de otros escritores postmodernistas, el propio yo se convierte en una imagen autocreada cuya base se encuentra en las experiencias vicarias de la lectura y la imaginación."[54] De nuevo podemos ver cómo el autor y su personaje se confunden en la imagen del sujeto autobiográfico desarrollado por Arévalo Martínez a través de una gran variedad de textos.

Con respecto a la segunda novela, el mismo crítico apunta:

> En el caso de Manuel Aldano, Arévalo Martínez trata del confrontamiento de un "héroe" modernista -poeta hipersensible, aristócrata del espíritu, mal dotado para la "lucha por la vida" por su propención a la sobreexcitación, su debilidad física, su miopía y su falta de sentido práctico-, con el ambiente sórdido y vulgarmente materialista de la burguesía guatemalteca, dominada por comerciantes españoles y banqueros judíos.[55]

Tenemos aquí nuevamente la descripción de ese conflicto, definido por Angel Rama y Françoise Perus, que caracterizó la relación entre los modernistas y las sociedades en las que vivieron, y que comunicaron por medio de su literatura. Como escribe Perus: "Los modernistas nos han

legado una obra que es en gran parte un mito de sí misma. Nos han transmitido, en suma, una representación de su relación con la realidad histórica"[56]. Y Angel Flores, al comentar la obra de Manuel Diaz Rodríguez, el modernista venezolano, dice: "Como tema que se repite [en la obra de los modernistas], las frustraciones del artista debidas a la indiferencia del ambiente americano"[57]. En este sentido, pues, la obra de Arévalo Martínez es representativa de su época. Sin embargo, lo que la diferencia de la de otros novelistas modernistas, es la función que su autor le hace desempeñar: la de la creación de un autorretrato, impuesto a sus lectores por medio de indicios autobiográficos que hacen obligatoria una lectura de tipo autorreferencial. Este autorretrato, que Arévalo Martínez traza a través de toda su obra, se caracteriza, además, siguiendo el esquema propuesto por Philipe Lejeune para los textos autobiográficos, por una relación de concordancia, no de identidad, con el autor.

Raymond Moody, en una disertación no publicada, comenta también sobre los aspectos autobiográficos en Manuel Aldano y su relación con las novelas modernistas de la época: "Manuel Aldano, which came out in 1922, is an autobiographical novel covering the authors's life from approximately 1902 to 1904. As an anguished, first-person representation of a neurasthenic existence, it fits well into this period of Modernism."[58] Ve, además, en esta novela, "[t]he narrator's interest in justifying his own view of the artist and his place in society"[59].

Por su parte, en la biografía que de su padre ha escrito, Teresa Arévalo comenta con respecto a las dos primeras novelas: "Una vida es

autobiográfica ... Su protagonista -mi progenitor- aparece como huérfano de padre, de muy escasos recursos, y con sólo una hermana, hechos que en la vida real no eran ciertos. La razón es muy sencilla. La falta de padre y de cinco hermanos más es como un velo que quiso echar sobre la verdad"[40]. Esta explicación acerca de la razón por la que Arévalo Martínez quiso echar este "velo" sobre la verdad, no resulta satisfactoria. Sin embargo, con su afirmación, la biógrafa anula toda separación entre el genero autobiográfico y el género novelesco, aceptando la novela como una forma más de la autobiografía.

Un poco antes, relatando hechos de la niñez de su padre, nos ha dicho: "Al mes de comenzado el aprendizaje, mi padre leía ya ... En Una vida, novela autobiográfica, cuenta cómo la Cartilla fue puesta en una bandeja adornada con un listón rojo"[41]. Una vez más encontramos la aseveración de que Una vida, un texto al que el autor ha designado como novela, es decir como ficción, es un documento verídico en cuanto se le considera representación autobiográfica del autor. Esta negación o confusión de géneros se hace más clara en la siguiente cita: "'Era un niño sensible y apocado, de ojos tristes, semivelados', como él mismo se describió en Una vida."[42]

Con respecto a la segunda novela, Manuel Aldano, la misma autora escribe: "En Manuel Aldano, novela autobiográfica escrita en su adolescencia, describe la lucha que tuvo por la vida, por trabajar y ser útil, a pesar de su debilidad. En esta novela, ingenuamente, para despistar, cambia de nombre a sus personajes y él mismo se describe como un muchacho pobre y huérfano de padre."[43] Encontramos de nuevo, en este párrafo, la confusión de géneros tan característica en la obra del autor

y en las lecturas que de ella se han hecho, aunque incorporada aquí a un texto que su autora ha definido -en cuanto biográfico- como un documento estrictamente referencial.

Con respecto a "El hombre que parecía un caballo", y a los otros cuentos de los que Manuel Aldano es el protagonista, los comentarios hechos por Arévalo Martínez a Joseph Lonteen, mencionados unas páginas más atrás en el ciclo narrativo de Rafael Arévalo Martínez, sugieren un aspecto claramente autorreferencial. Estos comentarios son lo que han permitido a este crítico considerar que la relación entre los cuentos y la vida de Arévalo Martínez es sencilla y directa. Por esta razón puede escribir: "En 'El hombre que parecía un caballo' vemos como Barba-Jacob había sido para Arévalo Martínez, un maestro que le enseñó cosas que el poeta guatemalteco no había conocido"[44]. Lonteen borra así de nuevo, aparentemente sin darse cuenta de lo que esto implica, dado el aspecto autobiográfico de la obra arevaliana, las fronteras entre ficción y biografía. Un poco antes, ha escrito:

> Don Rafael me manifestó que él no podía, racionalmente, explicarse el hechizo; pero que la mutua atracción de uno por el otro les llevó a ese acercamiento alucinante; todo se detenía y pasaban las horas. Leían sus poemas y los de otros: Barba Jacob lo inició en la poesía del colombiano Leopoldo de la Rosa, que lo impresionó mucho y fue una de las revelaciones recibidas. En el cuento de Arévalo Martínez "Canción Marina" leemos [sobre] esto[45].

Esta última oración dirige nuestra atención al uso de segmentos parafraseados, tomados de las narraciones arevalianas, y usados como documentos biográficos. Algo similar encontraremos, como ya se dijo, en la biografía escrita por la hija de Arévalo Martínez. Es obvio que el escritor guatemalteco fomentó este tipo de uso para su literatura.

Como se ha visto, Carrera también acepta una relación directa y transparente entre la vida del escritor y su literatura. Así, al discutir "El hombre que parecía un caballo", comenta sobre el señor de Aretal: "Cuando el señor de Aretal (es decir: Barba-Jacob literario) sufre su metamorfosis ... don Rafael empieza a perder el "azul" que había visto en el poeta colombiano"[44]. De esta manera, el crítico explica la reacción del autor guatemalteco a un hecho que él juzga verídico con anécdotas tomadas de su ficción, y la confusión del autor con su personaje se ve perpetuada, interpretándose la obra como una extensión de la biografía, y ésta, como un reflejo de la primera.

Habiéndose establecido la percepción que de Manuel Aldano tienen los críticos, y habiéndose mostrado la confusión que entre este personaje y Rafael Arévalo Martínez, su autor, existe, pasaré a ilustrar los semas que definen al personaje y a determinar las pistas que nos obligan a percibirlo como una de las variaciones, o encarnaciones, del sujeto autobiográfico en la obra del escritor guatemalteco. Las citas de Una vida y de Manuel Aldano serán tomadas de la edición única de estos libros, y los números entre paréntesis al final de cada una de las citas, indicarán las páginas en las que ellas pueden ser encontradas.

En las narraciones que componen el ciclo de Manuel Aldano encontramos la historia de este personaje, desde su niñez hasta su encuentro con el señor de Aretal. Además, esta biografía se extiende al área de lo fantástico con las novelas utópicas. Los semas que hemos encontrado ya elaborando al sujeto en las narraciones declaradamente autobiográficas, reaparecen aquí, permitiéndonos ver a Manuel Aldano como

un aspecto más del autor, es decir, como una de las formas que, en la obra de Arévalo Martínez, toma el sujeto autobiográfico. En Una vida, los semas que definen al narrador son básicamente el de la decadencia, en sus aspectos físico y espiritual, y el de la visión, en su aspecto físico únicamente: "Acaso esta mi pobre alma de infante ya por completo abierta a la ternura y al dolor, explica mi afición por los libros, unido a una imaginación vivísima. Y acaso también explica mi morbosa sensibilidad el hecho de que mi madre murió enferma del corazón." (14) El entrecruzamiento de los semas de la decadencia y de la lectura inician, de esta manera, la definición de Manuel Aldano. Ampliando la imagen que de sí mismo estructura, el narrador declara la idea del trabajo "serio", el único aceptado en esta época por la sociedad burguesa, como una actividad a contrapelo con su sensibilidad de poeta, debido a la cual se siente completamente inadaptado en su medio ambiente. "[Y]o tenía horror al lugar de trabajo tomado en serio. Después odié así al Colegio y fueron un martirio para mí la oficina y todo obligado roce con los hombres y toda labor imprescindible." (18-19) Esta relación de desajuste que se inicia para el niño en la escuela, se dará más tarde para el adulto en la oficina y en la vida en general.

Al terminar el período escolar, el narrador se entera que va a entrar a otro colegio: "Cuando las vacaciones terminaron supe que iba a entrar al Colegio de Infantes." (19) Aparece así por primera vez, en el ciclo de Manuel Aldano, el nombre de este colegio, encontrado ya en los textos autobiográficos, y que reaparecerá en otras narraciones y en la poesía.

Empieza entonces un período de reajuste, que se hace muy difícil

debido a la sicología tan peculiar del personaje: "Mis emociones de aquella primeras horas de colegio eran exageradas por mi escasez de vista ... Tenía la timidez e irresolución de los miopes. Mis ojos tristes, semi velados, eran los de un niño sensible y apocado." (33) El sema de la visión, en su aspecto físico, uno de los más importantes en la definición del alter-ego de Arévalo Martínez, aparece relacionado con el de la decadencia. Este sema, además, se ve enriquecido con la siguiente descripción del personaje: "[E]l lecho del dolor que aguarda a todos los que están enfermos desde niños del mal de lo absoluto. Un médico que me declaraba incapaz para el estudio; la sociedad que me declaraba incapaz para vivir. Y esta mi triste existencia de no ser nada, de vivir en mi infinito egoísmo de contar las pulsaciones de mi dolor." (46)

Gracias a la frase "mal de lo absoluto", el personaje se sitúa dentro de la tradición literaria europea de mayor importancia en esa época, la del simbolismo. Este movimiento, que tuvo gran influencia sobre el modernismo, definió una nueva sensibilidad, bautizada como "decadente". En las palabras de Grass y Risley, editores del estudio más completo sobre esta influencia en el arte hispanoamericano, el simbolismo "values subjectivity and individualism, idealism and spiritualism, the intimation and suggestion of things invisible and trascendent."[47] Además, para estos críticos, los simbolistas mostraron "marked preference for the abnormal and the ugly in subject matter, in their detailed attention to disease ... especially neurasthenia ... in their deep interest for the workings of the inner self"[48], todos ellos elementos que caracterizan la narrativa de Arévalo Martínez. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en Una vida y en Manuel Aldano, el narrador es definido también por la

realidad con la que se enfrentaba su autor. Esa sociedad que encuentra a Manuel Aldano "incapaz de vivir", es la misma que no ve ningún valor en la autoevaluación torturada que Arévalo Martínez hace de sí mismo, y cuyo producto es la novela que ahora estudiamos.

Al final del libro hallamos la declaración más importante en este texto sobre la función modélica del personaje, ya que se la establece directamente: "Y a la postre, como remate, tres palabras que lo definen todo: un poeta decadente más; un poeta decadente hispanoamericano más." (46) Estas palabras son las que permiten justificar a Arévalo Martínez la elaboración de la biografía de Manuel Aldano, poeta decadente ejemplar, y, consecuentemente, la suya misma, su modelo y paradigma.

Una vida nos entrega la historia de la niñez del Poeta Hispanoamericano Decadente, escrito así, con mayúsculas, esa criatura hipersensible y neurasténica que, en la Guatemala de 1914, vive a contrapelo con los valores que la sociedad burguesa, a partir del gobierno liberal de Justo Rufino Barrios, ha logrado imponer; un individuo que por carecer de una función social definida, no es considerado real por sus compatriotas y coetáneos.

Como parte del pacto autobiográfico al que va a inducir a sus lectores, Arévalo Martínez incluye un retrato suyo, tal y como se le veía hacia 1914, en la página 45 del libro. Bajo este retrato aparece la cita: "Un poeta decadente más; un poeta decadente hispanoamericano más." Estas palabras nos obligan a identificar a Manuel Aldano con su autor, haciendo que la cita usada al pie de la imagen comente no sólo sobre el personaje, sino que se constituya en una referencia directa acerca del autor, subrayándose de este modo el carácter autorreferencial de la novela.

Como se dijo ya, en Una vida encontramos el retrato del poeta modernista como niño. En ella, el origen y la causa de su sicología torturada y enfermiza son descritas y explicadas. Este retrato nos lo revela en todo su dolor, en toda su incapacidad, en toda su decadencia. Se trata de un ser que inspira a la vez lástima y admiración. Como en otras novelas modernistas, en Una vida se intenta mostrar la experiencia íntima del poeta atormentado y despreciado por sus contemporáneos. Se quiere reflejar la situación social del escritor hispanoamericano de la época. Como escribe Luis Monguio: "[L]a novela modernista suele estudiar casos casi patológicos, seres incomprendidos, problemas de solución trágica. Esta actitud correspondía a la actitud real de los escritores"[49]. El retrato del poeta modernista habrá de continuarse en Manuel Aldano.

Esta novela, publicada ocho años después de Una vida, se halla precedida de un prólogo. En éste, el autor especifica sus intenciones al crear al personaje de Manuel Aldano y al publicar su novela. Se trata de dar un modelo a aquellos que padecen del "mal de lo absoluto". Leemos así que la historia "[s]e da como un consuelo para los tristes y para los enfermos. Que los seres débiles vean caminar a un ser débil delante de ellos..."(7) Se establece, por lo tanto, directamente, la intención modélica del autor al crear el personaje, y se inicia la definición del mismo, aún antes de iniciarse la narración propiamente dicha. Además, en cuanto texto autorreferencial, la novela es una manera de solucionar el problema que Moses Gunn ve como central para cualquier sujeto autobiográfico: "The real question of the autobiographical self then

becomes where do I belong? not, who am I? The question of the self's identity becomes a question of the self's location in a world."[70] En el caso de los modernistas, rechazados por sus sociedades, la recreación de sus vidas tendrá que ocurrir a nivel textual, en un mundo estrictamente verbal, el que, sin embargo, inventan como un espejo de la realidad que viven.

Gunn, de nuevo, puede ayudarnos a entender lo que la elaboración de una autobiografía representó para Arévalo Martínez. Para el poeta guatemalteco, ésta fue "an act of orientation by means of which the self [was able to] inhabit and not merely project a possible world of significance."[71] Es posible establecer, a partir de esta declaración, que el pacto autobiográfico permitió a Arévalo Martínez no sólo definirse sino ubicarse en un mundo en el cual la función del poeta no carecía de sentido; un mundo en el que, a pesar de su lastimosa realidad personal, podía ser ejemplo para otros. Por lo tanto, habrá que ver en este texto no sólo el autorretrato de su autor, sino la hagiografía del poeta dcadente modernista.

Entrando a discutir el texto de la novela, encontramos de nuevo, gracias a los semas de la decadencia y de la visión, la descripción física y sicológica de Manuel Aldano: "Flaco de cuerpo, flaco de espíritu, cegato, triste, sensitivo, enfermo" (55). Su nombre es además asociado, por medio de una escena muy similar a la que había tenido lugar entre Rafael Arévalo Martínez y su médico en Narración sumaria de mi vida, a la neurastenia, la típica enfermedad del poeta decadente. El doctor Esquerdo, médico de Manuel Aldano, "afirmaba que era el más perfecto caso típico de neurastenia que conocía." (109) Y, a

continuación, el galeno da una muy prolija descripción de la enfermedad y sus síntomas:

> -La neurastenia es el primer término de una progresión que acaba en la locura. El neurasténico es un degenerado, simplemente. Y Ud. es, decididamente, un caso clínico: el tipo clásico del degenerado. Todo le caracteriza como tal: su incapacidad para el trabajo cotidiano, disciplinado y habitual; su falta de adaptación al medio; su sensibilidad exagerada; su emotividad agudísima; el dolor de su vida, que linda con lo que nosotros llamamos melancolía, si es que no entra de lleno en ella; su incapacidad de concentración, y por ende, la nebulosidad de su pensamiento; su egoísmo, que lo hace considerarse el centro del mundo e interesarse únicamente por su personilla morbosa, precisamente porque no es capaz de tener sino imperfectas relaciones con la realidad, de la que no se da clara cuenta; su lujuria ... En resumen, es Ud. un paciente de los descritos en cualquier texto moderno de Psiquiatría. Nordau lo hubiera clasificado entre sus místicos. Lombroso hubiera dicho de Ud. sencillamente que era un matoideo. Su lugar de Ud., para la ciencia moderna, está en las zonas fronterizas de la demencia. La única causa de su incurable melancolía, del dolor de ser hombre, como Ud. dice, son sus nervios enfermos. (110)

La matización de lo que constituye la neurastenia es extrema, permitiendo la definición y justificación, con el lenguaje científico de la época, de la enfermedad de Manuel Aldano. Esta necesidad de justificar científicamente sus experiencias se debe, en los modernistas, al cientificismo positivista, imperante en la época, que buscaba "la incorporación de un nuevo tipo de conocimiento, el propio de las ciencias naturales."[72] Prueba de esto es la descripción caracterológica del personaje que ofrece Arévalo Martínez con sus referencias a Nordau y Lombroso, dos conocidos científicos, en ese campo, del siglo pasado.

La sicología del sujeto autobiográfico, además, empieza a ser enriquecida con la inclusión de dos elementos nuevos, que se contraponenen al sema de la decadencia, y que elaboran una supuesta complejidad sicológica: "Y cuando mis ojos se posaban, fijos, se sentía

que yo era un hombre sincero y honrado." (84) Este nuevo aspecto del sujeto, lo he clasificado dentro del sema de la familia, ya que como se verá por la cita siguiente, se haya atribuido a la herencia biológica recibida por Aldano, aunque también pertenezca al sema de lo natural, elaborado extensamente en la poesía: "Su definida incapacidad para el trabajo metódico y diario lo habría colocado a Ud. en el número de seres dañosos para la sociedad si no lo salvaran su herencia que recibió de ascendientes sanos (hombres de bien) y su esmerada educación ética." (114) Así, al mismo tiempo que se ratifica la naturaleza enfermiza de Aldano, se le puede atribuir un aspecto de salud moral supuestamente hereditaria, y fortificada por la educación que ha recibido en su casa y en la escuela.

Otro aspecto que viene a enriquecer la elaboración del sujeto autobiográfico, es la descripción de la función del poeta, ese "ser alto que tiene en mayor cantidad que los demás hombres los atributos del creador, ¡el antiguo vate!" (36), que es como lo define Manuel Aldano. No hay que olvidar que la imagen del poeta decadente, fue, en su época y para la sociedad hispanoamericana, totalmente negativa. Como comentan Grass y Risley, "the inmediate connotations of "decadent," especially in the Hispanic cultures, are moral and negative because they cluster around the figure of the egocentric and ultrarefined diletattante, the seeker of rare and exquisite sensations"[79], sin recordar que, en su sentido original,

> fundamentally ... decadence is the battle against the Void- the brevity of life, impermanence, the nothingness beyond death, the unknown, the imposibility of human acomplishment, the realization that human putrefaction cannot be purified or transcended. And it is an exercising of mankind's supreme

right to thirst forever after the infinite and the new.[74]

Es muy posible que, debido a las connotaciones negativas asociadas con el epíteto decadente, Arévalo Martínez se haya sentido obligado a establecer la solidez moral de su alter-ego, incluyendo en la escena entre el doctor Esquerdo y Manuel Aldano esa referencia a la salud moral del segundo. Este aspecto es subrayado posteriormente por el doctor Esquerdo: "Ud. por el contrario, ha hecho laudables y dolorosos esfuerzos por hacerse hombre útil." (115) Estas palabras demuestran la ansiedad del escritor modernista con respecto a su imagen dentro de la sociedad de la época que, como ha escrito Angel Rama, le caracterizaba como "improductivo".[75]

Para concluir, Aldano se define como representativo de su nación. La función modélica del personaje es, de esta manera, nuevamente subrayada: "Mi caso, el caso clínico de Manuel Aldano, me pareció el emblema de la doliente nación del trópico: era una nación necesitada de médico." (145-146) Esta declaración confirma la opinión de Arévalo Martínez, expresada en el prólogo, sobre su personaje: "Aldano fue el poeta de la nación en que le tocó nacer." (8)

Aldano también dirige nuestra atención hacia la forma en que su obra está siendo trabajada. Se trata de una serie de textos incompletos, una especie de piezas de un rompecabezas, que habrán de ser reunidas y organizadas por los lectores para poder ser comprendidas totalmente. Por la identificación que existe entre el autor y su personaje, estas palabras señalan además la forma en la que Arévalo Martínez deseaba que se leyeran los textos publicados por él hasta esa fecha. Cito a continuación las palabras de Aldano: "Concluidos estos versos ... comprendí que, como todas mis producciones, ésta era una obra inacabada,

un esbozo nada más." (148) Como explica Carrera al hablar de la obra de arevaliana: "Todas sus narraciones en conjunto forman un aparente desordenado universo en el que habría que reconstruir una grande y larguísima novela"[76], agregando con mucha perspicacia que Manuel Aldano "resulta, como en Proust, más bien un capítulo -o serie de ellos- que se enlaza o enlazará con una novela que continúe la trama."[77]

Unas páginas antes en la novela, el pacto autobiográfico ha quedado firmemente establecido gracias a las palabras que el doctor Esquerdo dirige a Manuel: "[P]or muchos libros que escriba un hombre de letras, a la postre no hace sino retratarse él mismo, por objetiva que quiera hacer su obra, pues todo trabajo literario, en su esencia, es forzosamente autobiográfico." (114) Esta declaración obligará a los lectores a identificar la obra total de Arévalo Martínez con su autobiografía, y permitirá a su hija escribir, años después, una biografía del escritor, elaborada a partir de su obra literaria. Gracias a esta estrategia, el autor impone una lectura autorreferencial de todos sus textos, que se convierten, a partir de este momento, en los fragmentos de su autobiografía.

Las relaciones entre el escritor modernista y su sociedad quedan también definidas gracias al siguiente comentario: "Una vez más me hería la incomprensión: la incomprensión que, según el doctor Esquerdo, es la eterna pesadilla del *místico, muy comprensivo*, ay, pero muy crepuscular. Se me tachará de aristócrata y de intolerante. A mí, que sólo se amar, se me creerá insolente y cruel." (148) Dadas las características de la sociedad burguesa y las metas que se trazaron los modernistas, la relación entre ambos sólo podía ser de total incomprensión. Esta

relación, explicada desde el punto de vista del poeta modernista en el párrafo anterior, es expresada en términos de una herida y asociada con la experiencia de los místicos. El rechazo social adquiere así las características de un martirio. El poeta, además, afirma su función como ser "amoroso", sugiriéndose una asociación con la figura de Cristo, asociación que se volverá explícita al estudiar los poemas.

"El final de Manuel Aldano es abierto. Se supone que la enfermedad continuará y que el paciente está condenado a un destino fatal",[78] comenta Carrera. Esto habrá de permitir a Arévalo Martínez extender la existencia de su personaje a narraciones posteriores. Al mismo tiempo, con la publicación de esta novela, fue posible a los lectores ver, retrospectivamente, que el protagonista de "Mujer y niños"[79], un cuento publicado en 1909, era también Manuel Aldano. Ganadora del premio que la revista Electra había establecido ese año, "Mujer y niños" había convirtido a su autor en una figura conocida en el medio literario guatemalteco. En esta historia, los elementos que permitían la identificación del narrador y protagonista como Manuel Aldano eran tres: su nombre -Manuel-, su hipersensibilidad -"no puedo más; abdico de mi dignidad y lloro" (27)-; y su soledad -"a todos acompaña alguien; únicamente yo voy solo; eternamente solo." (25) Los dos últimos elementos pertenecen al sema de la decadencia.

También la publicación en 1927 de Las noches en el palacio de la nunciatura, permitió ver, de nuevo retrospectivamente, que los cuentos "El hombre que parecía un caballo" y "El trovador colombiano" eran parte de la biografía de Manuel Aldano. Ambos cuentos habían sido publicados en 1914, y en ellos el protagonista caía bajo el influjo del señor de

Aretal, otro poeta. Los semas que encontramos definiendo a Aldano en estas narraciones son, una vez más, el de la decadencia y el de la visión, aunque habremos de encontrar también el de la religión, tanto en su aspecto ortodoxo como en el heterodoxo, y el de lo natural.

"El hombre que parecía un caballo"[80] fue el primer cuento de Arévalo Martínez en el que el narrador percibe a otros personajes en términos zoomórficos. Este tipo de percepción reaparecerá en otras historias, facilitando la identificación del sujeto autobiográfico con diversos personajes. En este cuento, además, el hecho de que el nombre de Aretal nos recuerde el de Arévalo, sugiere que tanto Aldano como Aretal encarnan aspectos del sujeto autobiográfico. Esta idea fue ya sugerida por Harry Rosser en un artículo publicado en 1980. En su opinión, "el narrador y el señor de Aretal son la misma persona, o por lo menos representan dos componentes esenciales del ser de un escritor que se esfuerza por establecer una especie de comunión entre ellos."[81] Esta idea se halla confirmada por el hecho de que en la historia, como se verá más adelante, las almas de estos personajes llegan a reflejarse la una en la otra. A esto habrían de agregarse las creencias neoplatónicas y gnósticas, en las que se afirma la unidad última de toda realidad, planteadas en los cuentos del poeta guatemalteco, y el concepto de los opuestos complementarios, utópico que sera explorado en el capítulo IV de este trabajo, al ser estudiados los ensayos.

En "El hombre que parecía un caballo", la intensidad de la amistad que Aldano llega a sentir por Aretal le permite experimentar una serie de visiones que le llevan a percibir la naturaleza animal de su amigo,

logrando comprender, además, el aspecto divino del amor que los une. En las palabras de Aldano:

> Las antenas de mi alma se dilataban, lo palpaban, y volvían trémulas y conmovidas y regocijadas a darme la buena nueva: -"Este es el hombre que esperabas; este es el hombre por el que te asomabas a todas las almas desconocidas, porque ya tu intuición te había afirmado que un día serías enriquecido por el advenimiento de un ser único. (9-10)

Aquí, la elaboración del sujeto autobiográfico continúa gracias a los semas de lo natural y de la sensibilidad -la imagen de las antenas-, los que permiten a Arévalo Martínez validar la intuición como una de las formas de conocimiento típicas del poeta. Ideas espiritualistas de este tipo, que interesaron profundamente no sólo a Arévalo Martínez sino a los modernistas en general, habían obsesionado a los románticos y a los simbolistas con anterioridad. Según Roland Stromberg, quien escribe sobre las ideas filosóficas expresadas por este último grupo: "[S]ymbolism was vaguely idealist. Mysterious, occult forces, sinister but suggestive of a higher realism, haunt the symbolist poem and drama."[82] Esta descripción, obviamente, puede también ser aplicada al modernismo, aunque habría que aclarar que para los integrantes de este movimiento, las fuerzas que en su cosmovisión gobernaban al mundo visible, no eran necesariamente negativas. Max Henríquez Ureña define este tipo de inquietud espiritual como "una tendencia que se da en el modernismo y que podemos llamar mística, si se define como 'lo que incluye el misterio'."[83] Como se verá al estudiar la poesía de Arévalo Martínez, este elemento -el de la mística- será central para la definición del poeta.

Eventualmente, Aldano llega a contemplar el alma de su amigo y a descubrir que en ella se puede percibir a Dios:

> Y yo, en aquellos instantes me asomé al pozo del alma del Señor de los topacios ... Asomarse a un alma humana, tan abierta como un pozo, que es un ojo de la tierra, es lo mismo que asomarse a Dios. Nunca podemos ver el fondo. Pero nos saturamos de la humedad del agua, el gran vehículo del amor; y nos deslumbramos de luz reflejada. (11-12)

Una vez mas encontramos a Aldano caracterizado por el sema de la visión, gracias al cual le es permitido percibir la relación que existe entre el mundo de lo humano y el de lo sagrado. Es también gracias a su situación como intermediario entre estos dos mundos, que Aldano llega a alcanzar una comprensión totalizadora de la realidad del alma de su amigo y, por extensión, de todas las almas: "Por encima de todo se reflejaba Dios. Dios, de quien nunca estuve menos lejos. La gran alma que a veces se enfoca temporalmente." (12) Bettina Knapp, que en su estudio sobre Gerard de Nerval, el poeta romántico francés de la primera mitad del siglo XIX, ha enfocado el aspecto intensamente espiritual en la obra de este y otros poetas románticos, explica la visión neoplatónica que los guía de la siguiente manera: "The divine spark in the body is part of the World-Soul, and is, therefore, eternal, mobile, rational, and pure. But because it is imprisoned in the body, it is subject to material and sensual influences"[84]. En el cuento del poeta guatemalteco, este aspecto material al que el alma humana se encuentra condenada, será la explicación de los cambios espirituales que, durante la historia, llega a sufrir el señor de Aretal. En el párrafo ya citado, además, Aldano establece la identidad agua-amor, que será desarrollada ampliamente en los poemas, y que se estudiará en el capítulo siguiente.

Aldano llega también a comprender la naturaleza del mensaje que trae Aretal: "Yo comprendí, asomándome al pozo del señor de Aretal, que éste

era un mensajero divino. Traía un mensaje a la humanidad: el mensaje humano, que es el más valioso de todos." (12) El sema del conocimiento, que definiré como la comprensión totalizadora que con respecto a la realidad experimenta el narrador, permite que éste aprehenda la verdadera función de Aretal en su vida. Se trata de un mensajero divino. Este aspecto interpretativo de la realidad en una narración, es, para Paul Jay, una de las características que definen a autores autorreflexivos, quienes, sin declarar sus narraciones "autobiográficas", imponen una lectura específica de las anécdotas narradas en sus textos. Comentando acerca de los aspectos autobiográficos de la obra de Proust, ve esta extrategia como aquella que permite dirigir la atención del lector hacia la relacion existente entre el autor y el narrador del texto: "Paralleling this concept of "remembering" creatively in Proust's novel is the idea that the self-reflexive writer performs an interpretative act. Thus, the "sensations" experienced by Marcel in his moments of illumination are described as "signs" that he must interpret"[85], y agrega: "Proust autobiographical art then, is not based simply on memory, but on a complex creative act that turns simultaneously on forgetting, interpreting, and fictionalizing."[86] Estas palabras describen también el arte del escritor guatemalteco, como se ha visto al examinar el ciclo de Rafael Arévalo Martínez, y sobre ello se habrá de volver más adelante al analizar la biografía escrita por su hija. Volviendo a la cita de "El hombre que parecía un caballo" que ahora se estudia, es de notar, en la descripción del mensaje que Aretal trae al mundo, la identificación de aquello que es verdaderamente humano con lo Divino. Así, el sema del conocimiento se halla íntimamente ligado al sema de la religión en su

aspecto esotérico o heterodoxo.

Una variación de la identidad amor-agua, que se ha de encontrar en los poemas, aparece aquí también por primera vez: es la del amor-fuego. Aldano dice: "Y a su contacto empecé a encenderme. El señor de Aretal era una lámpara encendida y yo era una cosa combustible. Nuestras almas se comunicaban" (13). Y a continuación, ese arder amoroso se convierte en una forma de nutrición, revelando, como parte de la definición del sujeto autobiográfico, un aspecto marcadamente infantil:

> Me nutría con la beatitud con que las hojas trémulas se extienden al sol; con la beatitud con que una raíz encuentra un cadáver en descomposición; con la beatitud con que los convalescientes dan sus pasos vacilantes en las mañanas de primavera, bañadas de luz; con la beatitud con que el niño se pega al seno nutricio y después, ya lleno, sonríe en sueños a la visión de una ubre nivea. (13)

Debido a la extrema violencia de estas imágenes, viene a la mente nuevamente la soledad en que vivieron los modernistas, y la tremenda necesidad que tuvieron de compartir sus intensas experiencias interiores, algo para ellos casi imposible, dados los intereses de la mayoría de sus coetáneos. Es por esto que la comunicación que llega a existir entre Aldano y Aretal, hace que el primero experimente emociones tan vehementes, que siente que sus almas "se elevaban por la virtud de su propio ritmo y de su armoniosa consonancia, como se elevan las dos alas de un dístico. Una estaba fecundando a la otra." (14)

Sin embargo, ante los ojos asombrados de Aldano, el señor de Aretal, llega a sufrir una metamorfosis: "[E]l alma del señor de Aretal ya no era azul como la mía ... Entonces comprendí que lo que yo había amado en el señor de Aretal era mi propio azul." (15-16) Como se ha visto antes, en la explicación dada por Knapp, es el aspecto carnal, al que está

condenada el alma humana, la causa de este cambio. Como resultado del mismo, Aldano adquiere conciencia de sus visiones: "Y allí, entonces, tuve la primera visión: el señor de Aretal estiraba el cuello como caballo." (17) Y después de esta visión, "cien visiones más." (18) Y ante esta visión del alma de su amigo como un caballo, sólo puede caer de rodillas: "Y yo, reverente, de rodillas ante aquella hermosa alma animal, que me llenaba de la unción de Dios: -Sí, es cierto; pero el hombre es una parte de la naturaleza; es la naturaleza evolucionada." (23) El narrador experimenta así la presencia de Dios, y llega a comprender que los seres humanos son "naturaleza evolucionada". En esta imagen reaparece, con la mezcla de misticismo y cientificismo que caracteriza el discurso del narrador arevaliano, el sema de lo natural.

Al final de la historia, el señor de Aretal parte, quedando Manuel Aldano nuevamente solo. Sin embargo, en el cuento que se discutirá a continuación, titulado "El trovador colombiano", encontramos a los amigos juntos una vez más, lo que permite a Aldano, al conocer a León Franco, el trovador colombiano, alcanzar la visión del perro.

El cuento tiene lugar en Heliópolis, la ciudad moderna por excelencia en la narrativa arevaliana, y que será el escenario de otros cuentos del autor. En esta metrópolis se hallan Aldano y Aretal, acompañados por León Franco, un artista bohemio de nacionalidad colombiana. Los poderes visionarios de Aldano le permiten aprehender la naturaleza canina de su nuevo amigo. El narrador lo expresa directamente: "Tuve la visión del perro al mismo tiempo que la del caballo." (27) Reaparece así, relacionado con el zoomorfismo, el sema de

la visión, haciéndose referencia, además, a la visión del caballo. Gracias al uso del yo, implícito en el "Tuve" que inicia la historia, se establece que se trata del mismo narrador en ambos cuentos -no hay que olvidar que en ambas historias éste es anónimo-, indicándose además de que se trata de la misma época en su vida. Es precisamente el uso de ese yo lo que permite en cualquier narrativa, según Barthes, una ilusión de continuidad, no sólo biográfica, sino de significado. En las palabras del crítico francés:

> En el relato (y en muchas conversaciones), yo no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; es decir yo es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una "evolución" inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo.[87]

Este comentario explica la necesidad de Arévalo Martínez de escribir la mayor parte de sus narraciones en primera persona. Ese yo, anónimo o con nombre propio, pero definido por los mismos semas, le permite crear y mantener la ilusión de consistencia biográfica a través de textos múltiples. Dada la manera fragmentada de elaborar su autobiografía, esta estrategia le fue absolutamente necesaria.

Otro elemento que permite a Arévalo Martínez mantener la ilusión de continuidad en la voz narrativa en todas sus historias, es el de la fijación de un punto de vista específico. Raymond Moody comenta al respecto: "The special quality of the narrator is created in part by the point of view. The teller of the story tends to be the first person approximately seventy percent of the time, and the narrator talks about other people, but always related to himself." [88] Vemos así definida una de las técnicas más importantes en la elaboración de la narrativa

arevaliana, la destilación de la realidad a través de los ojos del narrador de los cuentos, que es, al mismo tiempo, el sujeto autobiográfico.

La amistad entre Aldano y Aretal, vuelve a ser expresada en esta historia en una forma extrema: "[N]os retirábamos [dice Aldano] a nuestros lechos, rendidos y gozosos como un amante después de una noche de amor." (27) Mario Alberto Carrera ha notado la intensidad tan especial que caracteriza a las amistades masculinas del narrador en las novelas de Arévalo Martínez, y ve en ellas un "soslayado y difuminado ... matiz homosexual"[28]. Apartándome de una lectura sicológica, ofreceré otra posible interpretación sobre el uso de imágenes amorosas para describir la intensidad de las emociones que el narrador experimenta, no sólo por el señor de Aretal, sino por otros personajes que, en narraciones posteriores, llegan a tener una función parecida a la que éste posee en el ciclo de Manuel Aldano. El mismo Arévalo Martínez parecería apuntar hacia esta lectura gracias a las referencias que hace a Santa Teresa, la mística española, en diversas ocasiones. Sin olvidar la inmensa distancia que separa a estos autores, me parece que se podría ver en el lenguaje amoroso del escritor guatemalteco, como en el de la religiosa española, un intento de expresar con un lenguaje humano y, por lo tanto *físico*, emociones y sensaciones que pertenecen al campo de lo puramente espiritual. J. L. Alborg, tratando de explicar el uso hecho por la mística de un lenguaje erótico, cita a Menéndez Pidal: "En su esfuerzo por declarar lo que los libros no acertaban a declarar, el arrobamiento, la unión del alma con Dios, agotada al fin la eficacia de los símiles, sus palabras no caben en sí ... [cuando quiere] expresar lo inefable de

la erótica mística."[30] Stanislas Klossowski de Rola, escribiendo sobre la obra de su padre, el pintor surrealista francés Balthus, hace otro comentario que justificaría el lenguaje apasionado de Arévalo Martínez, negando, al mismo tiempo, una lectura estrictamente sexual: "Eroticism is nowadays confused with libidinousness, thus obscuring the true intelligence of esoteric works ultimately pertaining to the divine cosmic mystery of love and desire."[31] Por lo tanto, parecería justificarse la idea de que, en Arévalo Martínez, encontramos, si no un escritor místico, un escritor que trabaja temas profundamente espirituales, aunque esotéricos, y que conoce a fondo las estrategias textuales de las que hacen uso los místicos españoles para comunicar sus experiencias interiores.[32]

Al encontrarse con León Franco, y percibirlo como un perro, Aldano medita sobre la naturaleza de estos animales, semejándola a la naturaleza del poeta. Las imagenes usadas para elaborar esta identificación pertenecen a la historia bíblica de Marta y María. Al entrecruzar los <u>semas de la literatura y de la religión</u>, se continúa la estructuración del sujeto autobiográfico, incluyéndose, además, el de <u>lo natural</u>. Aldano lo explica de la siguiente manera:

> Todos, de consuno, lo llaman ocioso [al perro familiar]: es un pobre María de los perros: deja a las Martas perrunas trabajar y él solo sabe amar y ama. Pide caricias al hombre; besa la mano que le pega: y así se humaniza y se acerca al hombre, como María se acercaba a Jesús ... Tiene desarrollado, según un Lombroso canino, el órgano de la veneración ... Los poetas también lo tienen: todo arte no es sino mayor capacidad de admirar. (31)

Es importante notar aquí la escala evolutiva, reflejo no sólo de ideas científicas sino de creencias neoplatónicas, que se establece en

cuanto a los grados de evolución de los seres, yéndose del perro al ser humano y, finalmente, a Jesús, que es ofrecido como representativo del nivel más alto que puede poseer la existencia humana. Encontramos así de nuevo ese seudocientificismo que había marcado la explicación dada por el narrador con respecto a la decadencia del personaje Rafael Arévalo Martínez, en Narración sumaria de mi vida..

En "El trovador colombiano" encontramos también comentarios sobre el estilo literario del cuento, y, por extensión, de los otros textos narrados por el sujeto autobiográfico. El énfasis puesto en la vida espiritual del narrador mantiene ese aspecto religioso que es tan típico en los cuentos de Arévalo Martínez en esta época, y que justifica, a sus ojos, la intensidad poética -en oposición a formas narrativas directas y prosaicas- con la que escribe. El comentario, además, hace que el cuento funcione como un texto autorreflexivo. Aldano lo explica de la siguiente manera:

> Todavía no he encontrado un ser que me preste la corporeidad que falta a mi espíritu sin materia agente. Por eso mi estilo es doloroso e inquieto y tiene una unidad impalpable, percibida por muy pocas almas. Por ello me refugié en el verso. ¿Pero cómo cantar en verso estas visiones? (33)

La necesidad por parte de Aldano de explicar su arte, puede verse también como resultado de la conciencia que tenía Arévalo Martínez, no sólo de la incomprensión que rodeaba a su obra, sino de la falta de crítica literaria seria en Guatemala. César Brañas, quien ha escrito al respecto, justifica la percepción del poeta: "La hostilidad de la crítica [contra Arévalo Martínez y el modernismo] se va acallando años adelante en forzada o indiferente tolerancia. El poeta ... va siendo acogido en esa bostezante e intrigante tertulia que es la Guatemala del Diez al

Veinte."[93] El sentido de alienación experimentado por Arévalo Martínez ante esta situación, que fue común, como ya se dijo, a todos los modernistas, se halla expresado también en las siguientes palabras: "Yo traigo al mundo una revelación de aves y aún no hallé un alma gemela de grulla que me escuche."(48) Además, y como resultado de su visión del poeta como mediador entre lo divino y lo humano, Aldano ve en su mensaje poético un mensaje sagrado: "Si vierais lo que cuesta decir lo que tengo que decir; es un mensaje divino ... Soy como esos moribundos que no aciertan a comunicar sus visiones celestes." (38) No hay que olvidar que el mismo Aldano había caracterizado el mensaje de Aretal, en "El hombre que parecía un caballo", como un mensaje humano. Se subraya, de este modo, el hecho de que los personajes encarnan dos aspectos opuestos, aunque complementarios, de un mismo ser.

Aldano continúa su narración: "Mi alma llena de revelaciones, de la revelación eterna de que habla el héroe de Sartus Resartus, se estremeció de comprensión: comprendía algo, y, fiel a su destino, podría enseñar algo..." (34) Los semas de la visión y de la literatura se entrecruzan al explicar Aldano sus poderes de conocimiento, esas "revelaciones eternas" que encuentra en el libro de Carlyle. La referencia al Sartus Resartus es, además, muy clara indicación del interés que Arévalo Martínez tenía en los problemas que un autor del siglo XX habría de enfrentar al tratar de componer una obra autobiográfica. Paul Jay, a quien se ha citado con anterioridad, percibe en esa novela inglesa "a central document of this period [el siglo XIX] because it articulates and enacts both the necessary 'retailoring' of 'worn-out' notions of the subject and of literary subjectivity"[94], agregando que "[it] seeks to undermine the idea

that the self is a 'homogeneous little figure' that can be 'tightly articulated' in a biographical narrative"[25], lo cual, obviamente, es aplicable a la manera en la que Arévalo Martínez percibe y articula el sujeto autobiográfico.

Tomando la imagen del ave para definir su naturaleza, Aldano describe la visión que, gracias a su estado de embriaguez, un grupo de amigos llega a tener de él:

> Los muchachos, que estaban tan beodos que entendían mi pobre alma de pájaro, me tendían un dedo y yo trepaba por él y agitaba las alas. ¡Y les estaba agradecido de que al fin me entendieran, de que no lastimasen mis sedosas plumas, de que comprendiesen mi arquitectura de ave acuática, de que no encontraran ridícula mi prolongada nariz de ave, mi pequeña cabeza inclinada hacia adelante, mi plumaje gris y mis patas de flamenco! De todos los animales ¿a quienes creeis que les van mejor los anteojos? A las aves sin duda ... Pues bien, como tienden a considerarme como hombre, no perciben la gracia de mis anteojos de oro, no la han percibido sino esta vez de mi relato en que estaban borrachos y eran almas de elegidos. (47)

La embriaguez, que es una de las formas que toma el sema del conocimiento -expresa metafóricamente un estado de exaltación espiritual-, permite al grupo de amigos percibir la realidad esencial de Aldano. El sujeto se ve así elaborado gracias a los semas de lo natural y de la visión, que aparece en la referencia a los anteojos de oro. Estos habrán de protagonizar, en 1922, una historia, titulada, precisamente, "Los anteojos de oro", que será discutida mas adelante.

La importancia de lo animal y, por extensión de lo natural, en la creación del sujeto autobiográfico en la obra de Arévalo Martínez, es explicada parcialmente en este breve segmento: "Los caballos acaban de salir de las manos de Dios y todavía no sienten su ausencia; ¡ah!; ¡yo soy un hijo talludo de mi padre y lloro que esté lejos!" (41) Una especie

de escala evolutiva inversa parece sugerirse aquí para describir la orfandad espiritual que experimenta Aldano. El interés por la percepción zoomórfica de seres humanos en la narrativa arevaliana, queda así, en parte, explicada y justificada.

En 1951, Arévalo Martínez publicó el que habría de ser, cronológicamente, el último cuento sobre Aldano y su amigo el señor de Aretal. Se trata de "La canción marina". En esta historia, más cercana al poema en prosa que al cuento, el narrador expresa su reacción ante un poema de Leopoldo de la Rosa, un poeta modernista colombiano, que le lee el señor de Aretal. Originalmente, la pieza, titulado "Canción Marina", le deja indiferente. Sin embargo, caminando hacia su casa, experimenta la "divina armonía de la misteriosa canción" (117), y vuelve a Aretal para pedirle que la recite de nuevo. Al final, se transcribe el poema en su totalidad, colocándose a los lectores en la misma posición del narrador ante el mismo poema. Se sugiere, por lo tanto, que la belleza del poema reside, no en el texto, sino en la experiencia del lector. Encontramos así, implícita en esta narración, una teoría de la lectura que enfatiza la responsabilidad del lector para darle sentido a cualquier texto literario.

Las ideas arriba descritas son introducidas con una referencia a uno de los poemas de Porfirio Barba-Jacob[24]: "¡Ah!, era muy bella; pero yo había esperado con la insaciable avidez humana algo más. 'Un poco más', como decía el estribillo de la 'Segunda Canción de la vida profunda' del propio señor de Aretal." (115-116) La referencia a este poema, que en el cuento es atribuido al senor de Aretal, permite a los lectores establecer

la identidad que se esconde detrás del nombre del señor de Aretal. Se trata, pues, como lo aseguró Arévalo Martínez en una entrevista con Carlos García Prada, que será discutida en el Capítulo V de este trabajo, de un "roman à clef, que no todos puede descifrar."[97] A continuación, Aldano expresa directamente las condiciones necesarias para el verso: "¡Ah!, para mí las tres condiciones de una perfecta composición en verso no son las de Musset [música] sino las de Diaz Mirón [pensamiento, sentimiento, expresión]..." (116) Es importante subrayar que en este arte poética, se opone al modelo europeo un modelo americano, con Aldano tomando partido por el segundo. En esta contraposición puede verse, también, el doble aspecto del modernismo en sus dos momentos aparentemente antitéticos: el afrancesamiento original contra el intimismo hispanista del segundo momento.

Al final, gracias a la experiencia poética, Aldano tiene una visión totalizante en la que llega a comprender que Dios es armonía. Con esta visión termina la narración:

> Y entendía, entendía; entendía cosas pasadas y presentes y futuras. Una estridencia, la de las trompetas de Jericó, hizo caer los formidables muros de la ciudad sitiada ... Porque la vibración lo explica todo y lo mismo puede crear que disociar. Los átomos la obedecen. Dios es armonía. (117-118)

Aunque se trata de un tema literario, por los elementos bíblicos y esotéricos que aparecen en esta historia, en ella el sujeto autobiográfico se halla construido no sólo dentro del sema de la literatura sino, también, dentro del de la religión.

La narración más extensa dentro del ciclo de Manuel Aldano es una noveleta en dos partes, narrada en tercera persona. Su título: Las no-

ches en el palacio de la Nunciatura. En ella encontramos de nuevo a los dos amigos, esta vez en la ciudad de Guatemala. En la primera parte, Manuel Aldano, protagonista de la historia, tras dar asilo en su casa a José Meruenda, un individuo grotesco, tiene una serie de experiencias sobrenaturales. Este personaje que, a espaldas de Aldano, es ladrón, mentiroso y pederasta, sirve de puente entre las dos partes de la historia. En la segunda parte, Aretal y Aldano se reunen y comparten sus experiencias de lo "astral". En ambos casos, estas experiencias han sido provocadas por la presencia de Meruenda, a quien Aretal también había dado asilo mientras residía en el palacio de la Nunciatura.

La historia se inicia con una descripción de Aldano. Se continúa de esta manera la elaboración física y espiritual del sujeto autobiográfico:

> El poeta flaco, macilento, exangüe, estaba en una de sus horas de más honda conturbación. Una vez más los factores antagónicos de su vívida sensación de la muerte y de su sensualidad luchaban en su espíritu. Jamás como entonces había tenido tan claro conocimiento de que tenía que morir. (7)

Angustiado ante este conocimiento, Aldano ha buscado consuelo en lecturas místicas: "Cayó de su mano la vida de Santa Teresa de Jesús..." (7-8); "Manuel acababa de llorar abundantemente sobre las páginas de la vida del pobrecillo de Asís..." (17) Se tiene también, por primera vez, información acerca de la vida cotidiana del poeta, no sólo sobre su familia sino asimismo sobre su trabajo. Leemos: "Andrea, la joven esposa de Aldano ... había ya dado muchos hijos a su esposo" (8); y, sobre él, que "cumplía con sus deberes en la oficina diplomática en que estaba empleado" (11), algo que nos permitirá asociarlo con el protagonista de La Oficina de Paz de Orolandia, una novela que se analizará más adelante en este mismo capítulo.

Como todos los escritores de la época, Aldano se ve obligado, para ganarse la vida, a desempeñar un trabajo de oficina, ya que, como fue explicado al principio de este capítulo, en las sociedades hispanoamericanas de la época, el escribir no era una profesión, y el escritor, como tal, no era remunerado.[29] El catolicismo de Aldano, al igual que el de Rafael Arévalo Martínez en Narración sumaria de mi vida, se halla enfatizado en esta historia: "Aldano ... a pesar de su sombrío catolicismo" (13), nos dice de él el narrador. También, como en "El hombre que parecía un caballo", el aspecto espiritual de la atracción que une a los poetas es subrayado: "El misterioso Señor de Aretal bajó de las nubes ... sobre la pequeña y linda ciudad de Guatemala, donde lo esperaba un alma tan inquieta y tan inquietante como la suya: el alma de su amigo Manuel Aldano." (39) Aunque el encuentro tiene lugar en la ciudad de Guatemala, hallamos también referencias a Heliópolis, la ciudad mencionada en "El trovador colombiano", y a Eldorado, un país que reaparecerá en otros cuentos de Arévalo Martínez: "Heliópolis, la metrópolis del maravilloso Eldorado, que confina con este país." (46)

La llegada de Aretal trae a Aldano recuerdos de su encuentros anteriores. El uso del apelativo "señor de los topacios" hace referencia directa a "El hombre que parecía un caballo" y a "El trovador colombiano", en donde Aretal fue descrito con estas palabras. Puesto que se descuenta que, como lectores, conocemos ambos cuentos, esta referencia establece un red intertextual que modifica el sentido de todas las historias en este ciclo: se trata de la continuación de la biografía de Manuel Aldano, el narrador de la novela homónima, y de Una vida. Podemos, por primera vez entonces, a pesar de la fragmentación narrativa, percibir

una unidad -necesariamente biográfica-, que impone su sentido a todas estas historias.

La última parte del cuento establece, haciendo uso de todos los semas empleados hasta ahora en la elaboración del sujeto autobiográfico -con excepción del sema de la familia-, la definición más directa de Aldano y de Aretal, y de la relación que los une, que se ha de encontrar en la narrativa arevaliana. Su función complementaria en el mundo fragmentado que habitan, consecuencia de la visión gnóstica del autor, es, ahora, obvia: "Y Aretal, el gran poeta maldito y heresiarca, cínico como Voltaire, positivista como Kant, materialista como Büchner, pederasta como Platón; y Aldano, el poeta místico como Teresa de Jesús, ascético como San Jerónimo, se sintieron como dos gotas de agua del mismo océano." (94)

También la experiencia panteísta de la realidad, expresada varias veces por Aldano, alcanza en esta historia su apoteosis:

> [R]econtando amorosos sus pequeñas verdades parciales que los identificaban lo mismo con el perro y el criminal que con el héroe y el Santo, dioses enclavados en la cruz de la carne, vida divina limitada por la materia, se echaron uno en los brazos del otro y sollozaron de angustia con uno de los dolores más grandes que la especie humana ha visto desde Job. (95)

Consistente con la función que de Aretal se ha estado definiendo, la influencia que éste ejerce sobre Aldano es la del tentador: "Y Aretal transmitía todas estas visiones de duda a Aldano; pero Aldano creía: creía a pesar de ellas." (96)

Es importante notar la referencia hecha por Aretal, dentro de su papel de tentador, a una literatura religiosa firmemente ortodoxa, ya que hace uso de las mismas referencias, y del mismo lenguaje, que Manuel

Aldano. Esto dirige nuestra atención hacia el hecho de que ambos personajes son aspectos opuestos, pero complementarios, del sujeto autobiográfico. Se apunta, también, dentro del marco de las creencias postuladas en este cuento, hacia la unidad última que, para el narrador, subyace las múltiples formas de la realidad física. "La humanidad ha trazado colectivamente el cuadro de nuestra pequeñez desde Job, Manrique y Kempis hasta Nervo y Darío. Pasemos al de nuestra grandeza. De ése se han encargado los sacerdotes y poetas [dice Aretal]." (98) La oposición que se supone existe entre la grandeza y la pequeñez humana queda anulada, ya que son, en ambos casos, los poetas quienes dan fe de estas experiencias. Sin embargo, es necesario subrayar la asociación que se hace entre poetas y sacerdotes, ya que confirma, una vez más, el exaltado lugar que para Arévalo Martínez, y los modernistas, tiene el poeta. Para ellos, en las palabras de Stromberg, "[t]he writer is no longer considered a scientist [como dentro del naturalismo] but a seer, a mystic. He does nos seek to describe the external world with clinical exactitude, but to grope among the shadows of the mind"[99]. Al igual que Cristo, y más adelante será comentado el aspecto crístico del poeta en la obra del escritor guatemalteco, el poeta sale triunfador de las tentaciones que Aretal representa. Así, al final de esa noche espiritual, Aldano responde a su amigo: "-Ah Aretal; y a pesar de todo, católico desde la infancia, clamó: 'Credo licet absurdum' concluyó Aldano." (99) Con estas palabras, la fe de Aldano queda definida por el sema de la religión: se trata de la fe absurda de Tertuliano. Y, en seguida, Aldano rechaza la tentación: "Aldano se despidió de su amigo y corrió a su casa, a arrodillarse en su alcoba ante un Cristo y confidenciarle toda aquella

terrible negación que había escuchado, que hallaba eco en la duda de su espíritu y contra la que deseaba recibir auxilio." (99) Así, en una escena, similar a las que habremos de encontrar en varios de los poemas, Aldano se arrodilla ante una imagen de Cristo para pedirle ayuda. Se trata de alcanzar una fe que anule las dudas que existen en su alma, y que Aretal ha hecho aflorar. Este continuo debatirse entre diferentes expresiones de lo espiritual es percibido por César Brañas como una experiencia característica de Arévalo Martínez:

> [E]mana esencias filosóficas dispares, cristianas las más, paganas no pocas, a veces de un ancho panteísmo, a veces de un angosto teosofismo y no de raro en raro de un cientifismo superficial que quiere emparejar la perennidad del poeta con la actualidad agitada de su tiempo. Son varias las fases de su transmigración por escuelas y creencias, dejando siempre a salvo, como reserva intocable, su radical cristiandad, que, también, por temporadas, capitalizará en el ya dicho misticismo poético -bastante sospechoso, repitámoslo- y en una religiosidad de practicante ... de la cual no tenemos derecho a dudar.[100]

Los últimos textos a estudiar en el ciclo de Aldano son las novelas utópicas publicadas en 1939, El mundo de los maharachías y Viaje a Ipanda. En ellas, y debido a la alteración fónica que sufren todos los nombres propios, Manuel aparece con el nombre de Manuol.

En las primeras páginas de la primera de estas dos novelas se encuentra una dedicatoria al Doctor Rodolfo Robles, firmada por El Autor. Esta dedicatoria dirige nuestra atención hacia el nombre de Rafael Arévalo Martínez, subrayándose el hecho de que se trata del autor de las narraciones. Esto adquiere especial importancia en vista del juego ficcional que se establecerá en el Post-Scriptum de El mundo de los maharachías, en donde se declara que Arévalo Martínez es únicamente su trascriptor. La dedicatoria funciona, por lo tanto, como un elemento

autorreferencial más dentro del libro.

Entrando ya de lleno al estudio de la novela, encontramos que se halla narrada por Manuol, un hombre nativo de las islas Lucías, las más aisladas y lejanas del continente de Atlán. En éste viven los maharachías, un grupo de seres simiescos, quienes, dueños de una inteligencia y una sensibilidad muy superiores a la de los seres humanos, poseen sin embargo una naturaleza fuertemente animal. Su relación con el mundo de lo natural es, en las palabras de Manuol, muy superior a la de los seres humanos: "[S]ólo a mi prejuicio, profundamente antropomórfico, egoísta y limitado, debía aquella impresión de animalidad. La creía [a Aixa] animal porque se parecía a un mono. ¡Y era precisamente superhumana porque se parecía a un mono!" (8)

Para Manuol, acostumbrado a vivir entre los nativos de las islas Lucías -que son seres humanos-, el contraste entre sus compatriotas y los maharachías es extraordinario. Como él mismo lo dice: "[E]ntré a conocer un mundo nuevo, una realidad humana superior, como si verdaderamente el superhombre del sueño filosófico hubiera llegado" (11), agregando: "Si los maharachías son hombres, nosotros, los hombres sin cola, somos bestias." (16) La referencia a Nietzche es directa, y la idea del superhombre, a la que aquí se alude, reaparecerá en otros trabajos del escritor guatemalteco, especialmente en la narrativa política y en los ensayos.

En Atlán, debido al extraordinario nivel de su civilización, los jefes de estado "busca[n] a los poetas para sus investigaciones científicas, porque, según dice[n] el canto de los pájaros ayuda a orientarse en la selva." (25) Encontramos nuevamente al poeta definido,

en la imagen del pájaro, por el sema de lo natural. Se enfatiza también su sabiduría, al afirmarse que la función de las aves es la de guiar a los seres humanos en el mundo de lo natural, del que, como ya se dijo, estos se hallan separados. Es posible comprender, por lo tanto, a través de estos comentarios, porque Arévalo Martínez definió estas dos novelas como utópicas.

Manuol, a pesar de ser humano, por ser un poeta, posee muchos elementos en común con los maharachías.

> Tú, oh lucío, claramente muestras su influencia: miras con ojos inundados de su luz dorada; tienes irradiaciones magnéticas; tienes esa mirada de ellos, profundamente triste, sabia y penetrante; todo tú estás rodeado de una aureola de santidad, de bondad, de sabiduría, y de amor (52-53),

le dice una de las sirvientas de Arón, uno de los maharachías más importantes en Atlán. Encontramos de nuevo al sujeto autobiográfico definido por los semas de la visión y del conocimiento. El aspecto sentimental, además, se halla establecido con las siguientes palabras: "[U]n torrente de lágrimas me bañó todo, vergonzosamente." (108) Este gesto, el del llanto violento e incontenible, es, como se verá más adelante, una de las características más definitorias del sujeto autobiográfico en la narrativa de Arévalo Martínez.

Se establece, asimismo, de esta manera, la relación de Manuol con el mundo de lo natural: "[T]ú también llevas ya una cola invisible... Eres un maharachía como ellos..." (67). Y: "Me oriento hacia Aixa como los girasoles hacia el sol, en un acto de entrega de todo mi ser ... ¡Oh Aixa, puro astro de bondad y de belleza!" (54) La imagen del girasol aparece también en la poesía de Arévalo Martínez, con lo que se establece una continuidad entre Manuol y el poeta que ha escrito los poemas

arevalianos. Además, con estas últimas palabras, se confirma la naturaleza extraordinariamente espiritual del narrador de esta historia.

Sin embargo, como se ha visto ya en la discusión del cuento "El hombre que parecía un caballo", el sujeto autobiográfico es un ser profundamente dividido y, así, Manuol tiene que reconocer que su amor por Iabel, la otra joven maharachía por la que se siente atraído, posee aspectos físicos que no existen en su atracción por Aixa. Las jóvenes encarnan, de esta manera, como Aldano y Aretal en las narraciones ya discutidas, esos elementos que, al oponerse, se complementan, permitiendo al poeta ofrecer una visión total, y unitaria, del mundo:

> Iabel inflama mi fantasía a la vez que el más mínimo contacto enciende de placer mi cuerpo ... Una oleada de sangre invade mi cerebro; una dormida facultad se anima en mí y una mano de artista con pulgar creador busca la acción y la manifestación ... Crear... ¡Oh sí, crear! (72)

Es posible ver en esta cita que, para el autor guatemalteco, la experiencia poética se vuelve posible únicamente debido al doble aspecto que caracteriza a los seres humanos, carne y espíritu a la vez, y a la escisión que esto implica.

Como en "El trovador colombiano", la embriaguez es en esta novela asociada al sema del conocimiento. Es importante notar sin embargo que, aquí, esta borrachera es un estado de exaltación exclusivamente espiritual. Manuol, encendido por el amor que siente por Iabel, compone sus primeros versos. Tras pasar unas horas con ella, Manuol se pregunta: "¿En qué consiste esta embriaguez deliciosa?" (72), respondiéndose: "Hoy, encendido, beodo, apenas se fue de mi lado Iabel tomé los instrumentos necesarios e hice versos" (73). Se puede ver claramente, de esta manera, la relación, tan directa, que para Arévalo Martínez existe entre el

conocimiento, la ebriedad y la inspiración poética.

La superioridad del poeta sobre los seres humanos es afirmada de nuevo cuando Manuol narra cómo Arón solía declamar a los clásicos de su raza y "a los de la raza mutilada, cuyos poeta superaban sus limitaciones hasta alcanzar a los maharachías." (73) El poeta queda de esta manera definido como un ser más cercano al superhombre que a los seres humanos, de los cuales, sin embargo, es uno. Esta descripción se ve enriquecida por un comentario de Aixa, la joven maharachía que, enamorada de Manuol, puede percibir la pureza espiritual que, como poeta, le caracteriza: "Yo vi, desde el principio, la pureza de tu corazón y de tu pensamiento" (76).

En otra ocasión, oyendo a un músico maharachía, Manuol cae en un estado extático: "Era otra vez como si el hombre, en un dulce extravío de estrellas, volviese a su patria celeste y recobrase un bien perdido, el reino del que nos han desposeído." (103) La descripción nos hace recordar la "Oda a Salinas" de Fray Luis de León, otro escritor que, aunque de un acendrado espiritualismo, no ha sido considerado místico por todos sus comentaristas.[101]

El aspecto sacrificial del poeta, que será ampliado en los poemas, aparece incorporado al retrato de Manuol cuando Arón le dice: "Pobre Iucío, ¿no comprendes que caminas al suplicio? ... Caminas de rodillas; vas sangrando; y Aixa es como unas manos que te sostienen para que no perezcas antes de cumplir tu difícil misión." (106) En esta extraordinaria imagen religiosa encontramos expresada nuevamente la percepción que, debido a la marginación que les tocó experimentar dentro de sus sociedades, tenían los modernistas de sí mismos.

La novela termina con un Post-Scriptum, en el que se explica cómo la narración llegó a ser publicada. Esta, y Viaje a Ipanda, se sugiere, fueron leídas, en el plano del "astral" (120) -uno de los varios niveles de lo real que proponen las doctrinas teosóficas-, por un diplomático "de una de las legaciones hispanoamericanas acreditadas en Guatemala." (119) Arevalo Martínez, se insiste, tras obtener ejemplares de estos libros, se ha limitado a publicarlas. La conversación entre el escritor, actuando aquí a la vez como autor y como personaje del texto -y como parte del juego fictivo literario que propone-, continúa la elaboración de Rafael Arévalo Martínez como sujeto de su propia obra. Además, la confusión entre el autor y Manuel Aldano es enriquecida, como se verá a continuación, gracias al uso de semas idénticos en la definición de ambos nombres.

La conversación entre el diplomático y Arévalo Martínez, que se había iniciado con una pregunta al segundo con respecto a sus experiencias espiritualistas, se transforma ahora en una discusión de las mismas. El diplomático comenta: "Por la frecuencia con que usted expresa conocimientos ocultistas, propios sólo de un iniciado, creí que conocía la llave de otros mundos. No tuve en cuenta que es usted poeta, y por lo tanto, intuitivo." (119) La insistencia con la que se asocia al poeta con el místico y con el visionario es clara, pero aquí es más importante aún, ya que se trata de la descripción de Arévalo Martínez, el autor de la novela que estamos leyendo. Como se ha dicho antes, el juego literario define así, no sólo a los personajes en los que encarna el sujeto autobiográfico, sino también a su autor directamente. Las pistas autobiográficas son así establecidas claramente, y el lector es forzado a

interpretarlas, sin que el autor caiga en un autobiografismo directo y referencial.

Encontramos además, en este Post-Scriptum, a Arévalo Martínez, el autor, justificando sus ficciones gracias a las teorías de Darwin: "Darwin ... presta la necesaria autoridad a la verosimilitud de los maharachías." (123) Logra, en esta forma, al incorporar a una situación textual fictiva ideas científicas aparentemente fantásticas, dadas la época y el contexto social en el que son expresadas, borrar la separación que pudiera existir entre el mundo de la "ficción" y el mundo de lo "real", entre el mundo del espíritu y el mundo de la ciencia.

El juego se hace todavía más complicado, gracias a la fecha que aparece al final de Viaje a Ipanda, en el colofón: "Guatemala, 1º de enero de 1939" (227), ya que ésta anula la explicación dada en el Post-Scriptum de El mundo de los maharachías con respecto a la manera en que los libros llegaron a ser escritos y publicados. Esta fecha indica claramente que el autor de ambas novelas, no su trascriptor como se pretendía en el Post-Scriptum, es Arévalo Martínez. El mundo de los maharachías funciona, además, como un elemento intertextualizador en la narrativa arevaliana, ya que, en esta novela, Manuol menciona, Viaje a Ipanda: "Por orden de mahma Arón, ya narré este viaje a Ipanda, en un relato anterior..." (86)

Queda concluido, de esta manera, el estudio del Ciclo narrativo de Manuel Aldano. Sin embargo, incluiré a continuación, como parte de esta discusión, dos cuentos más. El primero, que definiré haciendo uso de la terminología empleada por Arévalo Martínez como "la anti-utopía",

presenta la visión de un mundo degradado, en el que los únicos valores existentes son los impuestos por el mercantilismo más grosero. El segundo nos relata la historia de un hombre que descubre que existe en él un extraño, un "otro" que, siendo totalmente opuesto a su forma de ser habitual, le complementa. Los títulos de ambas narraciones son definitorios: "Por cuatrocientos dólares (Un guatemalteco en Alaska)" y "El desconocido".

En tanto que en las novelas utópicas ha dominado una visión espiritualista del mundo, en "Por cuatrocientos dólares"[102] encontramos una experiencia materialista de la realidad. Los personajes, como lo indica el título de la historia, son seres dominados por el afán económico y por los aspectos más groseros de la vida. Dentro de la obra de Arévalo Martínez, la realidad expresada en esta narración se opone, radicalmente, a la expresada en las novelas utópicas. La acción de la historia tiene lugar en los Estados Unidos, enfatizándose con esto la oposición arielista que define la visión política arevaliana, y que será analizada un poco más adelante.

El cuento nos relata la historia de un joven guatemalteco que, para hacer fortuna, participa en una expedición pesquera comercial. Con él viajan otros hispanoamericanos, empleados por la misma compañía estadounidense. Por ser el dinero lo que guía las vidas de estos individuos, lo que se describe es un mundo materialista, en donde las experiencias espirituales se hallan totalmente ausentes. Narrada de manera realista y en primera persona, hay sin embargo un momento en el que otra voz narrativa, anónima, irrumpe en la historia, sugiriéndose al lector el carácter ficticio del narrador. Se extiende, así, el juego

textual entre personajes y autor que encontramos, ya, en el Post-Scriptum arriba comentado.

La historia se inicia de manera documental al suministrar el narrador datos históricamente fidedignos de la historia guatemalteca. Habría que clasificar este cuento, por lo tanto, dentro de la narrativa realista de la época. Se establece, de esta manera, una oposición en cuanto a géneros entre esta historia y las narrativas utópicas, a las que es necesario definir como fantásticas: "Los terremotos ocurridos en los últimos días de 1917 y en los primeros de 1918, que tuvieron su centro en la república de Guatemala y destruyeron a más de otras poblaciones, la ciudad capital, lugar de mi nacimiento..." (53). Estos datos, por cierto, aparecen también en la novela Hondura, estableciéndose por lo tanto, una relación explícitamente intertextual entre ambas narraciones. A continuación, sugiriendo el mismo nivel de veracidad factual, el narrador se define a sí mismo y a su familia: "[E]ra de casta de bachilleres y en mi familia eran consustanciales las largas lecturas" (54), dice, agregando, "era moreno y bien parecido; en mi aristocrática familia, decadente, había puesto un fuerte injerto negro mi hermoso abuelo voltariano." (54) Además, comenta: "[L]as dos ramas, la de una delicada sensibilidad y la de una fuerte y crecida voluntad, se separaban con igual pujanza en mi robusto tronco." (54) Los semas más importantes en la definición del narrador, son, pues los semas opuestos de la decadencia y de la salud, por lo que se le ha de considerar, al igual que los otros narradores arevalianos, como un hombre profundamente escindido.

La familia, ante la vida bohemia del protagonista de la historia, decide enviarlo a Estados Unidos. Allí conoce a quien va a convertirse en

su mejor amigo: "Cuando yo contaba 21 años se decidió mi nuevo destino, pues conocí a Recaredo Amenábar, de origen salvadoreño, fino y fuerte" (56). Esta amistad, como se verá ahora, tiene características no muy diferentes de aquella que había unido a Aldano y a Aretal. En las palabras del narrador: "¿Cómo era? Tú lo entenderás si te lo califico de bohemio impenitente, te especializo sus tendencias artísticas en la poesía y te cuento que su ídolo era Rubén Darío y que componía poemas y recitaba con frecuencia los suyos y los ajenos" (58).

Como ha ocurrido con Aldano y Aretal, esta amistad va a ser totalizadora y muy superior al amor que el narrador pueda experimentar por una mujer: "¿No eres de la generosa especie que puede tener amigos, que es digna de tener amigos y que, como signo de elevada condición hasta los prefiere a las amantes? Yo sí." (57) Y cuando el amigo parte, la reacción del narrador es tan violenta como la de Aldano: "Se iba él, el amigo de siempre, el íntimo, la mitad de mí mismo. Y entonces comprendí que lo amaba más que a su hermana y más que a ningún otro ser sobre la tierra." (58) Sin embargo, por tratarse de un hombre de acción y no de un poeta, reacciona de manera muy diferente a la de Aldano y, decidiendo olvidarlo todo, parte en una expedición pesquera a Alaska. Entonces ocurre lo que se ha explicado un poco más arriba en relación con la voz narrativa. Dentro de la historia que está contando el protagonista, aparece una brecha por la que otra voz, anónima, comenta sobre el significado de lo que el personaje dice. "Los organizadores de la expedición ... habían comisionado a dos portorriqueños nacidos en Estados Unidos -quiere decir el narrador dos descendientes de portorriqueños nacidos en el territorio de la Unión-..."(59). Por tratarse de una

narración en primera persona, y aparentemente realista, esta irrupción destruye la ilusión documental que hasta este momento había gobernado la construcción del cuento, y apunta hacia el autor, otro narrador que, aunque ausente de la historia, impone directamente su interpretación a las palabras del narrador.

Como se ha mencionado ya, a pesar de tratarse de un hombre de acción, el narrador de esta historia no se aparta completamente de las pautas que han definido a Manuel Aldano y, así, descubrimos que él también escribe versos, y que, por lo tanto, el resto de sus compañeros lo consideran su superior:

> [M]e clasificaron ... "bohemio" y en su férrea jerarquía me adjudicaron un sitio en el lugar más alto; sabían seguramente que era del Centro de América, que hacía versos o los declamaba, que en alguna forma estaba chiflado, pero que era elemento superior humano entre aquel ganado que alquilaban por cuatrocientos dólares. (60)

Ya en el barco, el narrador encuentra que su amigo Amenábar se ha enganchado también en la misma expedición. El encuentro entre ambos está lleno de emoción: "[A]l verme, pronto corrió a abrazarme, llorando copiosamente." (62) Encontramos así, en Amenábar, el llanto incontrolable típico del sujeto arevaliano. El hecho de que no sea el protagonista quien llore en esta ocasión, apunta hacia el aspecto complementario que, como se ha visto ya, caracteriza la relación entre el sujeto autobiográfico y los amigos que, al oponérsele, lo complementan.

Las escenas que el narrador llega a presenciar en el barco nos confrontan con un mundo totalmente materialista y, consecuentemente, dentro de la visión arevaliana, degradado. Muchas de ellas nos recuerdan hechos percibidos por Aldano en los cuentos ya comentados. Sin embargo,

en esta historia, estas experiencias poseen connotaciones totalmente negativas. Así encontramos la intensa amistad masculina, vivida por Aldano como una experiencia pofundamente espiritual, expresada aquí en términos físicos, es decir, homosexuales y, por lo tanto, como toda vivencia carnal en el mundo arevaliano, como una relación devaluada: "[F]ue un pelotón de extraños seres, compuestos por nueve o diez miembros, lo que me llamó más la atención; confieso que los creí mujeres, aunque pronto hube de saber que eran 'maricones'..." (63) Además, como se puede ver por esta cita, la homosexualidad es descrita aquí, no sólo como la forma devaluada, en un mundo grosero y materialista, de las intensas amistades que experimentan los narradores arevalianos, sino como el reflejo distorsionado de la relación amorosa que se da, en otros cuentos, entre el sujeto autobiográfico y la mujer amada. Uno de los homosexuales en este grupo es singularizado. Se trata de "la yegua": "La llamaban 'la yegua'; celebraba con aquel que la sostenía su luna de miel en Alaska y al querido lo llamaban, por natural derivación 'el caballo'; era mexicano, como su seudo compañera, grifo de pelo, marihuano y bastante bello." (63) La referencia al caballo no puede menos que traernos a la mente a Aretal, quien, como se ha visto en Las noches en el palacio de la Nunciatura, era homosexual. Sin embargo, consistente con la visión materialista que este cuento ofrece, se trata de la forma rebajada del señor de los topacios.

El narrador continúa relatando el envilecimiento físico que sufren los participantes en esta aventura pesquera: "A veces, mal dormidos, cuando ya no aguantabamos con la abrumadora carga, circulaba un muchacho de la compañía, ofreciendo cigarrillos de marihuana a 25

centavos; todos, incluso yo, los comprabamos." (78) Encontramos así que la marihuana, por ser usada en una forma estrictamente utilitaria, representa la forma envilecida del hachís, cuyo uso, como se verá al discutir el cuento "En un país de América", es sagrado.

A pesar de las experiencias degradantes que el narrador experimenta durante este viaje, como Manuel Aldano, él afirma también su "salud moral", sugerida inicialmente al describir las características de su familia: "Acaso te dará una idea de mi relativa salud moral y de mi firmeza el saber que cuando llegué a San Francisco, aun tenía derecho a doscientos dólares..." (81) Sin embargo, y siguiendo la línea temática del cuento, las características espirituales del personaje son ofrecidas en términos puramente económicos.

Habiéndose establecido que una de las características más definitorias de Manuel Aldano y el señor de Aretal era la forma en la que se complementaban el uno con el otro, trataré a continuación el último cuento en esta sección. De nuevo, si se le considera estrictamente, "El desconocido"[103] no pertenece al ciclo de Manuel Aldano. Sin embargo, por aparecer en él un personaje en el que se enfatizan los dos aspectos contradictorios que definen al sujeto autobiográfico, creo que debe ser examinado con los cuentos de este ciclo.

Aunque la unidad escindida que representan Aldano y Aretal ha sido ya tratada, y más adelante se estudiarán otros personajes que representan esta misma dualidad, en este cuento es claro que se trata de dos aspectos del mismo personaje. Luis Alberto Acevedo, el protagonista de esta historia, experimenta una parte de sí mismo como si fuese un

"desconocido". Al discutir esta historia, en relación con los rasgos que caracterizan a los narradores arevalianos, Dubs ha visto, además, en el nombre del personaje, una pista que dirige nuestra atención hacia el nombre del escritor guatemalteco: "Luis Alberto Acevedo -whose surname is not far removed from that of the author- is, like most of Arévalos's protagonists, a passive type." [104] La relación de Acevedo con el sujeto autobiográfico queda, por lo tanto, establecida gracias a este comentario.

La anécdota de la historia gira alrededor de la percepción que el protagonista llega a tener de su naturaleza doble al enfrentarse, por motivos amorosos, a su amigo, José María Pedrosa, un hombre bélico y de acción. La historia se inicia con la definición de Acevedo: "[E]l, Acevedo, era tímido, piadoso y razonador..." (111); "su rasgo característico era el de ser filosófico e introspectivo" (106); "era profundamente místico; además ya estaba viejo..." (105) Como se ve, el aspecto pasivo del personaje, descrito por Dubs, es bastante exacto.

Como en otras narraciones arevalianas, a Acevedo se opone, complementándolo, su amigo Pedrosa: "Pedrosa era el amigo de toda su vida. Las mismas diferencias de sus caracteres contribuían a unirlos. En él, valiente, violento y hombre de acción, buscaba Acevedo, tímido, prudente y meditativo, una especie de apoyo y compensación, y ambos se habían entendido siempre." (107) La división de los personajes en tipos no sólo opuestos sino conflictivos, no es, por cierto, privativa de la narrativa arevaliana. Otros modernistas percibieron también a sus personajes dentro de este esquema tipológico. Benjamín Martínez López encuentra una caracterización semejante en la narrativa de Eduardo

Barrios, el novelista chileno, cuyos personajes pueden ser clasificados en dos grandes grupos. "Al primero pertenecen el tipo sentimental, el hipersensible, el tímido y el frustrado; y al segundo corresponden los seres fuertes, vigorosos, de vida animal destinados al triunfo."[105] Este esquema parecería reflejar no sólo las ideas cientificistas imperantes en la época -el darwinismo viene a la mente inmediatamente-, sino la experiencia de los escritores mismos, que se enfrentaban a sociedades en las que los valores predominantes negaban los que ellos no sólo proponían sino que buscaban encarnar.

Espoleado por los celos, Acevedo se enfrenta a Pedrosa, quien, sintiendo respeto por la reacción tan violenta de su amigo, se retrae. El protagonista medita entonces: "[E]l, durante una vida llena de continuidad, había sido un ser tímido, piadoso, débil; el que entonces había actuado, por el contrario, había sido un ser valiente, cruel y fuerte. Aquel ser era un 'desconocido'. No era él; no podía ser él..." (108). Queda así definida, gracias a estos pensamientos de Acevedo, la oposición interna que lo caracteriza y que él no se puede explicar ni quiere aceptar.

> La verdad es que él había sido obligado a vivir a lo largo de muchos años con aquel ser que era a la vez su más peligroso enemigo y su más hábil salvador. Sentía miedo y respeto hacia el "desconocido": aquel ser bárbaro y primitivo valía más que él, mutilado por la reflexión de siglos... (112)

El narrador explica en esta forma la naturaleza dividida de Acevedo. La palabra "mutilado", que había aparecido ya en relación con Manuel Aldano en Una vida, y que pertenece al sema de la decadencia, indica la percepción negativa que de las inclinaciones reflexivas de su personaje parece tener el autor.

Termina aquí la discusión de Manuel Aldano y de los personajes que, como él, sufren esa profunda dualidad que parecería paralizarlos para la acción. En las siguientes páginas se estudiará otro personaje que, aunque muy parecido a Aldano, a diferencia de este, encuentra su complemento espiritual en la mujer.

CICLO DEL PROFESOR CENDAL

El siguiente ciclo a tratar tiene como protagonista al profesor Cendal, quien no es muy diferente de Manuel Aldano o de los otros protagonistas en la narrativa de Arévalo Martínez. En las palabras de Ron Moody: "In most of his stories and novels, the narrators are so much alike, that it is difficult to separate them. It might be more accurate to identify them as the same."[106]

El tema de las dos historias en este ciclo -"La signatura de la esfinge (Narración de J. M. Cendal, profesor universitario)" y "El hechizado"[107]-, sigue siendo el de los poderes visionarios del narrador, poderes que le permiten una visión zoomórfica de los seres humanos que le rodean. El apellido del protagonista, Cendal, rima con el de Aretal y evoca el de Aldano, manteniéndose una continuidad fónica en cuanto a los nombres del sujeto autobiográfico, lo que confirma su unidad esencial. El tema de "La signatura de la esfinge", que es narrada en primera persona por Cendal, es la atracción que siente el profesor por Elena -una artista de paso por Guatemala-, a la que percibe en su aspecto de leona. La segunda historia, narrada de manera ambigua -como se verá más adelante,

no es claro si está narrada en primera persona o si un narrador anónimo adopta la voz del profesor Cendal-, amplía este tema al presentar la misma anécdota, desde un punto de vista diferente.

Tal y como ha ocurrido en "El hombre que parecía un caballo", en la "Signatura de la esfinge", la relación entre el narrador y Elena alcanza tal intensidad que Cendal llega a percibir la naturaleza felina de su amiga. La discusión de esta historia se iniciará, sin embargo, haciendo referencia a la dedicatoria que aparece al principio del libro, la cual dirige nuestra atención, una vez mas, hacia el nombre del autor:

> Dedicatoria
> A Gabriela Mistral, respetuosamente.
> A Gabriela, ofrece este símbolo de una gran desolación femenina,
> El Autor.

Aparece en seguida un poema que la poeta chilena había dedicado a Arévalo Martínez, titulado "Carta casi lírica a Rafael Arévalo Martínez". Incluido como parte del pacto autobiográfico, el poema continúa la elaboración del sujeto arevaliano. A continuación se examinará este poema, ya que trae a un primer plano la identificación que, como parte del pacto autobiográfico, Arévalo Martínez busca establecer entre el autor y el sujeto elaborado en su obra.

El poema empieza identificando al escritor guatemalteco con su patria, tal y como lo ha hecho el narrador al describir a Manuel Aldano al final de la novela homónima. Mistral lo hace de la siguiente manera: "En Guatemala vive Rafael, / en su aire fino donde todo es fino..." (5) A continuación, en forma similar a la empleada en la definición de Manuel Aldano, el aspecto visionario de Arévalo Martínez es subrayado por Mistral gracias a la referencia que hace a sus ojos: "Así se trae de

viejos sus ojos / que en el nos miran Caldeas y Egiptos..." (5) La importancia de Egipto como referencia mítica en escritores esotéricos, tal y como lo explica Michel Beaujour, nos ayuda a comprendender la intención de la escritora al describir al escritor guatemalteco en esos términos: "The myth of Egypt, which is the reverse side of modern Western culture, from Horapollo to Court de Gebelin and Madame Blavatsky, feeds in magic visions of neoplatonism, on Pythagorean and cabalistic speculations.[100] Las referencias al neoplatonismo y a Madame Blavatsky, iniciadora del movimiento teosófico establecen, como se verá posteriormente, dos de las fuentes empleadas por el escritor guatemalteco en el desarrollo de su cosmovisión. Los elementos que completan la definición de Arévalo Martínez en este poema, pertenecen al sema de la familia: "[E]s cortés como el viejo español y como / el indio de todos los tiempos" (6), y "Sus siete hijos parécenle fábulas..." (6) En la primera cita encontramos una referencia a la división que define al sujeto arevaliano, y que refleja la división de la sociedad guatemalteca, tal y como ésta queda expresadaen la novela Hondura -a ser estudiada más adelante-, y en la segunda, una referencia, gracias al sema de la literatura, a la irrealidad del mismo sujeto.

Habiendo analizado la función que el poema cumple dentro del esquema autorreferencial que caracteriza a los textos arevalianos, iniciaré el estudio del cuento propiamente dicho. Narrado en primera persona por el profesor Cendal, los acontecimientos que en él ocurren tienen lugar en Guatemala: "La carta decía: Guatemala, 22 de enero de 19..." (11) A continuación, el sema de la visión inicia la estructuración del personaje: "[M]e preparaba a buscar en el agua fría alivio para mi

cansancio cuando tuve la clara visión de su signatura, que explica su vida." (11) La signatura, como lo indica el título, es la de la esfinge: "Y entonces yo tuve la conturbadora visión de que usted era una esfinge..." (13-14) Esta definición de Elena, apunta, además, hacia el aspecto esotérico de las experiencias que vive el sujeto autobiográfico, confirmándose la descripción que del autor habíamos encontrado en el poema de Mistral. El aspecto esotérico del profesor Cendal se manifiesta un poco después, cuado éste se describe como un ser dividido, cuyo espíritu se halla prisionero de la materia: "[L]a sensación indefinida basto a mi pobre espíritu de dios encadenado para murmurar: esfinge." (14) Es obvio, a partir de esta declaración, que el profesor no es muy diferente de Manuel Aldano.

El aspecto visionario de Cendal se hace más complejo un poco después, durante otra conversación con Elena: "Usted acaso no sabe las correspondencias: lo que en el plano de la tierra son víctimas sangrientas, en el plano del espíritu son víctimas espirituales." (16) La teoría de las correspondencias, originada por Swedemborg, y apropiada para fines literarios por Baudelaire y los simbolistas, pertenece también a la esfera de las creencias esotéricas, tan comunes, como se ha visto, entre los modernistas. Como explica William York Tindall, estas creencias establecen relaciones muy estrechas entre algunas de las figuras retóricas y el mundo de las realidades espirituales: "In his essays ... Baudelaire attributes his doctrine of correspondences to Swedemborg, who taught that 'comparisons, metaphors and epithets are drawn from the inexhaustible depths of universal analogy.'"[109] Como se comentó en páginas anteriores, el uso que Arévalo Martínez hace de metáforas

eróticas para expresar experiencias espirituales, indica que él también se adhiere a estas ideas.

Como le ocurrió a Manuol en presencia de Iabel, o de Aixa, Cendal al lado de Elena llega a tener el poder de las percepciones poéticas y, a partir de ellas, es capaz de escribir su obra: "Entonces compuse aquellos cruentos versos que ... empiezan: 'La padecí como una calentura- o como se padece una obsesión.'" (15) Este poema, por cierto, aparecerá en Llama, el tercer poemario de Arévalo Martínez, con el título de "Becqueriana". No sólo se identifican así como uno solo el poeta guatemalteco y su personaje, el profesor Cendal, sino que la cita permite a Arévalo Martínez hacer de este cuento un texto autorreferencial.

La capacidad que tiene Elena para excitar en Cendal fuerzas poéticas, ayuda a éste a comprender la función que ella tiene en su vida, una función, por cierto, muy semejante a la de Aretal en la vida de Aldano, aunque sin el aspecto de tentador que aquel personaje había poseído: "Entonces comprendí que usted era una inagotable fuente de energía; un espiritu noble y fuerte; y empece a apreciarla: es decir, a amarla." (23) Hay, sin embargo, un nuevo elemento en la relación entre el sujeto autobiográfico y el personaje que lo complementa. Se trata del aspecto maternal que para él encierran las mujeres: "Usted sonreía maternalmente y me iniciaba en su oculta ciencia." (29) Se confirma de esta manera el aspecto infantil que encontramos ya en relación con Aldano, y que reaparecerá en otros cuentos de Arévalo Martínez a ser estudiados más adelante en este capítulo.

Tal y como ha ocurrido con Rafael Arévalo Martínez-el-personaje y con Manuel Aldano, el profesor Cendal es definido por el sema de la

decadencia. En la siguiente cita, en donde por las referencias literarias se entrecruza con el sema de la literatura, esto es claro. "'Cuando está uno tan cansado - que ya no puede descansar'... ¿Buscar los paraísos artificiales? ... Pensé que un buen libro es también un estupefaciente: un nepente, como diría Rubén; y recordé que usted me había repetidas veces ofrecido y entregado Ella, de Rider Haggard..." (15) El título de esta novela reparecerá varias veces en los ensayos de Arévalo Martínez, que serán analizados en el Capítulo IV de este trabajo, quedando intertextualizados, de esta manera, todos estos textos.

Encontramos también en esta narración un arte poética, que refleja la estética que llegó a dominar el segundo momento del modernismo, en el que, al recargamiento formal característico del primer momento, se opuso la sencillez reflexiva pregonizada por González Martínez en su soneto "Tuércele el cuello al cisne...". Es esta estética la que Arévalo Martínez habrá de adoptar, como se verá en el siguiente capítulo, en su poesía de madurez. En "La signatura de la esfinge" esto se explicita gracias al siguiente comentario de Cendal: "Conviene que obedezca en mi relato, para no cansarla, la técnica del arte, y que no cargue el detalle." (30) Se impone, de esta manera, una percepción de la narración en la que se enfatiza el aspecto artístico y, por lo tanto artificial, de la misma, afirmándose una estética muy personal y a contrapelo con la práctica del lector burgués, que tiende a leer un cuento en términos puramente referenciales, ignorando los aspectos formales con los que se ha elaborado.

En el mismo volumen en el que se publicó el cuento que se acaba de discutir, se encuentra también "El hechizado", texto que funciona como

comentario a lo que se relata en "La signatura de la esfinge". Aunque ambos textos se relacionan con la atracción que el profesor Cendal siente por Elena, en el segundo, quien parece ser un narrador omnisciente, relata lo que el primero refiere a la segunda. El relato, pues, concierne al amor que Cendal siente por una bella mujer a la que él llama Miss Incógnita. Elena, y el lector, sin embargo, muy pronto se dan cuenta, a pesar de las negativas de Cendal, de que se trata de la historia de su amor por Elena. Para hacer más compleja la relación entre las voces narrativas, y sugerir así una identificación entre el autor, siempre implícito, el narrador anónimo y el personaje como narrador[110], en la segunda parte del cuento, Cendal asume la voz narrativa completamente. Así, "El hechizado", que empieza como una narración en tercera persona, termina narrada en primera persona, aparentemente por el protagonista mismo de la historia.

Para Roland Champagne, la necesidad que se encuentra en muchos autores de continuar narraciones que parecerían ya completas, está relacionada con el deseo de hacer a los lectores partícipes en el proceso de creación de una obra "total". Sin embargo, también es posible relacionar esta necesidad con el deseo de establecer y mantener un pacto autobiográfico. Se trataría, en este caso, de imponer un tipo específico de lectura a una serie de textos, en los que la atención del lector estaría dirigida hacia la relación que existe entre los narradores o protagonistas entre sí, y entre estos y el autor de los textos:

> In this impetus to perpetuate the plural nature of writing, the writer also has a desire to continue works that appear to have been complete or finished ... The reader is left to link the fragments of that text with the heterogeneous matters of other texts bearing [el nombre del mismo autor].[111]

Como en el caso en "El hombre que parecía un caballo" y "El trovador colombiano", entre "La signatura de la esfinge" y "El hechizado" existe una marcada continuidad. Así, el segundo cuento se inicia con las siguientes palabras: "Un día, después de narrar "La Signatura de la Esfinge," Cendal dijo a Elena ... Yo le referí su propia historia ... hoy necesito que también escuche la mía, la del profesor Cendal, el Hechizado." (35) Debido a la referencia que se hace del cuento anterior, nos encontramos nuevamente ante textos cuya señalada intertextualidad ofrece la clave de su significado. El hecho de que la misma historia sea narrada desde dos puntos de vista diferentes, el de Cendal y el del narrador omnisciente -que, como ya se dijo, en la segunda parte de "El hechizado" parecería adoptar la voz del protagonista-, introduce en los textos un relativismo que obliga a los lectores a tomar decisiones con respecto al significado de algunos de los hechos descritos en los cuentos. Es importante notar que la voz que introduce el cuento, tras esta presentación, cede la palabra a Cendal y parece desaparecer completamente del texto. Este procedimiento resulta en una ambigüedad total con respecto a su origen, ya que, a pesar de su identificación con las palabras del profesor Cendal, parece provenir de otra persona. En el texto, esta situación es presentada de la siguiente manera: "Un día, después de narrar "La signatura de la esfinge," Cendal dijo a Elena..." (35) Las palabras que siguen, por ser una cita textual de lo expresado por el profesor, y no estar separadas del resto del texto por ninguna marca sintáctica, hacen imposible separar la voz del narrador de la del personaje: "Ya le referí su propia historia ... Yo hoy necesito que

también escuche la mía..." (35)

Encontramos además, en el cuento, una explicación acerca de la función que los hechos relatados poseen dentro del ciclo del profesor Cendal, la cual, por extensión, podría aplicarse a su función dentro de la autobiografía de Arévalo Martínez. La definición, puesta en boca de Cendal, es la siguiente: "Yo estoy escribiendo mis moradas humanas, así como Teresa escribió sus moradas divinas." (45) Una vez más, una lectura particular de carácter referencial, específicamente autobiográfica, es indicada por el autor para uno de sus textos.

Como le había ocurrido a Aldano al tratar de explicar el significado de sus sentimientos por Aretal, Cendal encuentra muy difícil expresar lo que experimenta en presencia de Miss Incógnita. Por lo tanto, el lector es obligado a percibir que el cuento es algo más que la narración de una historia de amor: "Me duelo de expresar lo inexpresable. ¿Cómo referir ahora, en lengua de los hombres, aquel misterio que por entonces vi encerrado en tantas cosas...?" (40-41), dice Cendal a Elena, y continúa, en una vena muy similar a la de Aldano al describir sus emociones al enfrentarse con Aretal, incluso en la referencia a la mística española y a la descripción del significado de su amor: "Yo era más receptor ... la medida de mi vaso había crecido hasta hacerme recordar aquella frase de Teresa, urgida del amor divino, y que casi parece que se profana al traerla a este amor humano: Señor, dilataste mi corazón." (41)

Lo que encontramos a continuación en el cuento, es una disquisición sobre el amor, en la que el Hechizado, tratando de comunicar su atracción por Miss Incógnita, presenta sus ideas sobre el significado de esta emoción. Como Aldano, Cendal descubre que su función en este mundo es la

de amar, expresando esta noción por medio de la metáfora del fuego: "Mi destino era arder e iluminar..." (41); añadiendo su percepción del amor como conocimiento: "[E]l amor es sabiduría, yo a su contacto sabía muchas cosas." (41)

De nuevo, como le ocurrió a Aldano al encontrar a Aretal, Cendal descubre que "Miss Incógnita era un ser a mi altura espiritual. Un ser de mi misma evolución y de mi misma jerarquía. Un ser hecho a mi imagen y semejanza." (42) Como se ha visto en los ciclos narrativos hasta aquí estudiados, el narrador hace uso de un lenguaje seudocientífico para instaurar un mundo en el que un modelo evolucionario permite la definición jerárquica de los seres que lo habitan. Rocael Cardona, al hacer un análisis sociológico de los cuentos del autor guatemalteco, ve en la necesidad del narrador de encontrar personas con las mismas ideas e intereses, el resultado de la falta de estímulo artístico a nivel social que experimentaron el autor y, como él, los modernistas en general: "En "La signatura de la Esfinge" y en "El Hechizado" se muestra la interacción social del autor con Miss Incógnita como una necesidad para la realización artística, a falta de interacciones sociales globales que estimularan el desarrollo del arte."[112]

El aspecto espiritual de la relación entre Cendal y Miss Incógnita es explicado por el narrador con las siguientes palabras:

> Yo buscaba un alma en Miss Incógnita; y creo haber elegido la mejor parte ... Es como una llama más grande mientras más se comunica y se prodiga. En cambio el cuerpo es prohibición. Pero no para el profesor Cendal. Aquel bello cuerpo de Miss Incógnita pudo haber sido de cualquiera sin dolerme... (45-46)

Es interesante aquí el uso de la tercera persona, empleada por Cendal para referirse a sí mismo, o empleada por el narrador anónimo para

referirse a Cendal, ya que las dos voces se confunden, siendo imposible una vez más determinar a quién pertenece la voz narrativa. Encontramos pues que, como en otros cuentos de Arévalo Martínez, esta voz vacila entre la del protagonista como narrador y la de un narrador anónimo y omnisciente, fomentándose de esta manera la identificación entre el sujeto autobiográfico, en cuanto narrador -o transcriptor- de su propia historia, y los personajes que en los cuentos y novelas lo llegan a encarnar.

Incluida se encuentra también en este cuento, una explicación de la manera en la que el profesor Cendal llegó a escribir su narración. Según éste, como todo poema, ella es resultado de una enfermedad "divina": "Y así pasaron los días para mí, prisionero en la cárcel de un hechizo; paciente de una dolencia divina. Así compuse mi obra de arte." (46) Como ha ocurrido con Aldano y Aretal, Cendal encuentra que Elena, por poseer características opuestas a las suyas, parece complementarlo: "El mundo volvió a rendírseme en aquella temporada triunfal ... Y lo mismo le pasaba a Elena. Parecía que juntos polarizáramos la energía." (46)

Eventualmente, Elena confronta al narrador con el hecho de que, en realidad, está relatando la historia de ellos:

> -Vuelvo a preguntarle, ¿por qué ese velo que ocultaba la verdadera identidad de Miss Incógnita?
> -Sin él me hubiera sido imposible referirle de qué lejano sitio, en que la menospreciaba a usted, caminé hasta aprender a quererla y admirarla ... Y además, pudor de amigo... (47)

La historia ofrece así una clave para su posible lectura e, implícitamente, para una lectura de los otros cuentos narrados por el sujeto autobiográfico. Como en la "Canción Marina", el lector es forzado a confrontar los hechos desde la misma perspectiva que los personajes. Si

Cendal está relatando un roman à clef, es posible que también el cuento que estamos leyendo, y por extensión todas los cuentos narrados por el sujeto arevaliano, pertenezca a este género de literatura. Carlos García Prada cree que el caso es, verdaderamente, éste, y cita a Arévalo Martínez para justificar su punto de vista: "Son romans à clef, que no todos pueden descifrar"[113], escribe, validando estas palabras con otras del autor: "-¿Mi vida? ... Lo que importa está en mis obras. En ellas nada hay que no tenga íntimamente relación con mis propias experiencias."[114] Obviamente, un pacto autobiográfico orienta la lectura de todas estas narraciones.

Termina en este punto la discusión de la primera parte de "El hechizado". La segunda parte se inicia con una cita del poema "Creación", que forma parte de Las rosas de Engaddi, un poemario que será comentado en el capítulo siguiente, y en donde leemos: "Sentí masculina urgencia / y femenina ternura / y fecundé con violencia / y concebí con dulzura." (48) El nombre del autor del poema, sin embargo, no aparece como parte de la cita. De nuevo se espera que, como lectores, estemos familiarizados con la obra completa del escritor guatemalteco, y, a partir de esta suposición, el cuento funciona no sólo como un texto autorreferencial sino también como uno autorreflexivo, ya que se nos ofrece la clave de su gestación. Al mismo tiempo, y como consecuencia de esta autorreflexividad, tal y como se había sugerido con especto a "La canción marina", el sentido que se asigne a estas historias residirá, no en ellas mismas, sino en los lectores que, al descifrarlas y organizarlas dentro de una secuencia narrativa, les van asignando un sentido autobiográfico.

Al ser rechazado por Elena, Cendal se encuentra con un amigo, y

juntos salen de la ciudad en busca del campo abierto. Ya en las afueras, Cendal prorrumpe en llanto, que, como se ha señalado, es uno de los gestos más representativos del sujeto arevaliano: "Al llegar a él, yo sollocé en su pecho." (49) El sujeto es definido así con el sema de la sensibilidad.

Como se ha explicado previamente, a pesar de que la historia que Cendal narra a Elena ha concluido ya, el cuento continúa. Esta vez el narrador parece ser el mismo Cendal, ya que ninguna otra voz es introducida a los lectores. El oyente de la narración que ahora tiene lugar, es el amigo que acompaña a Cendal. A él, Cendal dice: "Voy herido de muerte. Es el precio de mi obra. Así los Señores de la Vida llevan, como fieros negociantes, una contabilidad despiadada" (49), agregando: "Yo podía crear cuando estaba completo. Hoy he perdido la mejor mitad de mí mismo. He perdido a Elena. Usted sabe que sin su colaboración me es imposible producir mi obra de arte." (50) Separado de Elena, el narrador, que ahora descubrimos es, además de un profesor universitario, un artista, vuelve a su estado de fragmentación y carencia. Se confirma así la importancia que tiene para el sujeto autobiográfico ese Otro, a la vez opuesto y complementario, encarnado en el amigo o en la mujer amada, fuente de la totalidad que le permite crear su obra de arte. En las palabras de Cendal: "Yo necesitaba aquel rojo subido del alma de Elena para colorear mi alma pálida." (51)

Además, en esta sección del cuento, Cendal inicia la elaboración de una teoría de la creación artística como una de las consecuencias de la experiencia amorosa: "Mi pena ha sido tan grande en este día de prueba ... que mi dolor se ha transmutado en conocimiento, y que ya sé cómo

nacen los hijos espirituales a la vida del arte." (50) El uso de la imagen de los "hijos espirituales" nos indica la dirección que esta teoría va a tomar:

> -Así como para que nazca un hijo en el plano físico es necesaria la unión de un hombre y de una mujer, por aleatoria y momentánea que parezca, así para que surja la obra bella, el hijo del espíritu, es también necesario el enlace de dos almas de sexo diferente. Y sin esta unión ninguna labor artística puede alcanzar la inefable vida del arte. (50)

Se amplían así las ideas expuestas en "Creación" -el poema que sirve de epígrafe a esta segunda parte-, y que serán continuadas en "Complejidad sexual" y en "La Farnecina (Ensayo de magia sexual)", dos textos a ser analizdos más adelante. Entrecruzando los <u>semas de lo natural y de lo divino</u>, se elabora ahora una metáfora que describe cómo el artista produce su obra:

> También el artista es un mago. También, como una parturienta celeste, cae en el lecho del dolor y necesita el comadreo del espíritu. La mujer se lo da. Para aquel su hijo divino necesita la asistencia de lo desconocido. La mujer se lo da. Yo no he podido ser genial porque ninguna mujer me ha amado lo bastante para ayudarme en el trance de mi maternidad... (51-52)

La idea del artista como "magus" -el vate de los modernistas-, ha sido examinada por Michel Beaujour en un ensayo sobre el simbolismo, un movimiento que, como se ha explicado, tuvo una gran influencia sobre el modernismo. En las palabras de Beaujour:

> [T]he magus and his heir, the poet ... perceived, revealed and understood certain configurations that remained invisible, therefore meaningless to most people ... They conferred a presumption of trascendental meaning upon things that had been nonsigns. Evidently, this semiotic activity amounted to rediscovery rather than invention[115]

Es posible ver, en lo que hasta aquí se ha comentado sobre la función del poeta en la cosmovisión arevaliana, el profundo conocimiento que de estas ideas tenía Arévalo Martínez y de la responsabilidad que, como poeta él mismo, tenía que asumir. He ahí, además, el porque de esa elaboración tan especial que caracteriza su obra. Esta tuvo como función el revelar esas configuraciones trascendentales que permanecían invisibles a la mayoría de sus contemporáneos. Si Arévalo Martínez escribió, fue para aquellos iniciados capaces de descifrar e interpretar su mensaje, un mensaje que no sólo afirmaba, sino que encarnaba, la unidad última del mundo, escondida tras la realidad fragmentada de la vida cotidiana. El aspecto autobiográfico fue así, quizás, únicamente el pretexto que le permitió revelar esa parte del "espiritu universal" que residía en cada uno de sus personajes. Es decir que el poeta, en cuanto mensajero divino, al reflejar un mundo en el que el narrador, por ser humano, fragmentaba como un prisma la unidad esencial del sujeto a través de él percibida y comunicada, ofrecía, sin embargo, a sus lectores, las pistas que les habrían de permitir reconstruir esa unidad escondida tras la aparente fragmentación de sus textos. El lector de la obra arevaliana habría de decir entonces, como había dicho Manuel Aldano al enfrentarse al señor de Aretal: "Y yo, en aquellos instantes, me asomé al pozo del alma del Señor de los topacios. Vi reflejadas muchas cosas ... Por encima de todo se reflejaba Dios" (11-12).

Volviendo ahora a "El hechizado", encontramos que Cendal continúa exponiendo su teoría del amor y su producto humano, la obra de arte. Es posible ver en ella, influencias filosóficas muy variadas que incluyen,

entre otras, las creencias teosóficas expuestas por Madame Blavatsky[116]: "El cosmos es también una mujer. La materia es una mujer. El mundo surgió de la luz -elemento masculino- cuando brillaba sobre la haz de la aguas -elemento femenino-. Para poder crear en alguna forma tenemos que volvernos femeninos." (52)

Los estudios críticos feministas han logrado exponer la ideología que existe tras este tipo de creencias, permitiéndonos aclarar, en el caso del escritor guatemalteco, la función que lo natural tiene dentro de su definición del poeta. En las palabras de Ann Snitow: "Rousseau and others placed women firmly within this growing sphere of the natural while men, lovingly supported by women, might step beyond nature, and make culture."[117] Sin embargo, en el caso de Arévalo Martínez, es por su identificación con el mundo de lo natural, al cual, según él, pertenecen, además de la mujer, los animales y los niños, que el poeta puede llegar a crear. Como se ve por la siguiente explicación que Cendal ofrece a su amigo, el alma del poeta es un alma "bisexuada": "Parece que vacila su sexo [comenta el amigo sorpendido ante estas ideas]. -Vacila en todo artista. Esa parte de mujer a que me refiero nada resta a nuestra masculinidad..." (52) La respuesta de Cendal es contundente. La femenidad enriquece, no disminuye la masculinidad del artista: "[T]oda mujer puede enriquecer al hombre. La única condición es que medie entre ambos el amor." (52) Sin embargo, el rechazo de las ideas machistas, imperantes entonces y ahora en las sociedades hispanoamericanas, no debe verse necesariamente como una posición protofeminista por parte del escritor guatemalteco. Como se verá más adelante, sus ideas con respecto a la mujer continuaban siendo las de la mayoría de los hombres de clase media

en los países de Hispanoamérica.

La separación de Elena, que ocurre al final del cuento, significa para Cendal la muerte de sus poderes creadores. Así se lo explica a su amigo: "Vivo, vuelvo a mi muerte; creador, vuelvo a mi esterilidad; gozoso, vuelvo a mi dolor." (52) Con estas palabras termina la historia del Profesor Cendal y de Elena, la esfinge.

Los cuentos que se examinarán a continuación no pertenecen, estrictamente, al ciclo narrativo del profesor Cendal. Sin embargo, en ellos encontramos ampliadas las dos teorías expuestas en el cuento "El hechizado": la del amor como fuente de la creación artística y la de la naturaleza doble, o bisexuada, del poeta. Es por esta razón que he decidido incluirlas en esta sección.

Una vez más el sema que define al poeta en estas historias es el sema de la visión; sin embargo, en ellas, este poder visionario se halla específicamente relacionado con el aspecto de la "complejidad sexual" que caracteriza a todo poeta. La primera narración que discutiré lleva, precisamente, ese título, "Complejidad sexual".[110]

Aunque su autor no lo define como "drama", este texto se acerca más al tipo de obra dramática escrita por Arévalo Martínez que a sus narraciones en general. Sin embargo, su forma también nos recuerda, como lo harán otros cuentos arevalianos, el esquema formal de los diálogos platónicos. El uso de esta configuración subraya el sentido filosófico que su autor asigna a estas narraciones. Como explica Anthony Perry al comentar la obra de Leone Ebreo, otro escritor preocupado por el significado profundo de las experiencias amorosas:

> The unifying concept is that of dialogue, an organ of thought that invites synthesis, while maintaining opposition, of the works's main antitheses ... or, viewed more metaphysically, the antitheses that strive for reconciliation are body and soul, male and female, heaven and earth, God and Creation.[119]

En el cuento, la conversación es entre el poeta y su amiga Isabel. El nombre de este personaje está relacionado, obviamente, con el de Iabel, una de las dos maharachías de las que Manuol se llegó a enamorar en El mundo de los maharachías. La conversación permite al primero comentar sobre la naturaleza sicosexual de los poetas y otros seres "altamente evolucionados" y presentar ideas que son ampliadas con posterioridad en "La Farnecina (Ensayo de magia sexual)"[120], una narración que, en la colección de cuentos publicada en 1951 bajo el nombre de El hombre que parecía un caballo, aparece inmediatamente después de "Complejidad sexual".

El texto se inicia con una descripción teatral de los dos personajes, que se encuentran platicando: "El poeta y su amiga Isabel aparecen cómodamente sentados uno frente a la otra, en dos amplios sillones." (227) Una transcripción de la conversación que tiene lugar entre ellos es lo que constituye el cuento: "El poeta- ... ¡Qué extraña percepción de una conturbadora y profunda verdad. La percibo a usted doble en este momento. La percibo como una mujer y como un hombre a la vez!" (227) Así el poeta, gracias a sus poderes visionarios, percibe la naturaleza doble de su amiga y, a continuación, haciendo uso del lenguaje seudocientífico saturado de nociones espiritualistas tan característico del sujeto arevaliano, le explica las razones de esta dualidad:

> En toda fuerte personalidad ... en todo hombre o mujer que ejerce influencia espiritual; en todo hombre o mujer extraordinarios hay esta superposición de los dos sexos, esta complejidad sexual. Parece que hubieran vivido, durante diferentes edades, varias veces en distintas encarnaciones de sexos opuestos. Sólo en los seres poco evolucionados no existen. En el genio llega la complejidad a hacerse inquietante, porque no sólo se mezclan un espíritu de hombre y uno de mujer, sino a veces dos o más espiritus de un sexo y uno o más del sexo opuesto. O si quiere dicho con más claridad, dos espíritus muy complejos de sexo diferente. (228)

Luego, sugiriendo que él, como poeta, pertenece a esos seres "extraordinarios", pasa a explicar su naturaleza espiritual bisexuada. Encontramos aquí nuevamente las teorías de la metempsicosis tratadas en "Cratilo". Sin embargo, a pesar de su bisexuación espiritual, el poeta afirma su masculinidad. Sus palabras son las siguientes: "También en mí ... existen un hombre y una mujer al mismo tiempo. A pesar de ellos, soy un hombre normal, dentro de un alto grado evolutivo." (228-229)

En seguida, el poeta pasa a definir aquellas que considera que son las características masculinas y femeninas de su alma:

> Soy definitivamente, un hombre. Un hombre por el valor, un hombre por la capacidad de sacrificio, de resolución, por la inteligencia clara y concreta; por el poder de síntesis -y análisis-, por el sentido de justicia. Y en mí hay -además de esa cantidad completa, y aún excesiva, de hombre -otras cien unidades de mujer. (229)

A este aspecto masculino opone el femenino. Ambos, como se comentó ya, son definidos dentro de una ideología absolutamente tradicional, enfatizándose la polararización masculino/femenino, aunque sugiriéndose un aspecto complementario. Este aspecto complementario entre seres opuestos, ha sido ya establecido en relación al sujeto autobiográfico en las historias de Manuel Aldano. Según el poeta: "Tengo otras cien unidades de mujer traducidas en sentimiento profundo de piedad, en

ensueño, en pasividad, en nerviosidad, en vacilación y en sensibilidad extraordinaria." (229) El hecho de que estos elementos femeninos describan a un personaje masculino, permite la definición del sujeto autobiográfico por medio del sema de la decadencia. Ademas, en el caso del poeta, por su extrema sensibilidad, la femineidad que lo caracteriza es una femineidad "llevada al extremo": "[N]ecesito de una mayor femenidad que los demás hombres, porque soy poeta. Necesito de una femenidad llevada al extremo: de una flor de femenidad para amar de veras." (232-233) El sema de la decadencia es definitorio también en la siguiente descripción del poeta: "Yo con usted me sentiría bien a la hora del dolor, en que todo varón tiene alma de niño y busca la maternalidad de la mujer..." (230) El poeta, como Cendal, es un ser infantilizado por la presencia de la mujer.

Las teorías acerca de la naturaleza femenina, y por lo tanto decadente, del poeta, se continúan en "La Farnecina", el cuento que, como ya se dijo, aparece inmediatamente después de "Complejidad sexual" en el volumen publicado en 1951. Aunque este cuento no haya aparecido sino hasta ese año, la fecha que se da al pie de la última página del texto es "enero de 1933", es decir, que corresponde a la época de composición de "La signatura de la esfinge".

Dividida en nueve partes, la narración toma una vez más la forma de un diálogo, en esta ocasión entre el poeta y un amigo. En la primera parte, el poeta, para explicar la razón por la que en ese momento encuentra imposible escribir, narra la historia de un pintor renacentista que, tras ver a una bella mujer, conocida como la Farnecina, llega a crear su obra maestra. Esto se debe a que la Farnecina encarna su ideal

de artista. El poeta, no pudiendo ver a la mujer amada, encuentra que carece de inspiración. El resto del cuento es una descripción de la teoría, propuesta por el poeta, de que la mujer es la fuente de inspiración de todo artista.

Iniciando diversas secciones de la narración, aparecen pequeños poemas, o fragmentos de poemas, firmados por las iniciales R. A. M., que son las de Arévalo Martínez. El cuento es así transformado en un texto autorreferencial que dirige nuestra atención hacia el nombre del autor, en su función de poeta.

El diálogo se inicia cuando el poeta, para responder a una pregunta de su amigo, narra la historia del pintor y de la Farnecina para expresar la necesidad que experimenta de ver a Clemencia, su mujer ideal: "El vaso de agua que pedía un gran poeta se aleja de mis labios sedientos. Un vaso de agua nada más... Es decir, breves minutos en contacto con el ideal ... Porque el ideal tiene un rostro, una sonrisa y una mirada de mujer." (237) Y, más aún: "[S]in ella inútilmente mi mano, urgida por el deseo de crear, hace y se deshace hasta el cansancio, hasta la angustia, hasta la muerte, en los muros sin clemencia de mi vaticano." (237) Nos encontramos de nuevo, ante la situación con la que hubo de enfrentarse el profesor Cendal al final de "El hechizado".

Definiéndose por su poder de intuición -<u>sema de la decadencia</u>, ya que se trata aquí de una de las características femeninas del poeta-, este nos dice: "Yo, poeta intuitivo, siento más que otros este infinito poder de la mujer." (240) Para justificar sus ideas, cita a Prentice Mulford y a Stendhal, aunque sin ofrecernos los títulos de los textos a los que hace referencia. Y agrega: "Un escritor guatemalteco, Epaminondas

Quintana, nos cuenta que en "La signatura de la esfinge", libro de un compatriota suyo, aparece el amor difundiendo claridad de comprensión ... ejerciendo ... su gran papel ultrabiológico: el de crear genio e inteligencia." (242) De nuevo la narración, gracias a esta cita, se convierte en un texto autorreferencial.

El origen platónico de las ideas hasta aquí expuestas, se aclara unas líneas más abajo:

> Recuerda [Quintana] que Escipión Sighele, glosando el amor de Peladan ... agrega "Nuestras sensaciones, nuestros pensamientos, nuestras ideas, no son mas que medias sensaciones, medios pensamientos, medias ideas. Somos incompletos porque sólo tenemos un sexo; necesitamos el otro y el amor nos lo da." (242-243

Tratando de explicar la verdadera naturaleza de sus sentimientos por la mujer amada, el poeta cita entonces a Freud: "Freud nos enseñó que aún en el amor a la madre hay sexualidad. Y por eso yo acepto que la hay en mi Farnecina. Pero es la sensualidad del espíritu." (254) Estas ideas coinciden perfectamente con las expuestas por Klossowski de Rola, citadas con referencia a la amistad de Aldano y Aretal[21]. Y, agrega el poeta, para hacer su caso más exacto: "Así para Francisco de Asís existió Clara." (254) El nombre de Freud, al que se hace referencia en este cuento, aparece también en varios de los ensayos escritos por Arévalo Martínez. De este modo, el sistema de intertextualización que caracteriza a la obra arevaliana queda enriquecido.

La explicación del intenso amor que une al poeta con el ser amado, se hace más compleja con el comentario que ahora sigue: "Para entender mi amor por Clemencia, imagínate, si quieres -dentro de sus respectivos límites- el amor de Magdalena por Cristo; pero también, te lo suplico, recuerda el de Juan cuando se apoyaba en el hombro del maestro."

(255-256) Las imágenes bíblicas permiten a Arévalo Martínez revestir de una resonancia espiritual extraordinaria la expresión humana del amor que el poeta experimenta, ya se trate del amor por un hombre o por una mujer. Sin embargo, en este texto, el énfasis se coloca en la dádiva espiritual que el hombre y la mujer que se aman, se ofrecen mutuamente: "Yo siempre he sentido esta atracción de las almas bellas. Cuando es femenina se vuelve para mí irresistible. La mujer prodiga al hombre, más que otro hombre, la dádiva espiritual, pero el hombre también se la puede dar." (258)

El aspecto espiritual de la experiencia amorosa del poeta, queda confirmado gracias a la siguiente cita, en la que la referencia a Teresa nos recuerda que esta autora es, probablemente, la más querida del sujeto autobiográfico: "Entre los clásicos del amor nadie mejor que Teresa describe este dardo de amor que mata y da la vida al mismo tiempo. Esto para su amor divino. Para el amor humano queda un hechizo imponderable." (260) Que la función del poeta es la de amar, una idea expresada por Manuel Aldano, se halla confirmada aquí nuevamente: "Hay grandes amadores para los que vivir es amar; para los que el arte, la gloria, la belleza, la naturaleza, sólo son caminos desviados que llevan al amor o complementos indispensables de éste. Yo soy uno de ellos." (259) Sin embargo, aclara el poeta, su forma de amar no es masculina, ya que en su amor, son la espontaneidad y la intuición los elementos que predominan: "Los poetas aman como las mujeres, con algo de su instintividad y su simpleza. Saben amar y llegan a la posesión con naturalidad. Además, la posesión es algo como un sello: un rito. Habrá algo incompleto mientras no se obtenga." (261)

Finalmente, el poeta logra ver a Clemencia, su Farnecina, y cuando su amigo lo llega a visitar nuevamente, puede notar una gran alegría en su mirada. El poeta le explica que se debe a que ha logrado ver a la mujer amada. Al preguntar el amigo si ahora está satisfecho, el poeta le responde: "-No. Veo a la Farnecina en esta forma; pero ansío algo más; me muero de un deseo insaciado..." (265) Obviamente, el poeta se halla condenado a la insatisfacción que, como se ha visto, es la fuente de su arte.

El último cuento a comentar en este ciclo, titulado "La damita yanqui", fue publicado en 1922.[122] La anécdota se refiere a la forma en que el narrador percibe a Sebastián de Dolcesa, un poeta. La femineidad del poeta, que hasta ahora había sido descrita en términos puramente espirituales, se concretiza aquí físicamente. La impresión que el narrador experimenta es tan fuerte, que cree haberse equivocado de habitación y estar en la de una joven estadounidense. Esta es la razón del título del cuento.

Al iniciarse la historia, el narrador se dirige a visitar a Dolcesa. Se establece, entonces, que él tambien es un poeta, lo que explica su capacidad visionaria: "Iba cargado por mis manuscritos" (121-122), nos dice. Además, como poetas, el narrador y Dolcesa pertenecen a "esa interesante clase de locos pacíficos..." (122), con lo que se les describe a partir del sema de la decadencia. Al explicar el narrador a su amigo la percepción que de él ha tenido -lo ha visto con el cuerpo de una jovencita-, Dolcesa le expica "que en todo poeta hay algo de femenino." (125) Así, el tema de la femineidad del poeta, que inicialmente había

sido una experiencia puramente espiritual, queda confirmado, en esta historia, al nivel físico. Se trata de la teoría de las correspondencias, expresada esta vez, a nivel narrativo.

CICLO DEL POETA Y LA MUJER

A continuación se estudiarán varios cuentos en los que la relación del poeta con la mujer, la importancia que ésta tiene como complemento espiritual del poeta y como fuente de su inspiración, es explorada y enriquecida. Esta relación es siempre amorosa, aunque con el sentido espiritual que para Arévalo Martínez tiene este sentimiento. Las características definitorias de la mujer amada, tal y como ella aparece en la obra del autor guatemalteco, han sido descritas por Chris Dubs de la siguiente manera:

> [T]he females whose soul complement those of Arevalo's narrators are consistently characterized as basically gracious, pure, fine, delicate, etc. These are the characteristics not only of woman, but of the female for Arevalo has already indicated that certain femenine traits may also be found in the male[123].

El primer cuento que será analizado es "Madres para mis hijos",[124] en el que se exploran las necesidades que el artista debe satisfacer para poder crear una obra de arte. Estas necesidades pertenecen al orden material -el medio ambiente en el que se mueve-, y al orden espiritual -la cooperación del elemento femenino-. La mujer en esta historia se llama Amalia, un nombre que se encontrara en otros de los cuentos estudiados en este ciclo, y la narración se inicia, como muchas de Arévalo Martínez, con la definición del artista: "En las oscuras

profundidades del organismo del artista, que generalmente es un organismo enfermo..." (177) Es obvio que estamos nuevamente frente al sujeto autobiográfico como poeta decadente. A continuación se establecen las condiciones que habrán de satisfacerse para lograr la creación de la obra de arte: "Para que el poeta escriba cosas bellas la tierra y el cielo tienen que ser sus colaboradores." (177) Sin embargo, se singulariza un elemento sobre los ya establecidos:

> Pero lo más necesario para la generación del alma es la colaboración femenina. Así como en el orden físico es ineludible la unión del hombre y de la mujer para que nazca un ser humano, así en el orden espiritual el artista necesita la colaboración del elemento femenino para hacer una obra de arte. (178)

Gracias a la imagen de las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer se continúa la explicación metafórica, con un sentido claramente espiritualista, de las condiciones necesarias para la creación del poema. Es de notar la identificación que se sugiere entre el poeta y la mujer como productores de vida. Se extiende así la noción de la bisexualidad espiritual del primero. A la mujer, como fuente de inspiración, el narrador opone el crítico, que es descrito por el narrador como un destructor: "[E]n cambio, cierta especie de crítico es el enemigo, el destructor de quien hay que huir para poder crear." (178)

En seguida, el narrador describe el ambiente propicio a la creación que, como poeta, experimenta al lado de su amiga: "Las bellas manos de mi amiga tejían en torno del poeta una valla invisible e infranqueable para el mal. Huían mi duda, mi dolor y mi debilidad. El alma -ave, libre de lazos terrenos- podía emprender su vuelo sideral." (179) Como se ve por estas líneas, Amalia cumple la misma función que Elena y Aretal cumplieron para Cendal y Aldano en los cuentos ya estudiados. La imagen

del alma como un ave que emprende "su vuelo sideral", confirma la gran influencia que las ideas de Platón tuvieron sobre Arévalo Martínez, cosa que él mismo reconoce en su cuento "Cratilo". Al final, tras citar el poema "Sapientia" (180-181) de Peter Altemberg -un poeta sueco cuyo nombre aparece también en los ensayos arevalianos relacionado con el de Guillermo Valencia, su traductor-, en el que se afirma la importancia que la mujer tiene para la reproducción, física y espiritual, de todos los seres, el narrador comenta: "La mujer es la madre, la esposa y la hija del hombre. Madre para el eterno niño; esposa e hija del esfuerzo de los hombres. Recibe y da, como todo en la existencia." (181) Queda definida con estas palabras, en su forma más completa, la función de la mujer en el mundo arevaliano.

Otro cuento en el que se subraya la importancia que la mujer tiene para todo artista, es el titulado "La bella y la fiera"[125]. En él, un pintor relata la historia del gran amor que en su juventud, cuando su genio aún no se había revelado, llegó a experimentar por Amalia. Consciente de su "vileza" espiritual, decide narrar a la joven una versión muy personal del conocido cuento "La bella y la bestia", con la esperanza de que ella, como la protagonista de esa historia, quiera, con su amor, redimirlo. Amalia, sin embargo, lo rechaza. Años mas tarde, el narrador revela que, aunque ahora es un gran artista, sigue siendo, debido a la falta de amor de una mujer, parcialmente bestial. Se continúa así elaborando la imagen del poeta como un ser escindido, que únicamente por medio del amor podrá recobrar su unidad. La historia se inicia con la definición que de Amalia, la mujer amada, hace el artista: "No parecía

pertenecer a esta mala especie de los hombres. Era angelical." (127) El tampoco pertenece totalmente al mundo de los hombres: "Usted sabe que en todo artista hay algo de ángel." (127) Se establece así la dualidad que aflige al poeta, y la similaridad que existe entre su naturaleza y la de la mujer. Se trata, como en el caso de Aldano y Aretal, de seres capaces de reflejarse el uno en el otro, ya que opuestos, son, por lo mismo, complementarios: "Ella era noble y yo me hallaba vil; ella era generosa y yo me percibía muchas veces mezquino. Ella era pura y yo sensual..." (128)

El poeta continúa la historia de ese su primer amor:

> Yo entonces era un pobre diablo. La faz del artista aún no se había mostrado en mí y sólo aparecía la otra, la mala, la odiosa, la que, en la ley de compensaciones que rige el mundo, contrabalanceaba mi genio escondido: la del hombre enfermizo, inútil, huraño, extraño, desigual, incomprensible. (127)

Debido a su juventud, el aspecto creador del artista no se ha revelado todavía, pudiéndose conocer únicamente su parte negativa, que se encuentra elaborada a partir del sema de la decadencia. La creencia en la "ley de las compensaciones", que hace que el poeta pague con sus aflicciones físicas por los poderes espirituales que posee, es otra de las ideas constantes que se encuentran en la narrativa arevaliana, y pertenece a ese cuerpo de doctrinas orientales que la Teosofía popularizó en el siglo pasado.

No queriendo engañar a la muchacha con respecto a su naturaleza "vil", el artista le explica su caso: "[S]i yo no aceptaba mi unión con una Amalia engañada, que fuera al matrimonio como todas las mujeres, con los ojos vendados, era por lo que esta unión pudiese tener de engaño." (128-129) Que el artista se niegue a engañar a la muchacha, enfatiza la

importancia que para él tiene la sinceridad. Este elemento, que he clasificado dentro del sema de lo natural, será definitorio del sujeto autobiográfico, especialmente en la poesía, en la que, como se verá más adelante, se le hallará definiendo una estética de lo "natural y sincero".

El artista decide entonces expresar sus sentimientos a la muchacha narrándole el cuento de "La bella y la bestia". Esta técnica nos recuerda, forzosamente, "El hechizado", en donde Cendal narra a Elena su historia a guisa de cuento. Esta manera de transformar lo "real" en una narración, en donde, gracias a una "mistificación pueril", según las palabras de Elena, el hombre puede narrar su vida convirtiéndola en obra de arte, es precisamente el método del escritor guatemalteco al elaborar su obra literaria. El hecho de que, como se verá a continuación, lo único que importa en una historia es su esencia, y no su "forma verbal", confirma esta idea. En el cuento, el artista se pregunta: "¿De quién es [esa historia]? No me acuerdo; creo que del admirable Perrault. Tampoco me acuerdo de su forma verbal. Me lo contaron o lo leí cuando niño." (130) Al indicarse la relación intertextual que permite la elaboración de significado en cualquier texto literario, se sugiere lo que fue insinuado ya en relación con los nombres del sujeto: los nombres -o los títulos en este caso- carecen de importancia. Esta reside en la función que los personajes -o los textos- cumplen dentro de la inmensa red de significaciones que la literatura establece. Por lo tanto, implícitamente, se define una vez más la teoría de la lectura que el escritor guatemalteco elabora en sus cuentos.

El artista entonces presenta su versión de "La bella y la bestia" y,

al terminar de narrarla, Amalia parte sin hacer ningún comentario. Sin embargo "la hermana de Amalia, Isabel" (132) lo va a visitar. Encontramos asi a dos nuevas encarnaciones de Aixa e Iabel, las primas de las que Manuol estuvo enamorado en El mundo de los maharachías. Este hecho confirma la teoría propuesta unas líneas más arriba con respecto al juego intertextual del que depende la elaboración de sentido de todo texto, y que en estas narraciones es forzado a un primer plano, ya que la interpretación que el lector haga de la historia o de sus personajes depende de su conocimiento del resto de la narrativa arevaliana.

Pasan los años y el artista se da a conocer. Sin embargo, debido a que Amalia no correspondió nunca a su amor, tiene que reconocer que "[l]a fiera no acabó de morir en mí: todavia existe. Esta es la labor del amor: destruir a la bestia ... Principe a medias, soy a media bestial." (134) Se confirma así la función del amor en la obra de Arévalo Martínez: para él, aquel representa la única posibilidad de restaurar esa unidad que existe, potencialmente, en todo artista.

En otro cuento muy corto, publicado en el mismo volumen en el que apareció "La bella y la fiera", se continúa explorando la relación del poeta con la mujer. En este texto, más monólogo poemático que cuento, y que lleva el título de "Aurelia"[124], encontramos a un narrador anónimo cantando su amor por una muchacha. Este canto le permite experimentar el estado de unión, de beatitud, que es tan ansiado por el sujeto autobiográfico. Al final, un médico, que sin que nosotros lo sepamos es quien ha estado leyendo el texto, dictamina que el cuento es, sencillamente, el resultado de los nervios alterados del poeta. El choque

entre nuestra experiencia del texto como poema de amor y beatitud, y la descripción que del mismo hace el médico, impone nuevamente la idea de que el significado no se halla en el texto sino en el lector.

Al principiar el cuento, el narrador se lamenta de que "[d]urante muchos años, todos los días, lloré largamente, cabe su sombra protectora [de Aurelia] el dolor de ser hombre." (187), entrecruzándose de esta manera los semas de la sensibilidad y el dolor. La razón de ese dolor es explicada así: "Era el trémulo reconocimiento de dos almas que, en presencia una de otra, recordaban una filiación divina; un mayorazgo celeste, una primogenitura deífica, cosas perdidas y a las que teníamos derecho." (188)

De nuevo, una visión espiritualista justifica las experiencias del sujeto autobiográfico. El y Aurelia, por pertenecer al mundo de la carnalidad, se hayan "proscritos de una patria lejana y en bien triste destierro -unirnos era sollozar." (188) Aunque las ideas de la caída y del destierro pertenecen también al conjunto de creencias católicas -cristianas en general-, en Arévalo Martínez son parte de ese cuerpo de doctrinas esotéricas que, como se ha mencionado, entran a formar parte del discurso literario occidental con los románticos alemanes. Bettina Knapp las explica de la siguiente manera:

> They [los románticos alemanes] believed that Man's Fall from Paradise as related in the Bible, which had led to this earthly existence, was tantanamount to a separation from God. Because man was no longer "one" with Divinity, he had become divided and so belonged to two spheres: the world of matter (the earth) and that of the spirit (the Divine realm). Life on earth for the poet then became a long search, a way to experience that primordial unity with God or the existence he had known before the Fall, before his birth.[127]

Al llegar al punto arriba citado en la narración, el médico que había estado leyendo el texto, irrumpe en la narración con el siguiente comentario: "Al llegar aquí, el médico interrumpió la lectura del poema del poeta. -No, dijo. No ha habido un ángel escondido sino solamente una lesión nerviosa." (189)' El choque que experimentamos ante estas palabras es brutal y, de nuevo, como lectores, nos vemos obligados a tomar una decisión con respecto a lo que se halla expresado en el texto, ya sea adoptando el punto de vista científico o adoptando el punto de vista poético. Además, con este cambio de punto de vista se ilustra en forma muy efectiva, la tensión que existía entre la visión estético-espiritualista propuesta por los modernistas y la visión científico-materialista que predominaba en las sociedades hispanoamericanas de la época.

El siguiente cuento que será examinado, "De Neptuno a la Tierra"[128], es asociado por el narrador a los cuentos de ciencia-ficción: "[R]emito a los aficionados a narraciones ultraterrestres que lean las obras de Flammarion, Wells y otros autores." (197). En él se relata, en tercera persona, la historia de un neptuniano que al llegar a la Tierra se enamora de una muchacha llamada Leonor. Miembro de una raza "espiritual", el neptuniano, debido a su amor, sufre, al adquirir las características animales de los seres humanos, una especie de degradación.

Al igual que en las novelas utópicas, encontramos en esta narración una descripción de lo que, para los modernistas, era la sociedad ideal. Para fijarla, el narrador que, como se verá más adelante, es una encarnación más del sujeto autobiográfico, haciendo uso del sema de lo

natural, ubica esa sociedad utópica en Neptuno. "[L]a refinada cultura natural de los que, exentos del trabajo de buscarse el pan, dedicaban todo su tiempo al desarrollo espiritual, hacía que reinase por todas partes la armonía. En el amor no existía el goce físico, lo que hacía desconocida toda sensualidad." (197) Al oponer a la realidad física -descrita en términos de sensualidad y de trabajo- una espiritual -descrita en términos de amor-, se subraya el hecho de que la primera representa una forma degradada de la segunda. Encontramos así explicado nuevamente el conflicto que caracterizó a los mundos descritos en las novelas utópicas y en "Por cuatrocientos dólares más", y que refleja la oposición que a sus ideas hubieron de enfrentar los modernistas.

Habiéndose enamorado de una mujer, el neptuniano, que es un ser superior, se encuentra degradado. Sin embargo, el narrador, siendo humano, lo comprende y se identifica con él: "Pueden otros explicarse como quieran aquel raro amor. Yo lo comprendo porque amo a una mujer en todas y cada una de sus virtudes; en todos y cada uno de sus defectos. La amo precisamente porque es débil e imperfecta." (201)

Como puede verse por la última oración, la descripción que de la mujer hace el narrador refleja, como se ha dicho antes, la ideología que, con respecto a la mujer, impera en nuestros países.

Como se ha sugerido en el comentario sobre el cuento "De Neptuno a la Tierra", y como se puede ver por la adaptación que Arévalo Martínez hizo del cuento de "La bella y la bestia", el autor guatemalteco usó, adaptándolos a las necesidades de su proyecto, gran variedad de géneros literarios. Así el cuento que se discutirá ahora, por su escenario,

podría sugerir las novelas de la selva, en la tradición de La vorágine o Anaité. Sin embargo, lo que encontramos es una narración fantástica en la que el protagonista explora sus sentimientos hacia una planta que tiene forma de mujer. El título de la historia es "En un país de América"[129], y en ella se narra, en primera persona, la misteriosa experiencia de un científico que, tras penetrar a un templo indígena y aspirar los vahos del haschís que los feligreses usan por razones ceremoniales, vagando por la selva en estado de embriaguez, ve a una mujer-planta de la que fatalmente se enamora. Al final de la historia, habiéndola perdido definitivamente, el protagonista abandona la selva.

Las palabras del científico tras ver a la extraña aparición, son las siguientes:

> Entendí en el acto que aquella era una mujer planta, la mujer flor que han soñado y cantado los poetas; entendí el tropo divino, que desde tiempos inmemorables ha llamado flor a la mujer; y entendí que en la mujer florecía la raza hermana y por eso bella y llena de gracia, para fijar el deseo de los hombres... (146)

Como ha sido el caso con otros narradores arevalianos, a la visión sigue el entendimiento que permite explicar lo que ha ocurrido. La elaboración del personaje por medio del sema del conocimiento, y la asociación que se establece entre la poesía y la experiencia que tiene el narrador gracias al uso del haschís, nos permite suponer que se trata de un nuevo aspecto del sujeto autobiográfico. Además, por tratarse de un científico, nos hallamos ante un ser opuesto por su profesión, pero complementario, del poeta. Esto es confirmado por las siguientes palabras, en las que la embriaguez es de nuevo asociada a formas de conocimiento espirituales:

> El sabio haschís que hacía correr con vehemencia la sangre entre mis venas palpitantes y tornaba lúcida mi mente, me dijo -¡Oh dulce embriaguez del conocimiento divino!- que todo lo que sueñan los poetas surge alguna vez a la existencia, porque el sueño es un atributo sagrado y creador; que en toda materia existe la vida, y que ésta culminaba como flora en algún punto del espacio, visible entonces para mis ojos mortales. (147)

A partir de este momento, se afirma la realidad de las experiencias vividas por los poetas, oponiéndose, en la imagen de las orquideas, al mundo de los libros el mundo de lo natural. El hecho de que el narrador sea un científico y que sus visiones hayan sido provocadas químicamente, aunque dentro de un ceremonial religioso da, en el mundo narrativo arevaliano, con su necesidad de pruebas científicas, validez a las percepciones poéticas.

> Y evoqué las especies de las orquídeas; pero no esas parásitas que aparecen en los libros de botánica, sino las misteriosas y raras que los indígenas me habian mostrado, pegadas a rocas calizas, en que no existe ninguna partícula de humus, y a pesar de ello ofreciendo a la gloria del día el suntuoso púrpura de sus cálices, porque recibía el sustento por hojas, tallos y raíces aéreas. (148)

Dentro del sema de lo natural, la imagen de la flor que sobrevive en un medio ambiente árido y negativo, nos remite a las descripciones que, por medio de metáforas vegetales, Manuel Aldano hace de sí mismo en "El hombre que parecía un caballo". Se puede leer, además, en la misma referencia, una definición de la situación confrontada por los modernistas en el mundo positivista y burgués dentro del que llegaron a elaborar su literatura.

Cuando la mujer-planta habla al narrador, es con un lenguaje que, a pesar de ser extraño, el científico encuentra perfectamente inteligible ya que se trata del idioma del amor: "[M]e sonrió un tercer día, con algo

que indudablemente era un reclamo amoroso; gorgogeando suaves palabras en un idioma extraño, pero eterno y universal, porque decía palabras de amor..." (150) Eventualmente, el narrador pierde a la mujer amada y, como consecuencia, cae presa de una extraña enfermedad, durante la cual es atendido por su sirviente indígena. Como él mismo lo explica: "[La enfermedad] me hizo durante largas horas pegarme como un niño trémulo al servidor indio que me atendía; una tristeza que me hizo sentirme muerto y enterrado, solo en un mundo obscuro y hostil; una angustia que me hizo llorar y proferir gritos de auxilio." (150-151)

Finalmente, el científico, transformado por su extraordinaria experiencia, confiesa: "Al fin comprendí que [yo] estaba loco." (151) Es decir, que queda, como todos los otros narradores arevalianos, definido por el sema de la decadencia. Entonces, descubre que la relación que lo une a su sirviente es también una relación amorosa. Reaparece así esa intensa amistad que marca la relación entre Aldano y Aretal, quedando confirmada la transformación del científico en una forma más del sujeto autobiográfico: "Habíamos los dos aprendido a callar, y aunque nos amabamos..." (152) Da la impresión de que, tras la pérdida de la mujer como objeto amado, el narrador se vuelve hacia el amigo para expresar su amor.

Termina con este cuento la discusión del poeta y su relación con las mujeres. A continuación se estudiará una nueva encarnación del sujeto autobiográfico, esta vez bajo el nombre de Manuel de Avelelo.

CICLO DE MANUEL DE AVELELO

En el siguiente ciclo narrativo han sido agrupadas aquellas historias que tienen como narrador o como personaje principal al señor de Avelelo, y como personajes secundarios a Ciro, el crítico, o a Cenobio, quien también tiene el don de las visiones zoomórficas. Aunque en dos de estas narraciones no aparece el nombre de Avelelo, por la relación intertextual que existe entre ellas -gracias al nombre de los personajes secundarios-, podemos darnos cuenta de que se trata del mismo narrador. Además, como ocurre en la narrativa arevaliana, el narrador es la mayor parte del tiempo el sujeto autobiográfico. El siguiente comentario de Chris Dubs confirmara esta aseveración:

> One fact which comes inmediatly to the fore as one reads his works is that Arevalo, himself, is speaking through the narrator. At times he makes this relatively clear by way of the name -Avelelo, for example- and its similarity to his own. The clearest indication, however, that Arevalo and his various narrators are one and the same is that they are, in their, characterization, just like the author.[130]

Este crítico no explica, sin embargo, lo que él considera como la caracterización del autor, aunque si hacemos referencia a la "Carta Lírica" de Gabriela Mistral, podremos comprender la validez del comentario. En cuanto al apellido Avelelo -que al evocar el de Arévalo nos hace recordar también el de Aretal y el de Aldano, los que a su vez nos remiten al de Cendal-, es importante tener presente que su nombre, como se nos informará en "El hombre de los anteojos dorados", es Manuel. Esto subrayaría aún mas la identidad común que subyace tras todos estos nombres.

Todas las historias a las que se hará referencia en esta sección aparecieron originalmente en un volumen titulado El señor Monitot,

publicado en 1922.[131] La colección tiene la siguiente dedicatoria:

> Dedicatoria:
> A Don J. Víctor Sánchez,
> Dedica esta obra
> El Autor.

Se introduce de esta manera, antes de que se inicien las narraciones, la voz del autor, dirigiendo nuestra atención hacia sí mismo como fuente de los textos e, implícitamente, hacia la relación que existe entre él y los personajes que narran las diferentes historias de esta colección.

Relatada en primera persona, "El señor Monitot" cuenta las percepciones del Señor de Avelelo, poeta que, en busca de la "Verdad", se une a la Logia Quetzalia, una agrupación teosófica fundada por el señor de Abedul. Este personaje, por su nombre y por su función de mensajero, apunta necesariamente hacia el señor de Aretal. La descripción que de él hace Avelelo, subraya esta similitud: "[U]n hombre encendido, que había sido el mensajero que trajo la nueva doctrina a nuestra ciudad de X." (9)

En esta colección de cuentos, la sustitución de nombres por letras es bastante común. Para Moody, se trata de una de las estrategias de las que Arévalo Martínez hace uso para crear una sensación de verosimilitud dentro de historias que, por su temática, han de percibirse, necesariamente, como fantásticas:

> There is a small number of names which are substituted by the letters of the unknown as if to conceal the true identity of the person or thing referred to ... This formula appears to hide the real names of real people and places, and, thus, it produces a quality of verisimilitude. The need for a disguise suggests that the referent is real.[132]

De nuevo, encontramos estrategias textuales que apuntan hacia una realidad externa a la del texto y, tácitamente, a los múltiples niveles

de realidad que el autor busca sugerir. Arévalo Martínez no tiene, en verdad, que declarar que sus cuentos son romans à clef. A partir de ellos, gracias a estrategias textuales como la descrita por Moody, se ha asegurado ya de que los lectores los perciban como tales.

Como en las historias hasta aquí estudiadas, en ésta el narrador se define como poeta: "Ya sabeis que soy poeta, que es ser místico..." (19) y, como Aldano en "El trovador colombiano", declara su afinidad con las aves: "Mi primo, el que pertenece a la misma especie de aves a que pertenezco yo..." (9) También, como Aldano y Cendal, posee poderes de visión zoomórfica que, al conocer al señor Monitot y a su esposa, le permiten percibirlos como dos elefantes: "Eran una pareja elefantina. Cuando esperaba a la puerta del Círculo Teosófico, de reciente fundación, los vi llegar." (5) La referencia al Círculo Teosófico introduce el elemento de lo esotérico, que como se dijo ya, caracteriza todos los cuentos escritos por Arévalo Martínez en esta época. De nuevo, al igual que Aldano y Cendal, Avelelo es un personaje cuya función es la de amar: "¿De dónde me viene a mí querer a los elefantes y a los osos, los osos misteriosos, los elefantes misteriosos que cantó Rubén Darío?" (5). La referencia a Darío, de tanta importancia en los ensayos arevalianos -que serán tratados en el Capítulo IV de este estudio-, amplía la red intertextual que el escritor guatemalteco busca establecer como parte de la elaboración del pacto autobiográfico con sus lectores.

Al describir a los miembros del Círculo Teosófico como una "especie de locos pacíficos, inofensivos y sueltos...", (12) reaparece el sema de la decadencia, estableciéndose, además, una clara relación entre la sensibilidad modernista y una búsqueda de experiencias espirituales

heterodoxas: "[Q]uince almas insatisfechas a las que no bastaba la religión de sus padres para satisfacer su hambre y su sed de verdad. Quince almas hambrientas que tenían hambre de Dios ... ¡Oh, cómo nos golpeábamos en nuestra búsqueda angustiosa de la verdad!" (7-8) Mientras que en las historias anteriores el amor representaba la búsqueda intensa de una vida espiritual negada por los preceptos del positivismo, en esta historia es la Teosofía la que expresa esa búsqueda. En las palabras de Jose Guilherme Merquior:

> [L]as varias metamorfosis de la búsqueda romántica de una reactivacion de la religiosidad a partir de la expansión cósmica del yo no fueron manifestaciones de una simple epidemia reaccionaria, sino conatos de redescubrimiento del sentido de lo sagrado y de la posibilidad de armonización con el individuo de la cultura moderna.[133]

La escisión que experimenta el sujeto autobiográfico adquiere en esta historia un aspecto marcadamente intelectual. Se trata de la armonización de ideas filosófico-religiosas opuestas, aunque finalmente complementarias, manifestadas a través de las creencias del catolicismo y de la teosofía o la filosofía. Así, a las vivencias que gracias al señor Monitot los miembros del Círculo Teosófico llegan a experimentar -"Nos condujo a extrañas regiones, parecidas a aquel aposento a donde llegó Annie Besant -y Ruben Darío..." (13)-, Avelelo opone las ideas de Pascal, el filósofo católico por excelencia: "Pascal nos habría dicho que ya Dios estaba con nosotros, porque el que lo busca es que ya lo ha encontrado..." (8) Más tarde, esta oposición se expresará por medio de las figuras de Nietzche y Santa Teresa: "Nietzche se comió a mi concepción intelectual de las doctrinas de renuncia; y mi concepción espiritual de las doctrinas de renuncia se comió a Nietzche. Mi noción

del cristianismo se comió al paganismo..." (16); y: "Un día, después de todas mis correrías en busca de la verdad, leí a Teresa de Jesús. E inmediata, clara, tuve la visión: Aquella por donde había caminado la santa era una ancha y segura senda para llegar a Dios." (19)

Su inclinación hacia el cristianismo como respuesta a las dudas espirituales que lo amenazan, se aclara con las siguientes palabras:

> Sonaban en mis oidos las palabras de Kempis. -¿Qué te aprovecha disputar altas cosas de la Trinidad, si no eres humilde, por donde desagradas a la Trinidad? -¿Qué se nos da de los generos y especies de los lógicos? Aquel a quien habla el Verbo Eterno, de muchas opiniones se desembaraza. (20-21)

Al final, como le había ocurrido a Aldano tras la tentación que para el representó Aretal en Las noches en el palacio de la Nunciatura, Avelelo rechaza la visión que la teosofía propone y declara, con palabras que nos recuerdan las de Unamuno: "Acepté los evangelios. Y la iglesia que se asentó sobre ellos... Y prorrumpí: -¡Fuera inquietas especulaciones! Quiero tener la fe del carbonero." (20)

Sin embargo, la historia del señor Monitot continúa. El, como Aretal y como Aldano, es un mensajero, aunque su mensaje no esté cifrado, como el de ellos, en las formas que toma la literatura sino en las doctrinas que propone la Teosofía. Además, como todo mensajero espiritual, está destinado a no ser comprendido por el resto de la humanidad. En este sentido, el señor Monitot podría verse como el complemento de Avelelo.

Por ser un poeta, es decir un visionario, el señor de Avelelo está consciente de la distancia espiritual que separa al señor Monitot del resto de los miembros del Círculo.

> Al concluir la primera jornada nuestro orgullo [de los miembros del Círculo Teosófico] había horadado sus lomos [del elefante, Señor Monitot]. Al concluir la segunda jornada, nuestra codicia

> llegaba a su espalda. ¡Oh, y cómo era de pesada nuestra codicia! Y nuestra sensualidad, y nuestro egoísmo y nuestra frivolidad...y todos nuestros vicios acabaron de abrumarlo. (21)

Los efectos que sus múltiples debilidades tienen en el señor Monitot, su guía espiritual, son catastróficos. El señor Monitot, al no poder resistir tanta iniquidad, es destruido. Y ahora, en uno de esos extraordinarios ex-abruptos que se encuentran en los cuentos del escritor guatemalteco, el narrador prorrumpe en un canto, que es, también, un comentario sobre la forma en la que se está escribiendo el cuento:

> Oh, pobre amiga mía, mi dulce fantasía, la loca de la casa, ya puedes continuar por donde quieras: hemos concluido con el señor Monitot ... Canta ahora lo que tenías que cantar del señor Elefante. Corre, vuela. Canta sobre todo. Esto de referir historias es cosa pesada. (24)

Esta estrategia dirige nuestra atención hacia la narración, que ha concluido, y hacia el poema que aparece a continuación, y con el cual termina el cuento. El texto nos obliga así a percibir a Avelelo no sólo como el narrador de la historia, sino como su autor. Se niega, de esta manera, la distancia que existe entre el autor implícito de "El señor Monitot" y su narrador, pudiéndoseles identificar como el mismo.

Finalmente, para subrayar la ilusión del narrador como autor, Avelelo describe las frustraciones físicas del proceso literario. "(Cuando el espíritu urge, qué terrible es tener que hacer punta a un lápiz o componer la cinta de una máquina de escribir)" (24). Una vez más, como parte de la narración, Arévalo Martínez ha impuesto una lectura autobiográfica a uno de sus textos. Si Avelelo es el escritor de este cuento, necesariamente habrá que asociarsele con Arévalo Martínez, su autor. Como lectores, nos vemos obligados a decidir si la narración ha de interpretarse referencialmente, es decir autobiográficamente, o si

sencillamente se trata de una fabricación textual del autor. Por cierto, en un cuento titulado "El hombre verde", que será estudiado más adelante, se explora de manera directa esa relación entre autor y escritor, y la función del lector frente a tal relación.

En "El hombre de los anteojos dorados"[134], se narran, en tercera persona, las extrañas percepciones de Manuel de Avelelo. Este, como Rafael Arévalo Martínez en Narración sumaria de mi vida, es católico practicante y, como tal, se siente obligado a discutir sus experiencias con su confesor, quien le consuela explicándole que por ser producto de una mente superior, tales visiones son reales. Los nombres de Amalia y de Santa Teresa, que hemos encontrado ya en otros cuentos, reaparecen aquí, reforzándose el aspecto intertextual que caracteriza los cuentos de este escritor:

> Señor de Avelelo, Ud. cada semana me viene con un descubrimiento extraordinario. Teresa es una Santa... Amalia, una mujer superior, su amigo, un héroe... Y luego, las extrañas cosas que le pasan a Ud., a Ud. solo... Convénzase, Manuel. El extraordinario es Ud.... (134)

El sacerdote, tras escuchar a Avelelo, atribuye sus experiencias a los anteojos dorados que el personaje usa: "[E]n cuanto a los seres anormales de que Ud. la ve cubierta [a la vida] son un producto de sus anteojos dorados." (135) Estos anteojos habían sido ya descritos como parte de la indumentaria del protagonista en Manuel Aldano y en "El trovador colombiano". De esta manera, se sugiere una continuidad para el sujeto autobiográfico, encarnado en personajes aparentemente diferentes.

Insatisfecho, y tratando todavía de expresar la extraña realidad de sus visiones, Avelelo vuelve adonde el sacerdote. Al igual que Cendal en

"El hechizado" y que el artista en "La bella y la fiera", él decide narrar una fábula al sacerdote. Con este procedimiento, Arévalo Martínez sugiere un tipo muy específico de lectura para sus textos. Se trata de narraciones referenciales. Sin embargo, la referencialidad no existe en relación con una realidad cotidiana, sino en relación con las experiencias espirituales que el narrador y, se podría agregar, el autor, viven. Como el uso de las letras del alfabeto en "El señor Monitot" -en donde fueron usadas como sustitutos de nombres propios para sugerir una referencialidad documental para esa historia-, la exposición de fábulas, parábolas y otro tipo de narraciones dentro de los cuentos arevalianos, permite al autor sugerir que, aunque imposible de comunicar directamente, la realidad espiritual del sujeto autobiográfico no es por esto menos real. Se sugiere, al mismo tiempo, un caracter metafórico para estos textos, de los que, por esta misma razón, será necesario hacer una lectura exegética. Además, se enfatiza que, en cuanto mensajes epirituales, es necesario que se ajusten a la verdad interna que con ellos se busca expresar y no a las características que los géneros literarios tradicionales imponen, justificándose de esta manera la disolución de límites formales que caracteriza su construcción. En el cuento, el narrador describe la decisión de Avelelo de relatar su parábola: "[V]olvió donde su amado director espiritual a contarle un cuento que tituló: El poeta perdido en el campo." (136-137) Y, a continuación, se inicia esta narración: "Una vez un poeta se perdió en el campo. De pronto encontró un lirio y cayó a sus pies en adoración extática. El éxtasis del poeta es un décimo del éxtasis del Santo: rigurosamente medido." (137) El entrecruzamiento de los <u>semas de lo</u>

natural y lo sagrado permiten al poeta, definido por Avelelo como una especie de santo menor, experimentar un éxtasis de adoración. Además, gracias a la referencia a los anteojos y a la miopía, Avelelo hace de él un calco del sujeto autobiográfico: "[E]l poeta era miope rematado y casi no podía ver sin el auxilio de sus lentes." (138)

Habiendo completado Avelelo su narración, se retorna a la historia original: "El confesor oyó la historia del señor de Avelelo y le dijo así ... -La visión del poeta fue una visión de verdad ... Cada obra del Señor es una maravilla de gracia y belleza. La deficiencia no está en sus obras sino en los ojos que las contemplen... " (140) Gracias a la autoridad espiritual implícita en el sacerdote, la verdad revelada por la visión del poeta es validada. Se introduce, además, con la declaración acerca de las deficiencias del mundo que, según el sacerdote, existen únicamente en los ojos de quienes las perciben, un relativismo absoluto. Este relativismo afecta necesariamente nuestra lectura de los cuentos: las deficiencias o los logros que les sean atribuidos, radicarán únicamente en nuestros ojos. Como le dice el confesor a Avelelo: "El Señor a ti, a quien ama, a veces presta sus anteojos luminosos y entonces te acercas a la Verdad." (140) Se insinúa, de esta manera, que la habilidad para comprender e interpretar los textos arevalianos es no sólo una cuestión de conocimientos literarios sino de gracia espiritual. La escritura arevaliana busca, así, ser más que literatura y, como se vera más adelante, transformarse en una experiencia profundamente religiosa de la realidad.

Como ya se dijo, al igual que en "El hechizado", existe en "Los anteojos dorados" -dentro del cuento original- un segundo cuento, cuyo

narrador es el señor de Avelelo, protagonista del primero. Puesto que en el segundo cuento se narran, en forma alegórica, las experiencias de Avelelo, nos encontramos ante una situación parecida a la que hemos enfrentrado en las historias del profesor Cendal: si la segunda historia posee referentes reales -es decir, cuya existencia consideramos como real en el primer cuento-, es posible que este, a su vez, también los posea en la realidad de los lectores. La teoría de la lectura que Arévalo Martínez propone en sus narraciones se extiende así hasta transformarse en una interpretación de lo real. Como en los cuentos de Borges, el lector descubre en la narrativa del escritor guatemalteco que el mundo es real, o irreal, dependiendo únicamente de los anteojos que se usen, o de los textos que se empleen, para percibirlo y comentarlo.

En la misma colección en la que aparecen los dos cuentos arriba estudiados, figura otro del que Avelelo es también narrador y protagonista. Se trata de "Ave de rapiña"[135], una historia que puede clasificarse también dentro del grupo de narraciones zoomórficas. En el se relata la historia de Mangín, un escritorzuelo interesado en avanzar socialmente, lo que obtiene gracias a los elogios que hace al tirano de turno en su país.

La historia empieza cuando Avelelo describe a otros escritores su percepción de Mangin: "Cuando yo vi a Mangín en el Parque Central me entretuve en desarrollar mi visión. Oid, dije a los amigos que me rodeaban ... todos del género escritor." (160) Estableciendo el ámbito geografico en el que la historia tendrá lugar, se ofrece el nombre del Parque Central. En el ocurrirá también parte de la acción de "El hombre

verde", historia que se estudiará más adelante en este mismo ciclo, con lo que se sugiere un espacio geográfico común para ambas, enriqueciéndose, de esta manera, el aspecto intertextual de las historias del escritor guatemalteco.

Amplificando la definición de Avelelo, se introduce aquí un nuevo elemento que contradice lo afirmado, en relación a sus poderes visionarios, en "El señor Monitot": "[M]i visión del parecido animal en los hombres es imperfecta. Soy miope para esta visión intuitiva, así como soy miope para la visión física. Otros anteojos dorados cabalgan sobre mis ojos espirituales." (159) Sin embargo, el nombre del personaje, y la descripción de sus anteojos, indican que se trata de una encarnación más del sujeto autobiográfico. Al mismo tiempo se sugiere el nombre de otro personaje como el del verdadero poseedor de los poderes visionarios zoomórficos: "Mi amigo el profesor Cenobio sí que tiene el extraño don." (159) Este nombre nos recuerda, por cierto, el de Cendal.

Consistente con la asociación que Arévalo Martínez establece en sus cuentos entre los escritores -de los cuales es representativo el sujeto autobiográfico- y las aves, Mangín es descrito por medio de esta imagen: "La figura de Mangín era de veras digna de interés. Muy flaco, con el agudo perfil, los ojos claros, la nariz ganchuda, la tez pálida ... daba la exacta sensación de un ave de presa de menor cuantía..." (160-161)

Debido a sus características morales, es decir, por hacer de la literatura un medio para obtener ventajas materiales, Mangín es una caricatura del sujeto autobiográfico, consecuentemente, el narrador lo describe como un escritor degradado y servil. Al final del cuento, habiendo logrado sus ambiciones, Mangín parte asignado a un consulado en

algún país hispanoamericano. La historia comenta, de esta manera, la dependencia económica que sufren los escritores en la mayoría de nuestros países.

También forma parte de El señor Monitot el cuento titulado "La cajita"[124], una mezcla de narrativa poética y de ensayo de crítica literaria. En él se presentan los comentarios que Ciro, el crítico, hace a los cuentos del narrador, quien permanece anónimo. Sin embargo, por las referencias que de él se hacen, es obvio que se trata del poeta que, bajo los nombres de Aldano, Cendal y Avelelo, hemos encontrado en los cuentos hasta aquí analizados. La principal queja de Ciro es que estos siempre terminan de la misma manera: un personaje animal parte hacia otro lugar. El narrador sugiere entonces, irónicamente, una historia en la que el protagonista semeja una cajita, mostrando así al crítico que sus historias no son acerca de los personajes, sino sobre la búsqueda del narrador por el alma de las cosas, y de la impresión que de ellas, por su sensibilidad, él llega a tener. Con este breve texto, Arévalo Martínez impone nuevamente una lectura de sus cuentos en la que se enfatiza, no la parte anecdótica ni los personajes, sino la búsqueda espiritual que las historias representan. Se sugiere, además, que el narrador de "La cajita" es el autor de los cuentos zoomórficos que Ciro critica, y que, como lectores, asociamos con los escritos por Rafael Arévalo Martínez, el poeta guatemalteco. En esta forma, la narración no sólo funciona como texto autorreferencial, sino que, como en el "Post-Scriptum" a El mundo de los maharachías, permite al autor entrar a formar parte del mundo ficticio elaborado en sus narraciones.

Desde un punto de vista formal, como se dijo unas líneas más arriba,

este texto es una mezcla de ensayo poético y narrativa. Esta mezcla de géneros, tan común en el modernismo, aparece muy a menudo en la obra de Arévalo Martínez. Ramón Luis Acevedo la atribuye a una despreocupación por parte del autor por la preceptiva tradicional: "[C]omo resultado de su deseo de ser fiel a sí mismo y su despreocupación por la preceptiva tradicional, se da en él esa superposición, contaminación o disolución de géneros que caracteriza a la literatura contemporánea."[137] Sin embargo, creo más bien que esta superposición o disolución de géneros tiene su raíz en el proyecto mismo que da origen a la obra de Arévalo Martínez. James Olney, un crítico que ha estudiado extensamente la literatura autobiográfica, hace un comentario muy interesante con respecto a la relación que existe entre experiencias tan especiales e intensas que resisten toda forma de análisis y que, por lo tanto, únicamente pueden llegar a ser experimentadas y, posteriormente, evocadas, y los géneros que permiten su expresión.

> These highest peaks of self when the largest areas of the vague unconcious are brought to an intensity of conciousness ... cannot be analyzed or explained but only experienced, if the artist's faith is justified, perhaps re-experienced in metaphors and symbols: in autobiography and poetry.[138]

Con esto en mente, es obvio que la narrativa tradicional no ofreció al escritor guatemalteco el modelo de referencialidad necesario para expresar el tipo de experiencias que deseaba comunicar. Arévalo Martínez hubo por lo tanto de conformar cada uno de sus textos a las necesidades que tal comunicación imponía, ignorando los límites que la preceptiva establecía para los géneros a los cuales pertenecían los textos que él escribía.

Iniciaré ahora la discusión de la historia propiamente dicha,

citando las palabras que el crítico dirige al narrador del cuento: "[S]u procedimiento de Ud. es siempre el mismo. Ud. nos repite una misma historia..." (173) A lo que el segundo responde:

> -Todos los escritores no escriben más que un libro en el que sólo figura un único personaje, que es siempre el autor. Los episodios son diferentes, son el objeto, que es multiple; pero el protagonista es siempre el mismo; es el sujeto, que tiene que ser singular. (173)

De esta manera, el narrador define su obra. Obviamente se trata, a otro nivel, de imponer una lectura autobiográfica a todos los cuentos asociados, ahora, a este narrador que, al ser anónimo, sólo puede ser identificado por el pronombre que lo define. Se trata, pues, en las palabras del mismo narrador, de ese "sujeto", cuya elaboración es una de las funciones fundamentales de estos textos. Es importante notar que en esta declaración sobre el sentido que su obra posee, el narrador sugiere, además de la idea, el término "sujeto", que es el que he adoptado para expresar lo que Lejeune, en su estudio sobre los tipos de relación que pueden encontrarse en un texto autobiográfico entre el individuo y el personaje elaborado, describe como "modelo".

A continuación cito al narrador del cuento, que inicia el relato de su historia de la siguiente manera:

> La historia que ahora le voy a contar es la de un hombre cuyo rostro me dio la sensación de una cajita cuadrada. Ya ve usted, por espiritu de unidad quisiera ofrecerle una nueva visión animal. Pero en el fondo es lo mismo: es la misma búsqueda del alma tras las apariencias corpóreas. (174)

El narrador se embarca entonces en la relación de una segunda historia. En ésta, definiéndolo, aparece el <u>sema de la visión</u>, estableciéndose una oposición entre el mundo de las apariencias y el de lo real, entre el mundo de lo físico y el de lo espiritual. Se impone,

además, una lectura declaradamente espiritualista y esotérica para este cuento y, consecuentemente, para todos los cuentos escritos por el mismo personaje que, como ya se ha visto, es el autor de los cuentos zoomórficos que, inevitablemente, asociamos con Arévalo Martínez. En términos de una lectura autobiográfica, esto implica la definición de un sujeto único tras los nombres de los múltiples narradores de los cuentos arevalianos, sujeto que es asociado firmemente con su autor.

"Al terminar mi historia le dije a mi oyente, mi eterno oyente: -Ciro, amigo Ciro..." (175), exclama el narrador. Con esto, la primera historia, cuya narración ha concluido, accede a un nuevo nivel simbólico. El hecho de que el narrador tenga, en verdad, tan sólo un oyente que, como se verá en la siguiente historia, comparte su sensibilidad de poeta, sugiere que nos encontramos ante la oposición complementaria que ha definido la relación entre Aldano y Aretal y entre Cendal y Elena, quienes, por lo tanto, pueden ser vistos en términos del escritor y su lector. El aspecto autorreflexivo de las historias alcanza de esta manera un nivel alucinante. Al leerlas, el lector y el autor, ambos implícitos en el texto, reflejan la relación de los personajes que en ellas, al enfrentarse, se oponen y complementan. Se trata pues, del mismo autor y del mismo lector que, a través del texto, se contemplan y se reflejan, resolviéndose así en el Uno que, para Arévalo Martínez, como para todos los modernistas, subyace toda realidad percibida.

Volviendo ahora al cuento, y como nota irónica, el narrador sugiere que el profesor Cenobio tiene el poder de percibir la naturaleza animal del personaje a quien él, en esta historia, ha visto como una cajita, enfatizándose una vez más el relativismo perceptual que en la obra

arevaliana caracteriza la experiencia humana. En las palabras del narrador: "Por lo demás, el profesor Cenobio habría encontrado el parecido animal de mi amigo..." (176). Se trata, pues, de la forma individual que cada persona tiene de comprender el mundo.

En el siguiente texto, publicado también en El señor Monitot, encontramos una mezcla de diálogo dramático y de ensayo. De nuevo, el uso de esta forma literaria subraya la relación que el escritor guatemalteco busca establecer con sus lectores. Se trata de permitir que estos alcanzen un estado de comprensión semejante al que posee el sujeto autobiográfico con respecto a la realidad. Como lo expresa Anthony Perry en su libro sobre las formas literarias que han sido usadas para expresar las experiencias del erotismo espiritual, la presentación de "philosophical problems as emerging from a complex dialogical exchange [suggests] that the dialogical form is not of mere expository importance: it is a method of philosophical discovery, of the transformation of learning into understanding."[139] El método es de tipo socrático, tal y como este se presenta en los diálogos de Platón. En el cuento que ahora se considera, la conversación tiene lugar entre Ciro, el crítico -el título de la historia es "Ciro el crítico"[140]-, y un narrador anónimo a quien, gracias a los semas que lo definen, podemos caracterizar como el poeta. Este último, por a la autoridad que sus dotes le confieren, define los elementos que "el crítico por excelencia" debe poseer, y que él ve en Ciro:

> El crítico hablaba con sabiduría y unción de todos los grandes poetas. ¡Cómo se internaba en sus almas! Y el secreto de su gran ciencia y de su delicada y extensa comprensión era su a-

> mor, porque sólo conocemos lo que amamos, hasta tal punto que se puede decir que conocer es amar. (163)

Para definir al crítico aparecen entrecruzados, en la imagen del amor, los semas del conocimiento y de lo natural. Este entrecruzamiento, que ha definido ya al poeta, establece una relación de semejanza entre éste y el verdadero crítico. En cuentos que se estudiarán con posterioridad, Arévalo Martínez ataca duramente a quienes, sin conocer la verdadera naturaleza del fenomeno poético, lo impugnan por no ajustarse a los cánones literarios tradicionales. Se sugiere, además, una teoría del amor como verdadero conocimiento.

El poeta también establece su filiación modernista, dando a Darío un lugar de preeminencia entre todos los poetas: "Yo dije de Rubén: es el poeta de la gracia." (163) Y luego: "Cada generación literaria es iconoclasta y gusta de romper los ídolos de la generación pasada. La nuestra ha llamado vacíos a Núñez de Arce, silvestre a Julio Flores y con no se qué herramienta mellada ha intentado destruir al dulce Daudet, a Valencia, a Nervo..." (163-164) Además, gracias a sus poderes visionarios, el narrador define la naturaleza del verdadero crítico, en la que, como en el poeta, se unen lo femenino y lo masculino: "[A]l contemplar [a Ciro] tuve de pronto una tan inmensa sensación de belleza femenil, que me conturbé ... sus ideas, tan masculinas, y su rostro, tan femenil, de tal manera desarmonizaron en mi alma..." (164) El crítico, consciente ahora de su naturaleza, confirma las palabras del poeta: "Es, me dijo Ciro, que soy el crítico por excelencia. Fíjese bien. Los atributos del crítico son la pasividad, la receptividad y la ternura femeninas." (165) Queda así establecido que el verdadero crítico ha de

ser, por su naturaleza, otro poeta. Extendiendo estas ideas a la teoría de la lectura elaborada por Arévalo Martínez, se podría afirmar que, para el escritor guatemalteco, sólo otro poeta podrá criticar, es decir comprender, su obra. Es en este sentido que se ha de interpretar el comentario que hizo a Joseph Lonteen: "A pesar de la valla del idioma ... Lonteen, con su intuición de poeta, realizó en su tesis ... la mejor exposición y el mejor ensayo de interpretación de mi obra, publicados hasta la fecha."[141]

Habiéndose establecido que lo que debe de interesar en los cuentos del sujeto arevaliano es la búsqueda espiritual que lo guía, y no la forma que sus percepciones toman, a continuación se estudiarán tres historias en las que el narrador, que aparece bajo varios nombres, percibe la verdadera naturaleza de otras personas. Esta naturaleza, por no ser completamente humana, se manifiesta bajo la forma de un animal. En la última historia, sin embargo, lo que el narrador llega a percibir, gracias al sonido de la voz, es el desquiciamiento emocional que sufre una mujer. El narrador parecería explorar así, en este grupo de historias, la relación que existe entre la forma física, ya se trate del cuerpo o de la voz, y el alma de los individuos. Este interés se explicitó en el cuento de "La cajita". Las historias aquí agrupadas, con su énfasis en las percepciones zoomórficas del narrador, están estrechamente relacionadas a los ciclos narrativos de Aldano, Cendal y Avelelo.

En la primera historia, "El brazo del sastre"[142], el narrador,

Alberto Gamero, al visitar a su sastre, ve un brazo que le da la impresión de una garra. El sastre le explica que el brazo pertenece a un ex-criminal. El nombre de Alberto, por sus primeras letras, nos recuerda el de Aldano, y el apellido Gamero, rima con el de Avelelo, sugiriéndose nuevamente una continuidad entre todos estos personajes.

El cuento principia con una descripción de la experiencia del narrador:

> [D]e pronto vi extenderse, desmesurado, sobre casi toda la superficie de un pantalón que aplanchaba, el brazo de un oficial, nada más que el brazo. Toda otra parte del cuerpo del hombre que trabajaba en la trastienda quedaba oculto. Aquel brazo terminaba en algo que no se podía calificar de mano, sino de garra bestial, de garra de digitígrado, de garra de tigre, para precisar más. (179)

Al analizar Gamero su visión, esta desaparece, dando paso a la realidad cotidiana. Esta escena confirmaría la opinión de Olney, citada un poco antes, al afirmar que cierto tipo de experiencias visionarias no pueden ser analizadas o explicadas, solamente re-experimentadas a través de metáforas y símbolos:

> Excuso decirle que esta primera impresion fue tan rápida y tan pronto dominada, que sólo un hombre muy capaz del autoanálisis pudo separarla de lo que inmediatamente siguió, que, como es natural, fue la de que el miembro amenazador no era sino el brazo de un oficial de sastrería... (179-180)

Con este comentario termina la historia. Sin embargo, con el mismo formato narrativo, encontramos otro cuento, titulado "Una fierecilla"[143], en la que el narrador, mientras espera en la antesala de un médico, tiene la visión de un felino al ver a un ex-condiscípulo suyo. Más tarde, el doctor le cuenta que se trata de un loco peligroso, ya que muerde en sus momentos de furia. La visión toma aquí un aspecto esotérico gracias a la referencia al "cuerpo invisible" del narrador. Se trata de la teoría de

las correspondencias: "[S]entí que algún invisible cuerpo mío se contraía bajo la amenaza de unos dientes felinos; sentí una impresión casi física de malestar, como si clavasen en mis carnes afiladas uñas." (183) Cuando el narrador se fija con detenimiento en su amigo, la visión persiste, permitiendo una elaboración de la misma a nivel físico:

> [V]olví a ver con detenimiento a mi condiscípulo, y pocas veces en mi vida he tenido la sensación de una naturaleza preparada para el destrozo como la que entonces tuve. Un tigrillo enjaulado, uno de esos feroces perros que guardan aisladas casas de campo, no me hubiera producido una sensación más intensa de fuerza destructiva. ¡Qué boca, qué boca la de mi condiscípulo! (183)

Como en cuentos ya discutidos, la percepción es validada por el médico con el que Gamero conversa: "Y entonces el doctor, riéndose, me contó de muchas mordidas que había dado aquel apreciable sujeto." (183)

Otro cuento a tratarse en este ciclo es el titulado "Una voz".[144] En él, descansando en Antigua Guatemala, el narrador, que permanece anónimo, oye una voz que lo conturba. Al preguntar sobre ella, se entera de que se trata de la voz de una loca. Como en "La cajita", encontramos, además, una discusión sobre la verdadera naturaleza de los cuentos del narrador y, también como en aquel cuento, esta discusión sugiere que todos los cuentos de Arévalo Martínez han de interpretarse como expresiones de la búsqueda de las almas a través de una visión de los cuerpos.

Al iniciarse el cuento un amigo resume las ideas que el narrador ha estado exponiendo: "-En suma, toda su obra se ha reducido a eso: a expresar la verdad de que la materia corporal humana está moldeada por el espíritu: a enseñar a conocer las almas por la visión de los cuerpos..." (167) A esto el narrador responde estableciendo su filiación platónica y

gnóstica: "Por este camino llegaremos a la idea del arquetipo de Platón. La mía es la búsqueda del alma. Estoy a la atalaya de noticias del reino del que me han desposeído." (167)

A continuación, siguiendo ese método tan arevaliano, el narrador ilustra sus ideas contando una historia: "Ahora voy a contarle una extraña impresión. La tuve en la Antigua Guatemala..." (167) Se establece además, con este comentario, el lugar en el que la historia tiene lugar. Al final, tras haber relatado su experiencia, el narrador comenta: "[L]a voz de este sucedido delató la locura de su poseedora, la voz humana siempre se adelanta a darnos nuevas del espíritu que la emplea como medio de expresión." (169) Se define así una visión del mundo en el que rige la teoría de las correspondencias, y en el que, por lo tanto, el mundo de lo físico es un reflejo del mundo espiritual. Arévalo Martínez impone así, nuevamente, una lectura espiritualista, específicamente neoplatónica, de su obra.

La última narración que se estudiará en este ciclo es "El hombre verde"[145]. A la vez cuento y meditación sobre el arte literario, en ella se aclara la diferencia que, como ha sido indicado ya, parece ser sugerida en algunos de estos cuentos entre quien vive o imagina la anécdota, y el que la transforma en un texto literario, es decir, entre el autor y el escritor o transcriptor del mismo.

El cuento se halla dividido en dos partes: una primera parte, titulada "El Hombre Verde", en la que se narra el encuentro de este curioso personaje, cuyo nombre es Cornelio, con el narrador, que permanece anónimo, y una segunda parte, titulada explícitamente "Cómo se

compuso el 'Hombre Verde'", en la que el narrador explica exactamente lo que el subtítulo indica. Encontramos así no sólo la historia del encuentro entre Cornelio y Alicia, y de la extraña experiencia que éste tiene en casa de ella, sino el comentario sobre la diferencia que existe entre la visión, o la inspiración, y la elaboración literaria de cualquier narración. El relato puede también verse como una extensión de las ideas propuestas en otros cuentos con respecto a la relación que existe entre el poeta y el crítico, o el poeta y el lector.

La primera parte de la historia, se inicia con el recuento que Cornelio hace al narrador de una extraña experiencia que ha tenido. Encontramos por lo tanto una vez más, dentro del cuento original, una segunda narración: "En la calle, donde me había detenido, aquel pobre muchacho, exaltado y nervioso, me contó la siguiente extraña historia..." (105) Cornelio inicia entonces su narración: "Estaba sentado en una de las bancas que se encuentran en nuestro Parque Central, cabe la estatua de Colón, donde había llegado como siempre vagabundo y ocioso..." (105) El nombre del Parque Central, que encontramos en "Ave de rapiña", reaparece en esta historia. El uso del calificativo "nuestro" aplicado a este nombre, sugiere un punto geográfico compartido por Cornelio y su oyente, pero también por el lector del cuento, que al cumplir la misma función que el segundo, es incorporado al mundo fantasmático de la narración. El protagonista de la historia se halla definido por su actitud bohemia. Dado que se trata de un escritor, la percepción que del artista tuvo la sociedad burguesa en este período, queda subrayada nuevamente. Más adelante, cuestionado por Alicia, Cornelio confirma su condición de poeta: "¿Cómo que eres medio poeta? -Sí; es cierto." (107)

Es en casa de esta mujer en donde Cornelio tendrá la visión que motiva su historia:

> Empezaba a oscurecer. Había traspuesto la puerta de la verja que cierra la propiedad y ya casi llegaba a su casa de habitación cuando de pronto vi dos puntos brillantes, dos ojos luminosos que se fijaban en los míos a muy corta distancia, y me alucinaban, al mismo tiempo que dos manos invisibles me oprimían el cerebelo de una manera dolorosa. Caí desvanecido bajo los cipreses. (109)

Al recuperarse, Cornelio explica a Alicia lo que ha ocurrido, pero ella sólo responde: "¡Es ella! ¡Es ella!" (110) Con esto termina la primera parte del cuento. Como en Las noches en el palacio de la Nunciatura, los hechos son extraordinarios e inexplicables, y pertenecen obviamente al mundo de las experiencias espiritualistas.

La segunda parte empieza con un comentario del narrador original. De él nos enteramos, por lo que Cornelio dice, que es, por su sinceridad -uno de los semas definitorios del sujeto autobiográfico-, el crítico ideal de sus poemas:

> Yo entonces acudía a casa de Ud. a leerle mis versos con una especie de rabia, por que Ud. siempre los encontraba malos y me lo decía sin rebozo. Y esto era precisamente lo que me hacía visitarlo: la verdad de sus palabras en que no había ni temor ni envidia. (109)

El narrador dice ahora: "Cuando Cornelio me contó ... su maravillosa historia de 'El Hombre Verde' el artista impenitente que hay en mí prorrumpio en un caluroso aplauso." (110) Habiéndose declarado artista, el narrador ofrece como título de la narración de Cornelio el del cuento que estamos leyendo, cuyo autor es Rafael Arévalo Martínez. Se sugiere, en esta forma, que la voz del narrador pertenece al autor, y que es ésta, en verdad, la que estamos escuchando directamente. Arévalo Martínez se incorpora así una vez más al mundo de sus narraciones.

La reacción del narrador al relato de Cornelio, establece la función crítica que, con respecto a la primera, tiene esta segunda parte: "Su extraña historia de 'El Hombre Verde' es digna de que la firmen Hoffman o Poe." (110) Y agrega: "La percepción que del matiz tiene Alicia cuando exclama: -Mira: el hombre verde- refleja toda una fisonomía moral y digna de Lorrain." (111) Las referencias a Poe y a Lorrain, además de recordar comentarios que se habían hecho sobre "El hombre que parecía un caballo" cuando éste fue publicado -"[P]ara encontrar algo superior ... sería necesario subir hasta Poe, hasta Peter Altenberg..."[146]; "No es Poe ni Lorrain" [147]-, establecen el sentido que se ha de dar a "El hombre verde". Dependiendo del conocimiento que el lector tenga de la obra de Arévalo Martínez y de la crítica que se ha escrito sobre ella, lo leerá no sólo como texto autorreferencial sino, también, como texto autorreflexivo. El sentido del cuento, por lo tanto, residirá, como ha sugerido el sujeto autobiográfico en otras narraciones, en el lector y no en el texto.

Al continuar sus comentarios, el narrador dice a Cornelio: "Le diré a usted lo que a mí me dijo Darío: -¿Pero en qué minas nuevas ha encontrado usted Eldorado ideal?" (111-112) La identificación entre el narrador y Arévalo Martínez es confirmada nuevamente aquí para quienes están familiarizados con la obra completa del poeta guatemalteco, ya que estas palabras aparecen citadas, tambien en referencia a "El hombre que parecía un caballo", por el mismo Arévalo Martínez en su artículo "Seis anécdotas de Rubén Darío".[148] De nuevo, el conocimiento del lector es necesario para establecer el sentido que "El hombre verde" pueda poseer, y la función que tiene dentro del pacto autobiográfico que el autor

guatemalteco busca establecer con sus lectores.

Habiendo escuchado la historia de labios de Cornelio, el narrador la relata, o lee, a sus amigos, adoptando, de esta manera, el papel de escritor. Como en "La bella y la fiera", la historia pertenece no sólo a quien ha experimentado o imaginado los hechos, sino a quien los ha transcrito con conciencia de artista: "Con la admirable retentiva que constituye uno de mis dotes de artista yo conservé el cuento en la memoria palabra por palabra, y lo referí, mejor dicho, lo leí a varios amigos literatos. Todos convinieron en su extrema belleza." (113) Al enterarse de esto, Cornelio lo confronta violentamente, llamándole asesino, ya que "contó mi cuento a varios escritores y sé por lo menos de dos que ya lo están escribiendo." (113) El narrador trata de defenderse pidiéndole que escriba él mismo su historia, a lo que Cornelio responde mostrándole el manuscrito. Después de leerlo, el narrador comenta: "Su cuento era sencillamente lamentable. Las partes capitales de aquella bella historia, que constituían su magnifica estructura, estaban omitidas. Las había olvidado el presunto autor. En cambio, qué abundancia de detalles estúpidos... Se lo hice ver." (115) La discrepancia entre la función del que vive y el que elabora verbalmente una anécdota y el escritor de un texto empieza a ser claramente establecida, aunque, como se verá más adelante, se trata de funciones complementarias. Cuestionado por el narrador, Cornelio explica las razones por las que su texto es tan deficiente:

> Cornelio me contestó que en su vida no sabía donde empezaba la realidad y acababa la ficción, hasta tal punto se confundían su mundo interior y el mundo exterior en su cerebro. No me extrañó aquella confesión de su mentalidad de penumbra, pues es la de casi todos los degenerados y la de muchos artistas. (116)

La descripción que de Cornelio hace el narrador, es similar a la que el médico había hecho de Manuel Aldano. Se establece así una identificación entre ambos personajes, sugiriéndose, además, el tipo de experiencia que de la realidad tiene el sujeto arevaliano.

Tratando de calmar a su amigo, el narrador le repite el cuento del hombre verde, pidiéndole que, tras haberlo escuchado, lo reescriba. Cornelio vuelve nuevamente furioso al día siguiente y dice al narrador:

> -Oiga, me dijo: su horrible, su espantosa vanidad de escritor me ha impedido escribir mi historia del hombre verde. Cada vez que tomaba la pluma sentía como una negra mano gigantesca, erizada de horribles garfios a manera de uñas, que recogía mis palabras y reclamaba su posesión. (116-117)

Las visiones que caracterizan al sujeto autobiográfico reaparecen, así, asociadas a Cornelio, estableciéndose por lo tanto entre él y el narrador anónimo de la historia, una relación similar a las existentes entre Aldano y Aretal. Se trata de personajes que se complementan gracias a los aspectos opuestos que los caracterizan.

A continuación, el narrador trata de explicar a su amigo que él, en verdad, carece de vanidad:

> -¡Qué morboso es usted! Ah, pobre amigo Cornelio, qué lástima me da ver que el hombre, esa sombra, se agite y luche por otras sombras varias. La gloria es una quimera dolorosamente vacía: una triste abstracción. ¡El nombre literario! Pero si no existe: todos somos innombrados, excepto Aquel que es y a quien nombramos Dios. Usted dice con fruición: Rubén Darío. Y Rubén Darío también es un triste pseudónimo, que existe sólo para algunos hombres vivos, y que ya no existe para el propio Rubén, muerto. Si cuando aún vivía el gran Poeta jamas existió tampoco ni aun para él mismo! (117)

Como parte del sema de la religión, en su aspecto esotérico o heterodoxo, el narrador elabora de esta manera una teoría sobre la irrealidad última de los seres humanos. La referencia al nombre de Darío

como un seudónimo, sugiere las ideas platónicas que fueron expuestas en "Cratilo", cuyo tema estaba relacionado también con el de los nombres que un individuo adquiere en cada una de sus re-encarnaciones. El narrador entonces continúa:

> Entre una viejecilla infeliz y cualquiera de los grandes poetas vivos que usted admira -Valencia, Lugones, por ejemplo- no existe ni la menor diferencia esencial. Si ese pordiosero que usted ve pasar desde esta ventana y Mauricio Maeterlinck entrara en este instante a mi habitación, yo tendría para ambos la misma cortesía y el mismo profundo sentimiento de respeto. (117-118)

Gracias a los nombres de los poetas mencionados, no sólo se establece la filiación modernista del narrador, sino que se extiende la red intertextual que caracteriza la obra de Arévalo Martínez, ya que todos ellos aparecen en los ensayos del escritor guatemalteco. Además, su visión de la unidad que existe tras lo que se considera la realidad, nos sugiere las ideas platónicas que se habían encontrado ya asociadas a Aldano y a Avelelo. Se confirma así que, tras los nombres de los narradores de los cuentos arevalianos, se ha de buscar a un ser único, del cual ellos son únicamente las representaciones, y que, careciendo de nombre, sólo puede ser descrito como el sujeto. Estas ideas serán elaboradas ampliamente en un ensayo titulado "La herejía de los poetas"[149], a ser estudiado en el capitulo IV de este estudio.

El narrador continúa criticando la vanidad de los artistas, identificando esta vez sus poderes creativos con el proceso natural de las flores. Define de esta manera la poesía dentro del sema de lo natural:

> Cuando veo a los literatos viejos dolerse porque alguien murmuró ante su ultima obra: -"Fulano de tal, el gran artista, empieza a degenerar", me conturbo. Son dueños de un día nada más

> y sollozan por una fracción de minuto. ¿No se marchitan también las rosas sin que nadie las inculpe por ello? (119)

Y luego, para calmar a Cornelio, escribe el mismo el cuento del hombre verde:

> Al terminar escasa media hora le entregué el trabajo concluído. Quedaba fija la historia del hombre verde tal y como él me la había contado. No había en ella ni una frase que fuera mía. Mi obra se había limitado a excluir de cada diez frases de Cornelio, nueve; a seleccionar el material aprovechable. ¡Ah, pero en cambio, con qué ojo certero había sabido distinguir la verdadera gema del diamante falso! (119)

Gracias al sema de la literatura, se confirma ahora la diferencia que existe entre quien vive, o imagina un cuento, y quien lo llega a escribir[150]. Además, se sugiere la forma en la que Arévalo Martínez ha compuesto su obra, seleccionando el material aprovechable de su vida y transmutándolo en escritura. Se subraya, también, la red intertextual que permite la definición de todo texto. Esta elaboración intertextual tiene lugar gracias a la labor del lector, cuya función queda así definida como de capital importancia en el proceso literario. Se establece, además la necesidad de todo buen escritor de poseer una extraordinaria habilidad crítica con respecto a la forma en que elabora sus textos. Vemos nuevamente que la función del crítico es complementaria de la del poeta, algo que había sido sugerido ya en "Ciro, el crítico".

CICLO DE LAS VISIONES ESPIRITUALISTAS

Como en los cuentos hasta aquí analizados, en los que se estudiaran a continuación, una de las particularidades del sujeto autobiográfico es

la de las visiones. Sin embargo, mientras que la mayoría de esas narraciones podían ser agrupadas alrededor del nombre del narrador -Aldano, Cendal, Avelelo-, en estas encontramos a varios narradores, todos con nombres diferentes. Las historias, sin embargo, siguen las mismas pautas que caracterizan a las hasta aquí comentadas. Además, en los cuentos agrupados en este ciclo, las visiones son de tipo espiritualista, y los elementos zoomórficos están ausentes. Se podría decir, usando palabras de Santiago Argüello, que estos cuentos "versan sobre misterios de psiquismo, sobre los planos de la subconciencia."[151]

Como se ha visto, Arévalo Martínez sugiere en sus narraciones que cierto tipo de experiencias no pueden ser analizadas o explicadas racionalmente, y que solamente en poesía es posible comunicarlas. Coincide así con las ideas de James Olney, citadas unos párrafos atrás, quien cree que esto se debe a que ciertos géneros -Olney incluye entre ellos las formas autobiográficas- actúan, por su naturaleza, a un nivel puramente simbólico y metafórico. Dado el interes de los modernistas en el espiritualismo y en la expresión de una realidad invisible y trascendente, es fácil comprender la importancia que para ellos tuvieron las formas poéticas y autobiográficas, ambas intensamente metafóricas.

El primer cuento a estudiar en este ciclo se titula "El doctor argentino" [152], una narración publicada en 1951. En él encontramos, descritas en primera persona, las intensas sensaciones que experimenta el narrador en presencia de su amigo, el doctor Benje. Este, como en los cuentos que Ciro critica, tras vivir una época en Guatemala, regresa a Uruguay, su lugar de origen. Su amistad permite al protagonista experimentar una especie de éxtasis que, originalmente, no comprende,

pero que el médico le explica como una conturbación ante su propia claridad. Temáticamente, podría verse este cuento como el complemento científico a la validación religiosa que de las visiones del narrador se ofreció en "El hombre de los anteojos dorados".

La narración se inicia con la definición que de sí mismo hace el narrador: "Mi sumisa alma, tan obediente a los reclamos superiores del ser, ya me había guiado hasta entonces muchas veces a su morada, pero de una manera inconsciente." (121) La similaridad entre esta descripción y la que de sí mismo había hecho Manuel Aldano en "El hombre que parecía un caballo", justifica la opinión de que ambos narradores son sólo aspectos del sujeto autobiográfico. Y, cuando meditando sobre las sensaciones que al lado del médico ha experimentado, el narrador dice: "Hasta ahora entiendo el [porque del] misterioso descanso que por entonces me dio mi dolorosa y esclavizante enfermedad. Hasta ahora entiendo las prodigiosas obras que entonces lleve a cabo...", (121) no podemos dejar de pensar en el profesor Cendal y en Elena. Además, como el primero, el narrador de este cuento asocia la cercanía del objeto amado a sus poderes creativos: "¿Oh, por qué en esos veinte días no hice algo que fijara para siempre mi proximidad al doctor? ¿Por qué dejé que se me perdiese el tesoro único de la escritura?" (122)

En una de sus visitas a la casa de su amigo, el narrador llega a experimentar una maravillosa sensación de beatitud:

> Penetré a su salita sin hacerme anunciar, y como se demorase en salir, con esa afectuosa confianza que da el amor, intenté pasar a su dormitorio ... Ah, una misteriosa sensación de bienestar que me invadía. Una certeza absoluta de que el enigma de la vida tenía fulgente y beatífica solución. Una irradiante sensación de paz. Y allí, frente a mí, el doctor, que fulgía con una suave luz blanca: el beatífico doctor. (122-123)

Ante esta experiencia, el narrador rompe a llorar: "En mi éxtasis, lágrimas ardientes corrían por mis mejillas y caían a humedecer el suelo." (123) Tratando de comprender lo que ha ocurrido, el narrador lo discute con el doctor, quien le explica: "¿Por qué imploras? ¿No sabes, pues, que aquella noche en que te conturbaste, te conturbaste de tu propia claridad? Todo lo llevas ya contigo, oh niño, y no soy yo el que puedo darte mi dádiva; eres tú el que en aquel entonces me prestaste mi irradiante vestidura." (124) Explicada por el medico, entendemos, al mismo tiempo que el narrador, que se trata de una visión en la que el poeta se proyecta y refleja en el objeto amado. El énfasis en el aspecto infantil del sujeto nos recuerda nuevamente a Cendal. Por cierto, la explicación del médico, que esperariamos que estuviera basada en una visión científica de la realidad, es completamente espiritualista.

Otro cuento de la misma colección es "El retrato"[152]. En él, un narrador anónimo cuenta la visión que el retrato de su amiga Mercedes, un nombre que hemos encontrado ya en otras narraciones, le hace experimentar. Por el tipo de reacción que el narrador tiene ante el retrato, este cuento recuerda "La canción marina", en el que el estímulo provocador de la visión era el poema que Aretal leía a Aldano.

El retrato es descrito por el narrador de la siguiente manera: "Mercedes aparecía sentada en una silla frente a una ventana. Y el rostro estaba tan suavemente iluminado ... ¡Ah, qué pura y elevada alma! -pensé-. ¡Si éste es el retrato de un espíritu y no el de un rostro!" (135)

Tras esta experiencia, el narrador solicita la fotografía a

Mercedes, quien se la concede. Más tarde, al mostrársela a su amigo Miguel, descubre que la luz, que él ha descrito como extraterrena, ya no está en la imagen. Es de notar que el nombre Miguel no esta muy lejos del de Manuel. La imagen fotográfica permite al narrador experimentar un estado de beatitud similar al que Manuol y el narrador del cuento anterior han vivido: "Pocas veces en mi vida he visto algo más bello. Es un juego de luz que lleva el alma a más serenas y fúlgidas regiones." (136) Oyendo lo anterior, Miguel le explica a su amigo:

> Usted vio una copia del halo radiante de la señora, invisible para los demás, y que por su magnetismo personal tendía a rodear el foco constituído por el retrato. Eran la bondad y pureza de la noble dama, contempladas a una luz celeste por sus ojos videntes, las que lo atraían. Pero este fenómeno necesita la proximidad de la persona que da origen a él. Hoy, que está lejana, usted no puede percibir el sobrenatural encanto. (137)

Como en los cuentos anteriores lo han hecho el doctor y el sacerdote, aquí Miguel explica que la visión existe únicamente en los ojos del vidente, y que ésta es producto de la cercanía de la persona amada.

Pasa el tiempo, y

> [u]n día, con una pequeñuela en los brazos ... tomé en mis manos la imagen de la bella señora ... la contemplé un instante. Y entonces no pude menos que exclamar: ... ¡De nuevo el singular hechizo! ¡Mira, oh Isabel mía! Pero Isabel no vio nada singular y se volvió a mí con interrogadora mirada. Y yo veía, otra vez; veía la luz celeste en el rostro angelical... (138)

La reaparición de la luz sorprende nuevamente al protagonista, ya que Isabel -un nombre que hemos encontrado en otras narraciones-, no la puede percibir. Finalmente, al comprender el fenómeno, ella le explica: "Acuérdate de lo que dijo Miguel: que sólo la proximidad de Mercedes podía ser causa de la sobrenatural irradiación. En aquel mismo instante

llamaron a la puerta. Y cuando abrieron, recibimos un mensaje fúnebre: que Mercedes acababa de morir." (138) La noticia de la muerte de Mercedes, que, dadas las creencias religiosas del autor, en la narrativa arevaliana representa la liberación del espíritu, justifica esta segunda visión del narrador.

Conectado con aquellos cuentos en los que se explora la relación del sujeto autobiográfico con la mujer, "Galatea"[154] narra la historia del amor entre Miguel Ardavín, autor de una novela única, titulada Mercedes, y Mercedes Portuondo, una escritora uruguaya quien, impresionada por la novela, escribe un libro para comentarla. La amistad que entre ambos se inicia por carta, y termina, años más tarde, en matrimonio. Los nombres de Miguel y Mercedes, que habían aparecido en "El retrato", se encuentran nuevamente en este cuento. Además, el apellido Ardavín nos recuerda, por su primera silaba, el de Aretal.

Al comenzar la historia, el protagonista se define a sí mismo y a la mujer de sus sueños como seres irreales: "Miguel escuchó que Raquel era el vivo retrato de su tía Mercedes, la madre de él; y comprendió al instante que la mujer de sus sueños -ente de sueños él mismo- debía poseer semejante parecido." (25) Encontramos también que, como Manuel Aldano en la novela homónima, Miguel trabaja en un banco. "En la propia oficina del banco en que trabajaba, empezó al día siguiente, presa de extraño instinto, su novela Mercedes." (25)

Habiéndose publicado la novela, Mercedes al leerla se siente muy impresionada por ella y decide dedicarle un estudio:

> He aquí el ambicioso proyecto de mi libro[:] I. Fondo histórico y geográfico de Centroamérica. Literatura de la época. Literatura de Centroamérica. II Biografía. Carácter. Amigos. III. La novela Mercedes. IV. Tema. Fondo. Estilo. V. Originalidad. Influencias. Lugar en la literatura. VI. Bibliografía. (27).

Por el plan de trabajo que propone Mercedes, es posible determinar el concepto que de la crítica literaria poseía Arévalo Martínez, el cual incluía una fuerte carga biográfica. El énfasis en la definición de la novela a partir de la realidad histórica centroamericana, concebida como resultado de las características geográficas de la región, nos remite a ideas expresadas por Manuel Aldano y por Alfonso Celada con respecto a las influencias del trópico en la vida cultural y política de Guatemala. Sin embargo, el aspecto específicamente literario no es descuidado, ya que el estudio incluye un análisis estilístico de la novela. Además, y de acuerdo con la conciencia que de la intertextualización como proceso generador de sentido parece poseer Arévalo Martínez, Mercedes es estudiada también en relación a las influencias que la han informado y a la originalidad que representa. La referencia a Centroamérica nos permite, además, establecer el lugar del que Miguel es oriundo, sugiriéndose asi una relación de concordancia entre el personaje y su autor. Los siguientes comentarios, expresados también por Mercedes, indican, por su parte, las creencias que guían la escritura de Ardavín, y cuya similitud con los temas que se encuentran en los cuentos arevalianos es obvia: "Veo en su afirmación de la vida y su exaltación de la mujer, innegable raíz panteísta" (28), y "Miguel tomó posesión [al casarse] del reino del que lo habían desposeído." (34) Además, en "Galatea" se insinúa, como se ha hecho ya en otros cuentos de Arévalo Martínez, una lectura espiritualista de la obra del escritor guatemalteco y de la

relación que con la mujer tiene el sujeto arevaliano.

En "Teresita"[155], un cuento de 1922, encontramos la historia del amor que un narrador anónimo siente por la muchacha que lleva ese nombre, y de las visiones que, gracias a ella, llega a experimentar. Se trata, como en cuentos anteriores, de un amor puramente espiritual. El nombre de Teresa, como se verá en el capítulo siguiente, adquiere en los poemas del escritor guatemalteco una significación muy especial.

El cuento se inicia con la descripción de las experiencias del narrador al lado de la joven: "Jamás el misterio tuvo para mí tan honda desgarradura como cuando la conocí." (183) Esta frase, por cierto, nos recuerda la de Aldano al describir sus sensaciones al lado de Aretal: "[J]amás el misterio me había abierto tan ancha rasgadura para asomarme..."[156] Se trata, pues, de las experiencias visionarias de una de las encarnaciones del sujeto autobiográfico.

Eventualmente, el narrador se da cuenta de la naturaleza espiritual de su atracción por la muchacha:

> [E]ntonces comprendí que la verdadera Teresita era la que yo tenía en mi espíritu; y que aquel rostro, aquellos ojos, aquel cuerpo todo que en ese momento me esforzaba en percibir bien no eran sino un necesario pero imperfecto medio de expresión de un alma aún más bella que se escondía detrás y que como un artista torpe no encontraba la cabal manifestacion de una adorable forma espiritual. (183-184)

La idea del cuerpo como una imperfecta reflexión del alma de Teresita pertenece a las ideas gnósticas que hemos encontrado a lo largo de los cuentos de Arévalo Martínez. Aquí, sin embargo, la idea del artista que trata de dar forma a una belleza no física apunta, además, hacia una posible lectura de la obra de este autor.

En "Historia de chinos"[157], publicada en 1951, Alberto Gamero, quien había protagonizado "El brazo del sastre", reaparece para relatarnos su experiencia de la metempsicosis. El y Adriana, la Directora de la escuela suiza en donde trabaja, habían estado casados en la antigua China, a eso se debe la extraña intensidad que existe en su relación. Ella, por la descripción que nos hace el narrador, nos recuerda a la vez a Aldano y a Aretal: "La Directora era una dama como de treinta años, nerviosa ... Aún me parece verla ... como una avecilla zahareña..." (163) Alberto busca en ella un refugio a su dolor: "[Y]o, de tal manera adivinaba su pensamiento secreto, que iba a verla ... cuando mi adolorido espíritu necesitaba el refugio de un regazo femenil." (165) La relación entre Gamero y Adriana nos recuerda así la que había unido al poeta y a Aurelia.

Habiendo regresado a Guatemala, su país natal, el narrador recibe aviso un día de que Adriana llegará a visitarlo. Ya juntos, ésta le explica la razón de su viaje: "Hace diez días me fue revelado. No dormía, no fue sueño ... El fantasma me dijo: -Te voy a descubrir en parte el velo del pasado ... hace tres mil años fuiste china..." (167) Tras esta revelación, la mujer se despide de Gamero, pidiéndole que no la vuelva a ver. El entonces nos informa que también ha tenido un sueño similar al de ella: "[M]e soñé como un chino adulto, asistiendo a una procesión ritual de chinos que, en un todo, corresponde a la que me describio Adriana." (170) Queda así confirmada, para Gamero, la realidad de sus reencarnaciones, explicándose de esta manera, la atracción que ha caracterizado sus relaciones.

En "Los tres libros"[158], el narrador nos relata su interés en adquirir tres libros de tema esotérico, de los cuales, tras ser informado por carta que únicamente recibirá los otros cuando esté espiritualmente dispuesto, solamente uno le llega a ser entregado. La historia principia cuando el narrador recibe de su hermano Alejo, un nombre que a nivel fonico recuerda los de Alberto y Arevalo, una colección de libros, los cuales agrupa por materia:

> Ah, pero me olvidé de mencionar una cuarta división ... Y me olvidé de mencionarla porque sólo estuvo compuesta de dos volúmenes, que me parecieron, apenas hojeados, tan estúpidos, que los arrojé sobre el techo del armario, con el mismo desprecio con que hubiese arrojado un ejemplo de "El Oráculo Novísimo o Libro de los destinos" (155).

Dentro del sema de la literatura, la actitud del narrador ante estos libros define la actitud que lectores educados en el positivismo tendrían ante cierto tipo de literatura espiritualista. Es claro que el significado de los libros residirá en el narrador, que con el tiempo los llega a leer, y no en los textos propiamente.

Poco después de recibir los libros, el narrador va al cine, y tiene allí una extrana experiencia: "De pronto, en la superficie de la pantalla, aún limpia ... ante mis ojos atónitos se dibujaron con caracteres nítidos, los extraños pantaclos y diagramas del libro que unas horas antes me hiciera sentir tanto desdén." (156)

El aspecto visionario del narrador queda confirmado, ya que a pesar de que "[m]is estudios me permitían darles cualquiera de esas explicaciones de que es tan pródiga la ciencia moderna: memoria automática, subconciencia que grabó en mis células cerebrales las imágenes apenas vistas" (156), tiene que reconocer que "yo recordaba mi

pasado. Recordaba cosas que no me habían acontecido en ninguno de los días de mis cuarenta años, transcurridos desde que nací bajo mi actual nombre; recordaba existencias anteriores" (156).

De nuevo, el narrador encuentra que, a pesar de haberlo olvidado hasta ahora, él ha vivido otras vidas, siendo la presente solamente una reencarnación más en el ciclo de su existencia. Entonces lee el libro que le había parecido despreciable y encuentra en él referencia a otros libros que, aparentemente, tratan estos temas. Tomando nota de sus autores y fechas de edición, le escribe a su hermano pidiéndole que se los envíe. Posteriormente, éste le informa que se los ha enviado. Sin embargo, el narrador nunca los llega a recibir. Recibe en cambio una carta en la que se le informa que "un libro no llega al que ha de leerlo sino cuando ya éste se encuentra capacitado por su desarrollo espiritual para recibir la dádiva de sabiduría y poder entenderla y hacer uso de ella." (160) Con este comentario, se amplía la teoría de la lectura que se ha venido elaborando en la narrativa arevaliana, sugiriéndose que para comprender el mensaje de un libro, el lector ha de estar espiritualmente preparado.

En el cuento que se tratará a continuación, titulado "Los dos túneles"[159], encontramos transcrita la visión de una <u>medium</u> espiritista. En ella, la mujer percibe a dos hombres, uno "cuyos pensamientos adoptan formas espantables" (173), y otro de quien "gozosas [son] las imágenes que brotan de su mente." (174) Ambos sueñan ciudades llenas de seres humanos que reflejan las características de sus mentes. El título de este texto, que no puede en realidad clasificarse como un cuento, ya que no

existe ni caracterización ni desarrollo alguno, alude a estos dos sueños opuestos. La visión, por cierto, recuerda mucho la sociedad dividida descrita por H. G. Wells en The Time Machine. Hay que recordar que Arévalo Martínez dedicó a este autor un ensayo, que será analizado en el capítulo IV de este estudio.

Rocael Cardona ve en el cuento una representación de los dos tipos de sociedad que, a partir de las ideas modernistas, Arévalo Martínez llegó a concebir:

> Este es el cuento en el que se manifiesta en la conciencia artística de Rafael Arévalo Martínez el contraste entre la sociedad real de su época y la sociedad deseada por él: su utopía. Los dos túneles no son sino dos tipos de sociedades, personificadas cada una en un hombre.[160]

Al empezar el cuento, alguien comenta: "Yo no sé si esta mujer es una mistificadora; si se engaña o si nos engaña; pero sí se que es un gran poeta, y me preparo a oír cosas maravillosas." (173) El hecho de que las visiones de la medium, verdaderas o falsas, sean maravillosas, establece para las declaraciones poéticas una categoría que va más allá de las simples oposiciones de las clasificaciones lógicas. Se subraya, además, el papel de "magus" que define al poeta en este período. Cuando la medium empieza a describir su visión, esto es lo que dice: "Todo aparece a una luz nueva. Jamás he visto rosa como esta rosa." (173) Y agrega: "[V]eo a ambos hombres morir ...Y después, ¡Oh prodigio!, ambos vuelven a nacer." (175) Queda, de esta manera, incorporada al cuento la teoría de la metempsicosis. Al final, el narrador comenta: "Y aquella extraña visionaria, que según mi incrédulo amigo era una mistificadora, tal vez, pero que con seguridad era una gran poeta, calló. Y sonrió a imágenes sonrientes y nobles, que acaso en el propio túnel eran también

obra de sus nobles pensamientos." (176) El relativismo perceptual que había aparecido inicalmente en relación con la teoría de la lectura propuesta por el sujeto autobiográfico, queda definido así en términos visionarios. Parecería sugerirse, por lo tanto, que la lectura de ciertos textos es una forma de experimentar las visiones del poeta. Esta idea había sido ya propuesta en el cuento "Los tres libros", también en relación con experiencias espiritualistas.

CICLO DE LAS PARABOLAS DEL POETA

En este ciclo se encontrarán agrupados cuentos en los que, en forma metafórica, el narrador explica la función del poeta, o su relación con la sociedad en que vive. Es decir que el énfasis no se halla, como hasta ahora, en la percepción que de algunos personajes llega a tener el narrador, sino en lo que éste representa dentro de un orden espiritual o social. Lo que Susan Fromberg Schaeffer dice sobre Lives of Twins, una novela que comenta en relación con las de Vladimir Nabokov, podría aplicarse en general a los cuentos de Arévalo Martínez, pero en el caso de las narraciones aquí agrupadas adquiere un sentido muy particular: "Precisely because the actual plot so little reflects the [story's] real concerns (as in the best of Nabokov), preoccupation with events or surface leads nowhere. The real concerns ... lie beneath the plot."[161] Se trata, pues, más que de cuentos, de parábolas.

La primera narración que se estudiará en este ciclo, titulado "La cerbatana"[162], es de 1951. En ella se cuenta la historia de Flavio

Manesa, un pintor a quien una mujer ayuda lanzando una joya por medio de una cerbatana. Años después, Manesa cuenta la historia a un poeta y este le explica que, como la cerbatana, todos somos canales por los que se comunica la Divina Gracia. La explicación que del hecho ofrece el poeta, define la función del artista como intermediario entre la realidad Divina y la humana. Además, por tratarse de una interpretación espiritualista de la realidad, la explicación se halla asociada al tipo de lectura que Arévalo Martínez consistentemente impone para sus cuentos.

Como en tantas otras historias de este autor, la narración se inicia con la descripción física del artista, descripción que corresponde también a sus características espirituales:

> [S]u rostro acusaba esa alada manera de ver la vida -de algunos espíritus puros- ... parecía un soñador desinteresado e idealista sobremanera, e indudablemente su elevado modo de concebir la existencia le había impedido conquistar el pan diario. Era en fin un genuino tipo de esos artistas que el vulgo califica de gente poco práctica. (215)

En esta descripción se hace otra vez obvia la dicotomía artista/sociedad, característica, en los países hispanoamericanos, de la época modernista. La definición del artista, que expresa la ansiedad del sujeto autobiográfico de ser identificado con una bohemia extrema y en total desacuerdo con los valores prácticos impuestos por su sociedad, es también típica de esta época: "Profundamente religioso, amigo del trabajo y el orden, económico, sólo a su timidez enfermiza, debía la pobreza de su posición. Y en su ingenua fe..." (218) Elementos del ethos burgués aparecen así unidos al sema de la decadencia, haciéndose hincapié en el tipo de fe que posee el artista, y que nos recuerda la fe de Manuel Aldano.

El poeta, al oír el relato de su amigo, interpreta lo que ha ocurrido por medio de una parábola: "-Todos somos canales, le dijo. ¡Ah!, yo, cuando llega a mí la inspiración, soy un canal de la Divina Ternura. Los sabios son canales de la Divina Sabiduría; de la Divina Piedad son canales las personas caritativas, y de la Gracia Divina todos podemos ser canales." (222) Y continúa: "Así los artistas, por nosotros suele pasar agua de fuentes vivas para aquel que le ha de menester; y nosotros estamos semimuertos [de sed]." (222) Como en casos anteriores, el tipo de lenguaje usado por el poeta nos recuerda el de los místicos españoles. Es de importancia notar que el artista no se beneficia de la gracia divina, que, sin embargo, entrega con su arte.

En el siguiente texto, más cerca del poema en prosa que del cuento, titulado "Señor, ¿qué quieres que haga?"[164], el poeta expone su deseo de ser alcanzado por la visión de Dios, tal y como ésta le fue concedida a Saulo en el camino a Damasco. El sema más importante en la definición del sujeto autobiográfico es aquí el de <u>la decadencia</u>.

La historia se inicia cuando el narrador trata de imaginarse en dónde puede alcanzarle la experiencia de Dios: "¿A dónde iría? En vía de negocios, persiguiendo el pan diario para mí y para los míos, en busca de una consolación; pero con seguridad que no en busca de placer." (203) La búsqueda del narrador, que puede tener varios fines, todos asociados a la vida diaria del sujeto, niega sin embargo, la búsqueda del placer, rechazado totalmente por la ética burguesa hispanoamericana, contradictoriamente positivista y católica al mismo tiempo y que, aparentemente, el sujeto acepta como válida en esta narración. "¿Cómo

iría? Triste, a oscuras, llagado, huyendo de mi pecado, asi iría." (203) El sema de la decadencia, aparece así expresado en términos estrictamente cristianos gracias al uso del término pecado.

Dos espacios aparecen al describir el poeta los lugares en donde posiblemente su experiencia tendrá lugar, uno es físico -la casa- y el otro es espiritual -el camino interior-: "¿Por dónde iría? Por cualquier calle de mi ciudad natal, por cualquier aposento o corredor de mi casa, andando por mi camino de Damasco, que es un camino de tinieblas, de pecado y de dolor." (203)

Y luego, la voz Divina: "De pronto sonaría su voz ... Y me diría: -Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?" (203); y el impacto que ella tendría en el poeta: "Y caería desmontado de mi bestia de desconfianza, de impureza, de egoísmo y de orgullo ... de mi flaca bestia vacilante y enferma, en una vía de tinieblas." (203) Tocado por la gracia Divina, el poeta recobra su estado original: "Y ya en el suelo de la humildad, ciego al mundo sensible de mentira y de dolor, deslumbrado por una luz interior clamaría: -Señor, ¿qué quieres que haga?" (204) De nuevo, el vocabulario y los conceptos expresados sugieren a los místicos españoles, aunque hay que subrayar que, como en el caso de Fray Luis de León, el deseo expresado por el poeta es solamente eso, un deseo, y nunca una realidad alcanzada.

También de 1922 es "Camino Real"[144], texto poético en el que el narrador expone el origen de su concepto del mundo. Se establece así que, a medida que el poeta va experimentando su ser y su realidad interior, va interpretando el mundo exterior, y que, como consecuencia, ambos tienen,

para él, las mismas características. La realidad exterior se convierte por lo tanto, para el poeta, en un reflejo de su realidad interior. La situación de Cornelio en "El hombre verde", no era, en este sentido, muy diferente de la del poeta en este cuento.

Al principio el narrador se ve como una piedra: "Y miré mi pobre ser. Y mi pobre ser era una piedra del camino, calcinada por el sol ... Y entonces concebí la existencia toda como un vasto camino, desecado y pedregoso, calcinado por el sol." (207) La sequedad, que en la obra de Arévalo Martínez expresa una carencia extrema de amor, había aparecido ya relacionada con el sujeto arevaliano en "La cerbatana", y se encontrará también en varios de los poemas.

El poeta, más tarde, se ve como una rosa: "[M]e vi a mí mismo como una rosa más ... tenía una forma armoniosa de flor. Mi vida era tranquila y aromada y alababa al Creador ... Entonces concebí al Universo entero como un sólo macizo de rosas que florecían tranquilas y puras, bajo las miradas del Señor." (207) Sin embargo, esta percepción edénica desaparece y da lugar a la siguiente visión: "Mis huéspedes fueron tres hermanos ladrones y su madre. A los poco momentos de estar con ellos mi pobre alma se llenó de codicia y dolor. Concebí al mundo entero como una vasta cueva de ladrones." (208)

Una vez más cambia la percepción del poeta: "[U]n hermoso caballero. Me dio un corcel semejante al suyo y me eligió por compañero. En cuanto me cubrí de arreos semejantes a los suyos y sufrí su contacto, también me vestí de su alma arrojada y valiente." (209) Y luego, al llegar a Heliópolis (209), una ciudad que se ha encontrado ya en otros cuentos, el poeta se percibe como un niño: "Y me acordé. Mujeres, mujeres nobles y

puras, me habían llevado siempre de la mano cuando hacía largos, tranquilos avances por el Camino Real. Entonces volví a mirarme... Y mi estatura había disminuido. Era un pobre niño abandonado y mutilado, asido de mi única mano por una mano maternal." (209) El sema de la decadencia caracteriza al niño a consecuencia de la mutilación que le es atribuida. Entonces:

> Me sentí abandonado del cielo y de los hombres. Parecía que la vida se había retirado a su centro oscuro y que Dios mismo había muerto, después de ver morir a su última creatura. Quise afirmar mi existencia; y no tuve sino la vida necesaria para sentir la muerte. Y me vi yo mismo como cosa muerta en el Universo muerto. (210)

Asociada a esta experiencia de muerte y abandono total, aparece la imagen de Cristo: "Me sentí como Cristo, enclavado en una cruz. 'Señor, Señor, por que me habeis abandonado.'" (210) La identificación, dentro de la tradición cristiana, con el hijo de Dios, que es al mismo tiempo el hijo del Hombre, dirige nuevamente nuestra atención hacia la función del poeta, y hacia su naturaleza escindida, en la obra del escritor guatemalteco. Es gracias a su sufrimiento que, con su obra, el poeta puede comunicar al lector la experiencia de la realidad original, esa realidad que los místicos han alcanzado y comunicado, llamándola Dios. Sin embargo, el poeta tiene que reconocer que, en el análisis final, desconoce cuál es su verdadero ser: "[Y]o mismo, ¿qué había sido? ¿Cuál era el verdadero mundo y el verdadero yo?" (211) Y entonces, experimenta la revelación final, gracias a la cual comprende que él es sólo una forma más de lo Divino:

> Todo lo que en mí había de afinidades con los dioses ahora respondía al llamamiento divino, en aquel recinto en que sólo había cosas divinas. Y entonces, bebiendo gozosamente, comprendí que la extraña condición de mi naturaleza, la impresionable

> sustancia de mi alma ... ahora era una cosa divina entre las cosas divinas, porque en ella había bastante afinidad para responder a las cosas divinas. (214)

La historia termina con el reconocimiento de que el sujeto autobiográfico es también un ser divino. Esta caracterización del mismo, será enriquecida en la poesía.

En "El ángel"[165], se narra la historia de Adelfos -por las vocales, el nombre evoca el de Avelelo-, un poeta que tratando de explicar su naturaleza, tan diferente de la de sus coetáneos, recuerda un cuento que ha leído acerca de un ruiseñor criado entre patos. Esta narrativa poética explica, dentro de la visión espiritualista de los modernistas, la verdadera naturaleza del poeta, tachada de decadente e inútil por la sociedad que lo rodeaba.

Al principio de la historia, encontramos a Adelfos llorando, como lo hizo Aldano al leer "El deber de perdonar" (14) en Una vida, con esa intensidad tan característica del sujeto arevaliano:

> Gruesas lágrimas corrieron por sus mejillas. Así había llorado cuando leyó "La visita angélica" de Wells. Así había llorado cuando leyó la afirmación de Baudelaire para Poe en el prólogo de "Historias Maravillosas": "El genio es un doloroso aprendizaje de un espíritu superior entre los hombres." (85)

Gracias a la cita de Baudelaire, el narrador define al genio, asociando su definición, además, al sujeto autobiográfico. Es importante notar que de esta manera se explica la percepción que los narradores arevalianos tienen de su relación con el resto de la sociedad. El narrador continúa: "Comprendió [que] ... siempre se había identificado con visiones parecidas de seres deíficos, hechos surgir por los artistas." (85) La idea de la irrealidad del poeta, quien se asocia aquí

a seres nacidos de la imaginación artística, nos sugiere el aspecto de constructio que caracteriza al sujeto autobiográfico. Su realidad es únicamente aquella que le dispensa la creación de esta autobiografía, extendida a través de múltiples narraciones, que Arévalo Martínez elabora con su obra. Además, es consistente con la idea presentada en "Camino real", y se la puede ver asociada a las doctrinas teosóficas y católicas que han aparecido como parte esencial de la narrativa arevaliana.

La definición continúa gracias al sema de la religión. Para el lector familiarizado con la obra del escritor guatemalteco, las palabras que siguen le recordarán las de Aldano y las del narrador de "Teresita". Además, como el primero, el sujeto es aquí definido por el sema de la visión: "¡Qué admirable revelación, de pronto! Se acordó de las seis o siete rasgaduras, en el espeso velo de su vida durante treinta años, que la habían permitido ver una luz deslumbrante e identificarse con ella." (86)

Entonces, Adelfos empieza a recordar el cuento que había leído: "Una vez un pato, entre varios huevos suyos, empolló uno de ruiseñor." (86) Aquí, en forma metafórica y dentro del sema de lo natural -las aves- se presenta la oposición entre el poeta y su sociedad. El ruiseñor es tan radicalmente diferente de los patos que encuentra imposible hacer lo que para ellos es natural, y así, al no poder nadar, sólo puede deducir que es un ser inferior:

> El ruiseñor aceptó su inferioridad. Aquella primera manifestación de inferioridad a la que en breve sucedió un larga serie de incapacidades para vivir la vida, la única vida que conocía: la de los patos. Se volvió melancólico y huraño. "Soy un pobre ser mal dotado, aceptó. En mí degenera esta fuerte estirpe de patos. En castigo de quién sabe que culpa anterior he nacido mutilado y enfermo." (87)

Continuando la descripción simbólica de la relación entre la sociedad y el poeta, el narrador explica el origen de lo que la primera llama decadencia, poniendo énfasis en que esta definición se da en función de imposiciones puramente sociales. Y, cuando agobiado por su dolor, el ruiseñor se queja -"¡Pobre de mí! Y aquella triste queja fue su primer cántico, inconsciente. Como que sintió la necesidad de expresarla y así modulo notas de una dulce armonía" (87)- encontramos la explicación del origen de la obra del poeta, que nace de su dolor.

Los comentarios de los patos reflejan los comentarios a los que los modernistas hubieron de enfrentarse en esta época:

> Calla, dijo el patito más burlón. He aquí al solitario que hace cosas bien raras. Se aleja de nosotros y mueve el pico y nos fastidia con ese ruido continuo que produce. ¡Cobarde! En vez de hacer ejercicio para fortalecer su débil estructura y regenerar su lamentable cuerpecillo. Así jamás podrá curarse de ese mal que padece. (87)

La descripción del cuerpo del ruiseñor establece su condición de decadente, concepto que los modernistas no sólo aceptaron sino que adoptaron como definitorio para su arte:

> [E]ncanijado, tristón e inútil para todo, a no ser para cantar ... el ruiseñor pensó de nuevo que era un ser egoísta, incapaz de amar, que no amaría nunca a nadie, pues se sentía lejos hasta de su madre y de sus hermanos. E irrumpió en su segundo y doloroso cántico. En él cantó cosas por el estilo de éstas: "Duro es mi corazón como de piedras. Mi dolor es el castigo de mi indiferencia cordial. El amor podría regenerarme. Ven a mí, amor. Ven. Ven, dulce amor.(88)

Al ampliarse la descripción del poeta como decadente, aparece el sema del amor, haciéndose palpable la confusión que deben haber experimentado los modernistas al no poder ajustarse a sus sociedades, con su énfasis en el aspecto práctico de la vida. Como parte de este choque

es que aparece la crítica a las inclinaciones intelectuales del poeta: "Luego leyó, con gran escándalo de la familia ... un tratado de filosofía ... sobre la solidaridad entre los individuos de la especie patuna, que en una forma más alta debía ser la solidaridad del poeta con todas las cosas." (88-89)

Confrontado con este concepto de la solidaridad, el poeta halla que él sólo puede experimentar amor y piedad por sus semejantes: "[A]mó a todos los seres de su familia. Pero los amó en una dolorosa forma de amor. Sentía por ellos una piedad infinita ... Desde que aprendió a conocerlos lloró por ellos." (89) Desde un punto de vista social y político, esta es la actitud que más se le ha criticado a los modernistas. Sin embargo, como se verá una líneas más abajo, Angel Rama ha aclarado la necesidad de situarlos en su época, enmarcados por las ideologías definitorias del período, antes de emitir cualquier juicio. Para las sociedades positivistas, obsesionadas por la producción de bienes materiales, el producto intelectual, que era el único que podían ofrecer los artistas, carecía de todo valor. Estos, por lo tanto, fueron tachados de holgazanes y, por lo tanto, de improductivos: "[P]obre ser lisiado, inútil para ganarse la vida y antiestético y loco, que vivía cantando, en la holganza, mientras los patos cumplían el sagrado deber de nadar por el estanque..." (89) El crítico uruguayo, al resumir la actitud de rechazo que estas sociedades tuvieron para con sus artistas, y que es la misma que a guisa de parábola aparece delineada en esta historia, niega la imagen del modernista encerrándose libremente en su torre de marfil, de espaldas a la realidad. Su comentario justifica plenamente la situación descrita en esta historia:

> Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender a los poetas del período modernista. Persistirá entonces esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad[144].

Finalmente, el ruiseñor se encuentra con otros pájaros de su misma familia:

> Y al inclinar la frente veneradora vio la imagen de uno de los seres glorificados sobre el cristal terso del estanque. Y era su propia imagen. Y en repentina revelación comprendió que él también era uno de aquellos seres angélicos adorados: que él también era un ruiseñor. Y voló hacia los suyos, redimido. (90)

El encuentro del poeta con otros poetas es caracterizado por el sema del amor. Además, reaparece la idea de que el artista es el reflejo de una realidad superior, asociada con seres celestiales. En esta historia, la comprensión de este hecho abre el camino a la redención del poeta.

Otra narración cuyo tema es el de la relación del poeta con su sociedad, encarnada esta vez en un crítico literario, es el poema en prosa titulado "La esclavitud del poeta"[147]. El título del texto vuelve muy clara la percepción que de esa relación tiene el sujeto arevaliano.

La insalvable diferencia que por sus ocupaciones existe entre el poeta y el crítico es definida al principio de la narración: "Una vez ante aquel extraño ser, silencioso y aislado en el gran desierto, llegó un comerciante de piedras preciosas ... sociable y preocupado de sus negocios como todos los hombres." (191) La imagen de las piedras preciosas, usada para describir los poemas, nos recuerda las palabras de Manuel Aldano, en "El hombre que parecía un caballo" al describir los

poemas del señor de Aretal. De nuevo, un juego intertextual define la interpretación que se pueda hacer de estos textos.

"Aquel extraño ser era un poeta" (193), continúa el narrador, y un día se le acerca un hombre que lo interroga sobre su labor. "El poeta vació sus tesoros ante los ojillos crueles y burlones del intruso. 'He aquí mis joyas; he aquí mis flores'" (193). De nuevo se enfatiza la diferencia que existe entre ambos. Viendo los objetos que el poeta le ha mostrado, el crítico le dice: "Estudia joven. Tal vez tu materia prima es buena: pero no sabes labrar." (194) Se hace patente con este comentario la reacción de los críticos tradicionales a la nueva literatura que los modernistas proponían a su época. Además, con la imagen de las flores, reaparece la estética de lo natural, que Arévalo Martínez habra de elaborar en sus poemas. El hombre entonces continúa: "El crítico le afirmaba que las únicas flores apreciadas por los altos espíritus, a los que venía de visitar, eran las flores parnasianas; las flores que copiaban a la naturaleza con la frialdad de los artistas, sin el calor de un perfume." (194) La oposición poesía/crítica se consolida gracias a la referencia al parnasianismo que, además, extiende la dicotomía natural/artificial, tan importante en la estética arevaliana. Posiblemente, se trata también de una crítica a las formas poéticas adoptadas por el primer modernismo y que para entonces (la historia fue publicada en 1922) serían todavía normativas en Guatemala. Que en fecha tan tardía siguiera aún vigente el primer modernismo en este país, es explicado por los autores de la Historia de la literatura guatemalteca con las siguientes palabras: "[L]a perduración del modernismo se explica mejor como parte del proceso social guatemalteco del siglo XX,

caracterizado por el aislamiento, el rezago y el conservatismo."[148] A la estética parnasiana, el poeta opone, pues, una de naturalidad, más cercana al segundo momento del modernismo.

Cuando el crítico parte, el poeta,

> que sólo conocía su propia imagen, no pudo prescindir de él y lo llamó y le suplicó ... Vuelve a verme ... La próxima visita que me hagas tal vez merezca tu aplauso. "Mi aplauso es sobrio" afirmó el crítico: y halagado por la ignorancia del poeta que sólo conocía su propio corazón, se alejó... (194-195)

Encontramos dramatizada así, la necesidad de reconocimiento social que sufrieron los modernistas, especialmente en esta época de rechazo total por parte de los grupos en poder. Esta necesidad está relacionada, según Lydia Crowson, con la validación que el grupo social puede ofrecer a los actos de sus miembros: "[T]he other holds inmense power because he too exists as a value giving conciousness, because he can make judgements, and his perceptions about us can prevail in history, no matter how factually inaccurate they may be."[149] Obviamente, Arévalo Martínez era consciente de sus lectores como agentes capaces de validar el mérito y definir el sentido de su trabajo. En la historia, el narrador explica: "Desde entonces el poeta no es libre. En su seno ha quedado vibrando la flecha de la duda de sí mismo e intenta que sus piedras no tengan brillo ni sus flores olor." (195) Presionado socialmente, el poeta trata de adaptar su trabajo al gusto de su coetáneos, sin lograrlo totalmente. Como consecuencia, sólo queda esa experiencia de desfasaje tan común entre los modernistas, cuyas causas económicas y sociales han delineado, entre otros, Angel Rama y Marta Traba.

El último cuento a comentarse en este ciclo se titula "Rosa María",

y fue publicado en 1931[170]. En él se narra la historia de una niña incapaz de mentir, quien obligada por su madre a hacerlo, muere. Debido a la identificación establecida en la narrativa arevaliana entre la creación poética y la maternidad, es posible ver en este cuento la historia del poeta y su obra. El sema de la sinceridad, tan importante en la poesía de Arévalo Martínez, queda incorporado con esta historia a la narrativa. El cuento empieza con una descripción de Rosa María: "El seno materno se prolongó en la purísima apariencia de la angélica niña; pero el ténue organismo de ésta fue incomparablemente más sutil y delicado que el vaso carnal originario." (129-130) Como la niña, el poema es una prolongación, sutil y delicada, del poeta. Además, la madre, como el poeta, ha concebido a la niña gracias al dolor: "Aquella mujer normal, herida de muerte por un gran dolor, fue elegida por quién sabe qué ignota virtualidad recóndita y propicia para concebir el vehículo a que descendería un espíritu deífico." (130) De nuevo, como el poema, "el cuerpo de Rosa María creció en consonancia con el espíritu de las leyes. como cristalizan las nieves de las cimas o se desarrolla el delicadísimo vestido de las rosas. Y orgánicamente la niña fue incapaz de mentir." (130) Ambos seres crecen de acuerdo a leyes internas y, por lo tanto, naturales, que los rigen, incapaces de doblegarse para satisfacer imposiciones externas.

Debido a su sensibilidad, la joven se siente lastimada por el contacto de una pobre campesina que para conseguir una limosna la llena de halagos. También las obligadas cortesías del médico del pueblo, interesado únicamente en cumplir con un ritual social, le hieren. Sin embargo, acepta la maldad innata y natural de una joven sirvienta, por

ser parte de su naturaleza: "La contemplaba tan desinteresadamente como el visitante de un jardín de aclimatación contempla a las fieras enjauladas, verídicas fuerzas de la naturaleza en toda la hermosura de su agreste verdad." (133-134) Es posible encontrar en esta descripción una explicación de las visiones zoomórficas que el sujeto autobiográfico experimenta ante ciertos seres humanos, y de la atracción que por los mismos llega a sentir. También "[e]l pastorcillo que a los catorce años atrajo a los montes a la primera aldeana engañada; el pastorcillo que parecía un cabro montés le inspiraba repugnancia; pero no la especie de agudo dolor que le producía toda boca que no expresaba la verdad." (134) Como en cuentos anteriores, el aspecto físico del amor se encuentra aquí devaluado, causándole repugnancia a Rosa María, aunque, por asociársele al mundo de lo natural, no le causa el mismo dolor que la mentira.

Un día, la madre, para complacer al padre de la niña, la obliga a mentir. Herida de muerte, Rosa María "[s]e inclinó hacia las rosas que nunca habían mentido; se inclinó hacia la dulce forma de las rosas delicadas y tenues, que podían tener vestidos tan bellos porque eran la manifestacion armoniosa de un espíritu de verdad. Y murió." (140)

Como el poema que no se ajusta a su verdad y que, al complacer las imposiciones sociales, miente, Rosa María al aceptar una imposición externa, no puede sobrevivir. La rosa, cuyo nombre define a la niña, será, por cierto, emblemática del poema en la obra poética de madurez de Arévalo Martínez.

CICLO DEL POETA Y LA SOCIEDAD

Mientras que en el ciclo anterior la relación entre el poeta y la sociedad era expresada metafóricamente, en este ciclo aparecen agrupados tres relatos cuyo tema principal es la expresión directa de esa la relación. Como se ha visto ya, ésta se caracterizó por una actitud de negación y resentimiento por ambas partes. Para Angel Rama, esta postura fue resultado de las nuevas formas económicas que, desde mediados del siglo XIX, determinaron la visión del mundo y, consecuentemente, el tipo de relaciones sociales adoptado por los grupos dominantes en Hispanoamérica. En las palabras de este crítico: "Otro importante efecto de la nueva economía capitalista, consistió en la introducción de la división del trabajo, principio que acarrea la forzosa especialización y simultáneamente la pérdida de la visión totalizadora, unificante e interpretativa, de la actividad humana."[171] Por lo tanto, al mismo tiempo que el escritor perdía "la multiplicidad de funciones que justificaban y explicaban, más allá de la excelencia artística posible de sus obras, su lugar en la vida social y su papel histórico"[172], y debido a la filosofía utilitaria que predominaba ahora, se le exigía que justificara su escritura convirtiéndola en un instrumento para el uso burgués. Los modernistas, por el contrario, opusieron a esta visión utilitaria una visión estetizante y espiritualista, trabajando con su escritura objetos de belleza o instrumentos de exploración de su mundo interior. Para esta literatura el mundo burgués no pudo encontrar ningún uso práctico y, consecuentemente, la rechazó violentamente. En los cuentos que se estudiarán a continuación, este enfrentamiento se vuelve obvio.

El primer cuento a discutir fue publicado en 1951 y se titula "El

poeta y las ratas"[179]. En él se relata la reacción del poeta Simplisimus a la petición de señoritas de la burguesía que, como era costumbre a principios de siglo, le solicitan que escriba un poema en sus álbumes. El poeta se siente incapaz de llenar esta función social, totalmente ajena a su labor poética. La narración, y especialmente el título, refleja, irónicamente, la reacción del poeta ante este tipo de imposición. El nombre de Simplísimus sugiere la inocencia social del poeta.

El narrador, que permanece anónimo, introduce al poeta de la siguiente manera: "Un día me encontré al gran poeta Simplísimus angustiado. Como todo gran poeta, tenía mucho de niño" (189). El aspecto infantil de este personaje queda así recalcado. Su reacción ante la petición de las jóvenes subraya también este aspecto, ya que le define como ajeno a las costumbres que sus coetáneos perciben como importantes dentro de las relaciones sociales. En parte, Simplísimus nos recuerda a Rosa María, la niña que muere cuando tiene que decir una mentira:

> [E]l motivo de la exasperación de Simplísimus era el de haber reunido con el tiempo, una colección de páginas blancas en que, a solicitud de siete señoras o señoritas de la localidad, o de sus padres, novios o maridos, debía escribir sendos y artísticos elogios para las poseedoras de los álbumes, que en sus versos todas debían aparecer románticamente bellas. (189-190)

Se percibe así, dentro del sema de la literatura, la función que la escritura tenía para la sociedad guatemalteca de este período, y el papel de cortesano que, se esperaba, justificaría socialmente la actividad del poeta. Merquior ve esto como típico de la relación escritor-sociedad en esta época, y lo atribuye a una falta de desarrollo cultural:

> [S]i en la América Latina, en el período de la formacion del público y de la profesionalización de los autores ... la relación escritor-sociedad no evolucionó hacia la ruptura entre la función literaria y los salones vigentes ... no fue a causa de

> una simple ceguera de los escritores ante lo social, sino porque, en Latinoamérica, el leitmotiv de la cultura contemporánea ... era todavía muy débil[174].

Finalmente, desesperado ante el número de álbumes que esperan sus versos, el poeta sólo puede escribir una dedicatoria que termina: "[S]on vuestros álbumes para mis versos como el arsénico para las ratas", (191) expresando directamente su reacción ante este tipo de demanda.

En la siguiente historia, titulada "Las glándulas endocrinas"[175], se cuenta la historia de un poeta que tiene la oportunidad de escoger entre mantener sus facultades artísticas o convertirse en un hombre normal. Al estructurarse el cuento alrededor de esta antinomia, se subraya el hecho de que, por su misma naturaleza, el artista ha de ser un ser enfermo y anormal. El hecho de que estos conceptos estén socialmente determinados aparece en los comentarios que hace el médico. La misma anécdota se encuentra narrada en el trabajo de Lonteen sobre Arévalo Martínez, con palabras atribuidas al escritor. Es decir, que una vez más nos encontramos ante material que, por un lado, el autor caracteriza como ficción -el cuento-, mientras que por otro -la entrevista con el comentarista estadounidense- declara referencial. La interpretación del significado o de la función que este material tiene en la obra arevaliana, residirá, pues, según la teoría de la lectura propuesta por el autor guatemalteco, en el lector.

En la narración, el poeta, creyéndose enfermo de muerte, visita a un médico, Este le consuela y le previene: "Yo le devolveré a usted la normalidad. Y precisamente por esto usted perderá en todo o en parte, sus anormales facultades artísticas." (19) La fe de una sociedad positivista

en la ciencia como panacea a toda desviación de las normas que impone, es clara en el comentario del médico. Este, a continuación, define la naturaleza del genio del artista: "Usted no es un genio como Goethe, ponderado y completo. En usted el arte es el arte dionisíaco que definió Nietzche: la euforia, la embriaguez creadora; el fruto de un desequilibrio que sube a cien en el momento de la producción y baja a cero en el de la larga reacción depresora. (19) El énfasis en el desequilibrio del poeta lo define dentro del sema de la decadencia, además, se le asocia con Nietzche, uno de los escritores fundamentales para la comprensión del desarrollo de la cultura moderna de Occidente, de la cual, por lo tanto, el poeta, es decir, el sujeto arevaliano, sería representativo. Es posible ver en esto el deseo del escritor guatemalteco, y de los modernistas en general, de pertenecer a una tradición más amplia, para ellos universal, y que, dado el momento histórico que les tocó vivir, sólo pudieron ver en relación con la cultura europea, que era la que al dictarlos, imponía los valores estéticos en este período.

Ante tal alternativa, el poeta no duda: "¡Oh, una y cien veces sano y mediocre ... El hombre sano y armónico, ese es mi ideal!" (19) El médico aprueba la decisión: "-Ha elegido usted, la mejor parte, como Marta." (20) La referencia bíblica establece la oposición definitoria de este período, impuesta, como ya se ha visto, por las nuevas formas económicas, en las que al trabajador se oponía el contemplativo. Sin embargo, dentro del esquema arevaliano, se trata nuevamente de los opuestos que se complementan. Las referencias a Marta y a María seran muy frecuentes en la poesía del escritor, como se verá en el capítulo

siguiente.

Con el tratamiento, el poeta sana: "¡Curó! Descendió de la cruz y actuó como un hombre sano." (20) Como en otros textos, el poeta se halla aquí identificado con Cristo, a quien se opone el hombre normal. El narrador comenta en relación con el arte de este hombre sano:

> Su arte genial, producto de una crucifixión, ya no podía hablarles a los hombres. Podía, sí, escribir páginas serenas y conceptuosas, benefactoras y múltiples; pero aquel producto único de antes, su gracia aligera, su angustiosa finura, que se adelgazaba hasta el rompimiento, su obra de excepción se había ido para siempre. (21)

Se establecen así, dentro del sema de la literatura, los dos tipos de escritura posibles en la sociedad hispanoamericana de principios de siglo, tal y como lo percibían los modernistas: un "arte genial" que le habla a la sensibilidad, y un "arte prosaico" y útil que le habla al intelecto.

El doctor interroga al artista, tratando de entender su deseo de normalidad: "¿Desprecia el arte de excepción, que, suspendidos entre el cielo y la tierra, como Cristos, ofrecen los artistas a los hombres...? (21) El lenguaje enfatiza nuevamente la situación del poeta como mediador entre la Divinidad y los seres humanos. La respuesta que le da el poeta es la siguiente: "No: la humanidad necesita sacrificio: todo lo que existe es hijo del sacrificio: del sacrificio divino ... Da gracias, oh hombre, por tu torpeza y por tu debilidad lo mismo que por tu fuerza y tu finura." (21-22) Ante esta respuesta, que justifica la elaboración del sujeto autobiográfico en personajes que, por ser opuestos, se complementan, el médico sólo puede comentar: "[N]o se ha perdido al hombre de excepción en usted." (22) Parecería sugerirse con este

comentario, que el artista, aunque no produzca objetos de arte, textos en el caso del poeta o escritor, habrá de poseer siempre una visión total de la realidad. Con el comentario del médico termina la narración.

En 1971 apareció "Corza"[176], un cuento en el que se explica la reacción de Adolfo, un escritor que, tras enviar un artículo que le ha sido solicitado por la directora de una revista literaria, recibe una nota de rechazo. La única razón aducida es la falta de actualidad de la historia. Por oponer a los valores literarios imperantes en la sociedad los que guían al escritor, he agrupado esta historia dentro del ciclo del poeta y la sociedad. Por la asociación que se hace de Adolfo y la corza, podría clasificársele, también, entre los cuentos zoomórficos. El nombre del protagonista es muy similar al de Adelfos, el protagonista de "La cerbatana".

La nota de rechazo que el escritor recibe, especifica las razones por las que su trabaja es inaceptable: "No publicaré su trabajo ... porque lo relaciona a un acontecimiento realizado hace cincuenta años ... Amplíelo a cuatro cuartillas y actualícelo; o envíeme uno de sus poemas o mágicos cuentos." (27) En esta nota se contrastan los valores literarios que guían al escritor con los valores comerciales -el concepto de actualidad-, que guían a cualquier compañía editora. Además, se establece el tipo de textos que definen al personaje. Esta definición es ampliada con las siguientes palabras de la autora de la nota: "Su firma en cualquier composición literaria, aunque ésta quepa en un dedal, vale infinitamente más que un libro entero de un escritor menos sabio y original que usted..." (27-28) Adolfo es, obviamente, un gran escritor.

El narrador del cuento entonces, hablando directamente, define a Adolfo. Las imágenes que usa son de naturaleza zoomórfica, por lo que la distancia entre él y los visionarios de los cuentos zoomórficos queda disuelta. De nuevo, el escritor es caracterizado por el sema de lo natural:

> Si se me antojara asimilarlo a algún animal que reuniera sus atributos de limpieza, gracia, agilidad, valor, sinceridad, franqueza, y, sobre todo amor, amor a la libertad irrestricta; pero al que faltara el de la razón pura, necesitada de la verdad objetiva, no encontraría ninguno que le conviniera. Acaso solo la corza. (28)

Termina así este texto, cuya función parecería ser más la de definir de nuevo al sujeto autobiográfico, que la de desarrollar una trama.

LAS NARRATIVA POLITICA

El interés de Arévalo Martínez por la política se manifestó desde sus primeras novelas. Las referencias en Manuel Aldano a los Estados Unidos y a la influencia que este país ejerce sobre los países del "trópico", lo muestran claramente. En parte, esta preocupación ha de atribuirse a los hechos históricos que le tocó vivir:

> Entre los 12 y los 58 años de vida de Rafael Arévalo Martínez sucedieron en Guatemala 36 años de dictadura (1898-1920 con Estrada Cabrera y 1931-1944, con Jorge Ubico), así como cuatro acontecimientos mundiales de extraordinaria relevancia: las dos guerras mundiales, la revolución rusa de 1917 y la crisis económica mundial de 1929-30. Es también la etapa de una acelerada expansión norteamericana hacia América Latina[177]

Han de tenerse también en cuenta las ideas arielistas que tanta influencia tuvieron en estos años, las cuales serán comentadas en el capítulo siguiente en relación con su poesía.

La crítica que Arévalo Martínez hace de la situación político-social en los países hispanoamericanos y de las tiranías que los subyugan, está expresada dentro de los límites que impone la visión individualista y espiritualista del modernismo. A esto habrán de agregarse los elementos darwinistas que, como se ha visto ya, caracterizan la cosmovisión arevaliana. Sin embargo, es necesario admitir que estas limitaciones, importantes desde un punto de vista político, no le quitan fuerza a su percepción y descripción de los hechos, ni valor estético a sus narraciones. Por tratarse de una descripción de seres humanos en términos animales, los dos cuentos estudiados en esta sección podrían también ser incluidos dentro del ciclo de narraciones zoomórficas. Sin embargo, por sus alusiones histórico-políticas tan directas, he preferido colocarlas en este encasillado aparte. La primera historia, "Las fieras del trópico"[178], fue escrita, según el autor, en 1915, pero no se publicó hasta 1922. Pertenece, por su temática, a lo que John Bruce-Novoa ha descrito como "la Literatura de dictadura latinoamericana."[179] Es importante notar la fecha de redacción de este cuento ya que, a pesar de no haber sido publicado sino en 1922, es el primer relato escrito dentro de este tipo de narrativa, anterior a Tirano Banderas -publicada en 1926-, y a El Señor Presidente -que, "firmada en 1922 en Guatemala, y en 1925 y en 1932 en París..."[180]- no fue publicada hasta 1946.

El cuento relata, en primera persona, la historia de Pedro de Ardens, un vendedor de cognac, quien, en uno de sus viajes conoce a José de Vargas, el dictador de Heliópolis. Atraído por su fuerza "síquica", Ardens inicia una relación ambigua con el tirano, sólo para descubrir que esa fuerza es la del Tigre. El nombre del protagonista nos recuerda no

sólo el de Vargas, sino los de Aretal y Arévalo, con lo que se sugiere una semejanza entre estos cuatro personajes.

El cuento está precedido por una "Nota Preliminar", sin firma, en la que se detallan las razones por las que la publicación del cuento fue retrasada hasta 1922.

> "Las Fieras del Tropico" se concluyó de escribir el 17 de enero de 1915 en Quezaltenango y debió aparecer en la edición que de "El hombre que parecía un caballo" se hizo en dicha metrópoli el mismo año, como parte de la trilogía formada por el caballo (el señor de Aretal); el perro (León Franco) y el tigre (José de Vargas) (59).

El autor impone con este comentario, al subrayar los aspectos zoomórficos del personaje, una lectura sicológica del cuento, negando aparentemente, o relegando a un segundo plano, el aspecto político que se pueda colegir. Además, por las referencia que se hace a otros cuentos de Arévalo Martínez, el juego intertextual es sustentado, pero incorporándose una nueva figura a la galería de criaturas zoomórficas en los cuentos arevalianos. Sin embargo, continúa explicando Arévalo Martínez,

> en aquel tiempo reinaba en Guatemala la tiranía, con el consiguiente amordazamiento de prensa, y varios intelectuales quezaltecos a quienes fueron leídos estos tres estudios me hicieron observar que la publicación del tercero resultaría peligroso, porque la suspicacia del Gobernante Estrada Cabrera vería alusiones políticas en este cuento, que por desgracia pudo tener por escenario cualquiera de las repúblicas hispano-americanas... (59)

A pesar de que se niega una intencion política a este cuento, por describírsele como un "estudio", una fuerte carga referencial es sugerida al mismo tiempo. De nuevo, la separación de géneros en la narrativa del escritor guatemalteco queda así disuelta. Se encuentran, además, el nombre de Guatemala y el de su gobernante, Estrada Cabrera, los cuales

surgirán asociados nuevamente en ¡Ecce Pericles!, a ser estudiada también en este ciclo. "Por ello hasta hoy aparecen 'Las fieras del trópico,' completándose la galería psicozoológica con el elefante (señor Monitot) y la serpiente (el Ldo. Arrieta)." (59) Con estas palabras, que confirman el aspecto sicozoológico de la historia y que definen una "galería sicozoológica" dentro de la narrativa arevaliana, termina la nota introductoria. De nuevo, una lectura específica, sicológica en este caso, es sugerida por el autor para un grupo de sus historias.

El cuento se inicia con la llegada de Pedro de Ardens, el narrador del cuento, a Heliópolis, capital de "la milagrosa República de Orolandia ... un país semisalvaje, en el que no estaban garantizados los derechos del hombre." (60-61) La mayor parte de la historia tendrá lugar en esta ciudad. Ambos nombres, Heliópolis y Orolandia, aparecen en otros de los cuentos de Arévalo Martínez, con lo que se establece una continuidad geográfica que subraya la necesidad de leer la narrativa arevaliana como fragmentos de una historia única, aunque imposible de recuperar en su totalidad, según lo ha expresado Mario Alberto Carrera en su estudio sobre las novelas del escritor guatemalteco. Ardens, el narrador, se nos presenta de la siguiente manera: "[H]acía muchos años que vivía y trabajaba en Orolandia y además era oriundo de un país no menos salvaje de la América del Sur" (67), con lo que establece el espacio geográfico en el que hemos de percibir a Orolandia. Al conocer a Vargas, tirano de esta nación, Ardens lo ve no sólo como un tigre -"[E]ntonces yo comprendí que había desatado a un tigre"-, (64) sino como "uno de los hombres más bellos que he conocido en mi vida." (60) La atracción que el narrador experimenta por el gobernante queda, con estas palabras, claramente

establecida, y no es diferente de la que Aldano sintió por el señor de Aretal. Es importante subrayar también que la repetición de los sonidos ar y s en los nombres de Vargas y Ardens, con lo que se crea una vaga semejanza entre ellos, sugiere que una vez más estamos frente al sujeto autobiográfico, encarnado, como en "El hombre que parecía un caballo", en dos personajes opuestos y, por lo tanto, en el esquema arevaliano, complementarios. El aspecto dual del sujeto autobiográfico es confirmado por las siguientes palabras de Ardens: "Sentí la necesidad, instintiva y violenta, de agradar al personaje que me dirigía la palabra", (61) Puesto que Vargas ha sido descrito como un tigre, los calificativos instintivo y violento, que el narrador usa para describirse, podrían ser también fácilmente aplicados al tirano.

Otro aspecto que subraya el hecho de que Ardens y Vargas son aspectos del mismo sujeto, es la siguiente declaración del narrador: "Toda mi persona era tan limpia, como las cuentas que remitía a mis principales en clara letra Underwood." (70) Por ser la limpieza una de las características atribuídas popularmente a los felinos, de nuevo es fácil asociar a ambos personajes y verlos como reflejo uno del otro. Otra descripción, que nos remonta a la identificación que se ha establecido entre el poeta y la mujer, y que confirma la idea del dictador como un aspecto más del sujeto autobiográfico, es la siguiente: "El tigre es uno de los animales más bellos. Es tan suave como una mujer; es tan ligero de movimientos como una mujer; tiene unos ojos claros tan hermosos como una mujer; viste con tanta elegancia como una mujer." (64)

Quedan establecidas de esta manera las semejanzas que existen entre el tirano y el sujeto autobiográfico. Tales semejanzas dramatizan las

ideas, tratadas ya en relación con otros cuentos, acerca de la unidad final que caracteriza a los seres humanos y al mundo. También sugieren la fascinación que el sujeto siente por la figura del hombre fuerte, un tópico que será explorado extensamente cuando se discuta ¡Ecce Pericles!, la biografía de Manuel Estrada Cabrera, el tirano que gobernó Guatemala por veintidós años a principios de este siglo.

También la identificación que Ardens experimenta con respecto a los caballos, difumina la diferencia que existe entre él y el señor de Aretal, haciéndose de esta manera más intenso el juego de un sujeto elaborado a traves de varios personajes: "[T]uve la brusca intuición de que me había percibido como a un caballo indefenso: algunos de mis movimientos le debió parecer de un caballo." (73) Además, el hecho de que el tirano tenga el poder de percibir el aspecto animal en seres humanos, hace mayor el número de similaridades entre Aldano y Vargas: "-¿Qué le parece, Jefe, ese hombre, con sus anchas manotas de espátula, su carota borrosa y su cuerpo de cerdo o de oso? [pregunta el narrador a Vargas] -Un topo" (75), le responde este. Por su parte, el que el narrador se defina como un niño y como un cristiano, descripciones que habíamos visto en relación con el poeta y con Aldano, refuerza la identificación entre ellos: "Estaba asustado como un niño que se acerca a la fábrica paterna..." (76) y "Mi alma cristiana también disculpaba a los dos [asesinos]. Eran como conciencias animales..." (86) La última frase sugiere que las percepciones zoomórficas son también parte de la definición de Pedro de Ardens. Sin embargo, un nuevo elemento en la elaboración del sujeto autobiográfico aparece en esta narración. Pedro de Ardens se define como un hombre incapaz de comprender -lo que en la

cosmovisión arevaliana equivale a la posibilidad de amar-, el aspecto animal de los hombres que lo rodean. Es tal vez por esta razón que, a pesar de ser definido en oposición a la sociedad en la que vive, el personaje es un vendedor de cognac y no un poeta:

> [Y]o sentía que se despertaba en mí un hombre nuevo, ante aquellas almas oscuras de animales feroces; yo sentía que aquel no era mi sitio; no comprendía qué turbios animales los poseían; no comprendía ni sus actos ni sus palabras. Los miraba cada vez con más extrañeza y mi pobre, solitaria ánima, se alejaba asustada, llegaba a mi ciudad natal buscando sentimientos hermanos en el tibio ambiente del hogar, con mi hembra, que era la hembra del hombre: la mujer. (89)

Ardens continúa explicando su idea de lo humano: "Comprendí que ya el género de los hombres tiene distintas especies. Y la especie superior en este siglo de Carlyle se avecina." (91) Con este comentario, en el que se sugieren distintos niveles de humanidad para los seres humanos, reaparecen las teorías darwinianas, mezcladas con las ideas del superhombre de Nietzche. Aparece también el sema del conocimiento, que ahora se extiende hasta convertirse en una visión de la evolución del mundo y de América, caracterizada como un territorio aún incompleto, en el que los hombres verdaderos todavía no aparecen: "Cien siglos durmió el mundo, pero produjo al hombre; cien siglos durmió en un sueño de fuego en que la América tropical aún arde." (95)

Al final de la historia, Ardens logra que Vargas lo deje partir y, al salir de Heliópolis, ve por última vez al tirano y comprende "que se desmoronaba el imperio de las bestias" (184-185), por lo que medita: "Al lado estaba su reino. Su reino animal: aquel revuelto rebaño de gacelas y tigres confiados a su custodia. La dormida ciudad tropical." (185) Se sugiere de esta manera que, como el poeta, el tirano tiene una función

que cumplir, la de gobernar a aquellos seres humanos que se hallan más cerca de la bestia que de lo humano. Se trata, en cierta forma, de una versión grotesca del Buen Pastor, esa imagen de Jesús tan importante, por su función de guía, en la religión católica.

En 1925, Arévalo Martínez publicó su tercera novela, La Oficina de Paz de Orolandia, con el 13 de diciembre de 1924 como la fecha en que se finalizó su composición. No habiendo conseguido esta primera edición, trabajaré con la segunda, de 1966[1•1], en cuya nota final se explica: "Esta segunda edición, condensada, de la obra que con el título de La oficina de Paz de Orolandia y el subtítulo de Novela del imperialismo yanqui, se publicó en la Tipografía Sánchez & de Guise, Guatemala, C. A., en el año de 1925, en la época del big stick, y que se reedita hoy, en la del buen vecino." (117) Aunque esta nota no está firmada, podemos deducir, por la información ofrecida, que quien la escribe es el autor, que desea enmarcar esta segunda edición dentro de una secuencia histórica, imponiendo a la novela un aspecto claramente referencial. Es decir, que la lectura que se ha de hacer de este texto no sólo ha de verse en relación a hechos históricos verídicos, sino que se ha de hallar matizada por los hechos políticos que definen la relación entre los Estados Unidos y Guatemala y que, si en 1925 se la hubo de comprender en referencia con la política de Teddy Roosvelt hacia los países de Latinoamérica, en 1966 se la ha de leer dentro del marco de la política latinoamericana establecido por Lyndon B. Johnson. De nuevo, el sentido de la novela residirá en la información que el lector traiga consigo al iniciar la lectura del texto.

El narrador de la historia, que tiene lugar en "la muy noble y muy leal ciudad de los Caballeros de Heliópolis", (113-114) es Félix Buendía (¿tal vez un pariente lejano de los Buendía de Macondo?), un poeta "casado con una linda mujercita que cada año le daba un hijo" (5). Se establece además que "el Estado Setentrional en que estaba Heliópolis, [había sido en] un tiempo metrópolis colonial de toda Orolandia." (8) Los adjetivos dados a Heliópolis -"Muy noble y muy leal ciudad de los caballeros"-, corresponden al nombre dado por Felipe II, el monarca español, a la ciudad de Guatemala en 1566. Además, el que Heliópolis haya sido la metrópolis colonial de toda Orolandia, sugiere nuevamente que se trata de Guatemala, sede de la Capitanía General que gobernó Centroamérica durante la colonia. La región orolandesa queda, de este modo, asociada con el resto de los países del istmo centroamericano.

Al principio de la novela, Buendía, necesitado de trabajo, recuerda que la Oficina de Paz ha ayudado a otros en su situación: "¿No tiene fama de ayudar generosamente a una docena de escritores bohemios y hambrientos? ¿No me dicen todos a mi poeta y hasta gran poeta? Pues hombre, a pedir también mi hueso que roer a la gran institución." (5) Con estas palabras queda definido el protagonista como poeta, es decir, como una encarnación más del sujeto autobiográfico. Otro aspecto de esta definición es el que nos ofrece el narrador al decir:"Nuestro amigo tenía un grave defecto. Pedía a sus amigos que se adaptaran a un esquema ideológico que se había formado del hombre superior." (76) La referencia al hombre superior nos recuerda las ideas nitscheanas propuestas por otros narradores arevalianos en cuentos ya estudiados.

La razón por la que la Oficina ha sido fundada queda explicada de la

siguiente manera:

> La creciente absorción del capital yanqui de las haciendas y de las empresas industriales del rico y turbulento país hispamerio, movieron a la noble hermana mayor de los países de América a intervenir, aún más directamente de lo que había hecho antes en los asuntos de Orolandia, para salvar los intereses norteamericanos... (6)

Se establece con este comentario la función referencial que posee esta novela, ya que aunque se mantiene la ficción de Orolandia, se especifica la relación de Estados Unidos hacia los países "hispamerios" en esta época. Es la misma relación a la que la nota final de la novela, mencionada al principio de esta sección, ha hecho referencia.

La aparición del profesor Cenobio, uno de los personajes en el ciclo de los cuentos del señor de Avelelo, establece de nuevo una relación intertextual entre todas estas narraciones. La descripción zoomórfica de uno de los personajes, además, vuelve más fuerte la relación entre ellas: "Le llamaban el licenciado Jirafa ... [y] el profesor Cenobio, maestro orolandés, aseguraba que su estatura hubiera sido nada más que regular si la soberbia no le hubiera alargado e hinchado el cuello." (12)

Cuando Buendía es aconsejado que para asegurar su empleo ha de mostrar que es un buen escritor, "se proveyó de cuatro ejemplares de su último tomo de poesías, Guirnaldas de la noche". (13) El título del poemario, de un romanticismo trasnochado, satiriza el tipo de poesía admirada todavía en estos años -se trata de 1924-, por la sociedad guatemalteca, y confirma la definición de Buendía como escritor. Gracias a su poemario, el trabajo como secretario de la institución le es confirmado, con un sueldo de veinte dolares mensuales. Sus responsabilidades incluyen el escribir cada tres meses un artículo para

la revista de la Oficina. Enterado de la cantidad que le ha sido asignada, el personaje se siente anonadado. Sin embargo, el narrador comenta: "[V]einte dólares no son nada ... una comida en el Palace Hotel se los llevaron..." (16) El nombre del Palace Hotel reaparecerá con posterioridad, relacionado con Darío, en los artículos que sobre el gran poeta escribió Arévalo Martínez.

Cuando llega el momento de redactar su primer artículo, Félix "salio en linea recta para la casa de su amigo Claudio Espina. Claudio compartía con Alberto Vásquez y Osmundo Aabdez el cetro de la poesía nacional..." (18) Como en las novelas utópicas, nombres deformados, aunque aquí, además, estos poseen validez legal, son usados por el narrador. Así el nombre de Claudio Espina nos sugiere el de Carlos Wyld Ospina, y el de Alberto Vásquez, el de Alberto Velásquez. El nombre correspondiente al de Osmundo Aabdez no me ha sido posible establecerlo definitivamente, aunque es probable que se refiera al de Osmundo Arriola, sobre quien Arévalo Martínez escribió un artículo, a ser comentado en el capítulo IV de este estudio. Como Félix se siente incapaz de escribir el tipo de artículo informativo que se necesita para la revista, acepta pagarle a Espina para que lo escriba, con la condición de que el artículo se ha de publicar bajo el nombre de Buendía. Espina prepara entonces un trabajo en el que "la lista de cuadros célebres y otros detalles los había copiado de una monografía del que con el tiempo habia de llamarse Porfirio Barbacoa." (19) El nombre así satirizado es, obviamente, el de Porfirio Barba Jacob. Con estos juegos, se confirma el aspecto referencial de la novela, declarado en la nota final a la misma.

Para poder ganar un poco más de dinero, Buendía empieza a trabajar

como maestro, enseñando "una clase de gramática que por aquel tiempo tuvo que dar en un colegio". (22) Este hecho, como se verá más tarde, será justificado como verídico en relación con el escritor, no sólo en la biografía escrita por su hija, sino en el prólogo de David Vela a Poemas de Rafael Arévalo Martínez. El juego referencial de la novela continúa al hacerse mención de El Imparcial, un periódico guatemalteco en el que Arévalo Martínez colaboró a menudo. Al discutir la correspondencia del Delegado de la Región Septentrional, Buendía explica que "[p]arecía un comentario largo a la crónica social del gran diario de la Metrópoli, 'El Imparcial'". (30) Parte del juego referencial es también el nombre del presidente vitalicio de Orolandia, Don Gabriel Moneda Becerra, que nos recuerda el de don Manuel Estrada Cabrera, presidente de Guatemala, como ya se dijo, por veintidós años. El que Becerra sea enemigo de Vargas, el tirano de "Las fieras del trópico", hace de estas narraciones fragmentos de la misma historia. En las palabras del narrado: "Becerra es el que alienta y sostiene a los sublevados, porque quiere deshacerse de José de Vargas" (84), quien, además, es descrito por el narrador como un tigre, identificándose así el narrador anónimo de La Oficina de Paz de Orolandia con Pedro de Ardens, que había percibido originalmente a Vargas en esta forma: "en el más alto puesto del Istmo Becerra, una hiena; de Gobernador de Tres Pinos, Vargas, un tigre." (90-91) También dentro del juego referencial aparece el nombre de Sánchez & de Guise, la empresa que imprimió casi todos los libros de Arévalo Martínez hasta la década de los treinta: "Las facturas por lápices y demas recado de escribir que mandaba la casa 'Sánchez & de Guise'..." (75)

Concluye la novela una Nota, en la que el aspecto referencial de la

historia se vuelve ambiguo, ya que aunque se la declara histórica, se niega toda similitud directa entre los personajes en ella y personajes históricos: "Tiene fondo histórico; pero es una novela. El que intente reconocer o identificar a sus novelescos personajes, estará en pugna con la intención del autor, que al componerla, uso de la libertad que le daba el género literario cultivado." (118) Estamos nuevamente ante el tipo de lectura que implícitamente se ha sugerido para novelas como Una vida y Manuel Aldano, cuya función es autorreferencial, es decir autobiográfica, a pesar de que, como se indicó en el primer capítulo, la relación que existe entre el personaje y su autor no es de identidad.

En 1945, ¡Ecce Pericles![100], la biografía de Manuel Estrada Cabrera, el dictador que gobernó Guatemala de 1898 a 1920, y que Arévalo Martínez había completado en 1942, fue finalmente publicada. Por las fechas de gobierno de Don Manuel, que es como se conoció al gobernante en su país, es posible ver que por veintidós años, para Arévalo Martínez, como para el resto de los guatemaltecos, éste representó la realidad nacional, una realidad en la que según el historiador guatemalteco Mata Gavidia, "todo era oropel y farsa [y] el atentado contra la dignidad personal estaba a la orden del día."[102] María Salgado confirma esta opinión al comentar sobre ¡Ecce Pericles! que, "[e]l valor de esta obra estriba en que no se trata simplemente de la biografía de un hombre, sino de la de un gobierno; es un análisis del sistema de espionaje, torturas y corrupción del que se mantiene cualquier tiranía."[104] En mi opinión, la palabra análisis esta aquí fuera de lugar, ya que Arévalo Martínez se limita a describir y comentar, desde un punto de vista muy personal, la vida de

Estrada Cabrera y los mecanismos que éste llego a instituir para lograr un control total sobre el país.

Por tratarse de un texto que por su género ha de considerarse como estrictamente referencial, será necesario hacer algunas aclaraciones con respecto a lo que esto significa, antes de analizar la forma en la que elementos de la cosmovisión arevaliana, definidos hasta ahora en relación con su ficción, llegan a conformar esta biografía.

Para Ruth Hoberman, estudiosa de la literatura biográfica, el problema central de este género es similar al que se confronta al escribir una autobiografía, ya que, literalmente, es imposible transformar una vida en un texto.

> The unmediated transmition of life into language is utterly impracticable. When readers exclaim of a biography that it is 'realistic' ... what they mean is that its choice of literary conventions exactly matches their own preconcepcions, their own past experieces of how reality is to be presented.[105]

Lo que ocurre en manos del biógrafo es, según Vincent B. Leitch, "a process of selection and arranging producing forms of plot, explanation and ideology."[106] Este proceso de elaboración textual, tiene, necesariamente, que seguir cánones estrictamente tropológicos. Citando de nuevo a Hoberman, vemos que "[t]he narrative variations produced by biographical experiments have fallen into three general categories: novelistic, mediated, and psychosociological."[107] En el caso de Arévalo Martínez, como se verá a continuación, la forma escogida fue la novelística. Es decir, que en <u>¡Ecce Pericles!</u>, "the narrator is virtually omniscient and the subjects inner lives are open to scrutiny, their motives depicted and interpreted."[108]

Para María Salgado, en esta biografía, "por ser un ensayo documentado en sucesos históricos, el novelista se vio forzado a abandonar el enfoque autobiográfico adaptado a sus narraciones." [10] Es mi opinión, sin embargo, que Arévalo Martínez no abandona el enfoque autobiográfico exhibido en sus cuentos, sino que transformó a Don Manuel, al igual que había hecho con otros personajes, en una de las encarnaciones del sujeto autobiográfico.

El texto se inicia con un prólogo escrito por Julio Bianchi, en el que se establece el pacto autobiográfico gracias a la declaración de autoría del libro y a la definición del autor como un "escritor de primera fila": "Hoy vino a verme Rafael Arévalo Martínez y a pedirme ... que le prologue su ¡Ecce Pericles! ... ¿Cuándo un escritor de primera fila ha necesitado que lo apadrine un novato?" (V) Un segundo prólogo, titulado directamente "Prólogo del autor", es usado por éste para explicar su método de trabajo y sugerir la imposibilidad, a pesar de su intención, de una objetividad total: "Me informé, para componer esta obra, un poco de la bibliografía existente y en mucho de los propios directores del movimiento popular contra Estrada Cabrera. Salvo muy contadas veces, procuré ser objetivo en mi relato." (s.p.)

Entrando ya de lleno en la biografía, ésta se inicia, como tantos de los cuentos arevalianos, con la definición del protagonista: "En el recién nacido predominaba la raza indígena con mezcla europea y africana." (3) Esta mezcla de razas que describe a Estrada Cabrera, había aparecido ya en relación con Recaredo Amenabar, el protagonista de "Por cuatrocientos dólares". También los elementos que describen físicamente a Estrada Cabrera nos recuerdan al mismo personaje: "[E]ra un muchacho

sensual y apasionado". (14) Por su parte el biógrafo, al comentar: "[C]uando movía las manos ... estas más que tales parecían garras." (10), nos recuerda a los narradores visionarios de los cuentos zoomórficos.

El tipo de lectura que según Arévalo Martínez interesó al tirano en su juventud, y que en la ficción formaría parte del sema de la religión, en su aspecto heterodoxo, es sugerido por medio del título de uno de los libros que habíamos encontrado ya en el cuento "Los tres libros": "Sobre la mesa de pino, durante varios días, estuvo al lado de los textos de estudio, un pequeño volumen a la rústica. Se llamaba "El oráculo", "El libro de los Destinos" o un título por el estilo." (7-8) También son parte del sema de la religión las creencias que guían a Estrada Cabrera, y que son exactamente las mismas que guían al sujeto autobiográfico. En lo que éste se diferencia del tirano guatemalteco, es en su capacidad de síntesis, descrita originalmente por el médico en relación con Manuel Aldano, capacidad de la que Estrada Cabrera carece totalmente: "Estas tres influencias, la católica, la superticiosa y la científica, debieron de darle tres opuestas direcciones en la vida. El jamás intentó realizar una síntesis personal que las unificase." (12) Además, al tirano le falta el deseo de conocimiento que guía al sujeto arevaliano: "El anhelo de obtener una idea general del cosmos o el conocimiento de las causas primeras y los fines últimos, no turbaron nunca sus sueños por la noche..." (12)

Estrada Cabrera es descrito también por medio del sema de la escritura, ofreciéndosenos todo un arte poética para el sujeto autobiográfico en esta sección. El ideal estético modernista, con su énfasis en lo nuevo y en lo bello, aunque en forma degradada, caracteriza

las frases citadas en la narración, y que el biógrafo toma de los documentos de Estrada Cabrera: "Esos lugares comunes aristocráticos que forman gran parte del léxico de todo abogado ... fluyen de su pluma cuando escribe..." (16), se nos dice, antes de que se citen algunos de ellos. Y luego, haciendo referencia a un escritor muy admirado por el sujeto autobiográfico, el narrador de esta biografía comenta con respecto a las frases comunes usadas tan a menudo por el tirano: "Santa Teresa las empleó. Pero aquella madre del idioma y de la teología, ungía las frases hechas y las metáforas conocidas con su piedad hasta el punto de dejar en ellas algo del fulgor divino." (18) Se confunde así el biógrafo con el narrador de los cuentos, que hasta aquí ha sido el sujeto autobiográfico mismo, por el tipo de referencia usado al discutir las características de diversos estilos literarios. También relacionado con el sema de la escritura se encuentra la función que tienen los escritos de Estrada Cabrera, quien, a diferencia del poeta, los elabora con fines totalmente utilitarios : "Cree en la eficacia del instrumento verbal que ha adquirido, como el cazador cree en la trampa que prepara ... Así él compone sus alegatos y levanta la fábrica de sus escritos sentenciosos." (18)

Otra de las características de Estrada Cabrera -"Era muy ordenado..." (11)- puede ser asociada con varios de los personajes que han encarnado al sujeto autobiográfico, entre ellos el profesor Cendal y Félix Buendía: "Soy un hombre de costumbres modestas y llenas de orden" (27), nos ha informado el primero, y del segundo se ha dicho:"[E]l espíritu del orden y de método que era inseparable de Félix Buendía..." (32)

Las intensas amistades masculinas, características del sujeto arevaliano, aparecen también aquí como lo hicieron en "Por cuatrocientos dólares", es decir, en forma degradada. Al igual que en el texto titulado "Barba Jacob", en donde se afirma que este personaje era homosexual, en esta biografía se sugiere que Estrada Cabrera lo era, o que, al menos, mantenía relaciones muy cercanas con un círculo de homosexuales: "El, tan aficionado a proteger a un círculo despreciable de invertidos sexuales con quienes mantenía frecuente trato (dígalo Macías del Real y sucios compañeros del "Club Violeta"...)" (114).

Habiendo definido a Don Manuel, el biógrafo inicia la elaboración del personaje que, al oponérsele, lo complementará:

> Manuel Cobos Batres, flaco de regular estatura y rasgos finos ... su religiosidad suponía todas las demás virtudes ... era sabio porque el amor es sabiduría y el catolicismo es amor ... su fuerza era la de Teresa ... su bobería era la divina de Francisco de Asís, el pobrecillo; su simpleza era la simpleza del evangelio. (374)

En esta descripción de un nombre con valor legal, encontramos entrecruzados semas semejantes a los que caracterizan al sujeto autobiográfico en los cuentos. Además, Cobos también ha escrito una crónica de la lucha que logró expulsar a Estrada Cabrera del poder, y el biógrafo hace copioso uso de ella -"Tomamos de las memorias de Manuel Cobos" (412) nos dice varias veces- borrándose de esta manera toda separación entre la voz del narrador biográfico y la del personaje inscrito en la biografía que se está elaborando y que, en ella, hacen uso del mismo material histórico.

La explicación sobre la actitud de los Estados Unidos ante los acontecimientos que llevaron al derrocamiento del dictador, pertenece a

esa serie de comentarios en los que se critica a este país, y que encontramos a lo largo de los textos arevalianos en los años veinte y treinta, ya que a partir de esta época, sus escritos, como dice Salgado, "abogan por la adopción de ciertas instituciones sociales y políticas que han hecho de los Estados Unidos la primera potencia del mundo occidental. Por fin, en sus últimas novelas, Arévalo muestra abiertamente sus simpatías por lo que él llama su "suave y civilizado" imperialismo."[190] Con respecto a la reacción de este país, el biógrafo escribe: "El gobierno de los Estados Unidos de América se opone a toda medida revolucionaria y fuertemente cree, en vista de la Proclama del Presidente Estrada Cabrera, que no hay pretexto para iniciar un movimiento revolucionario..." (480) Se muestra así que, como en épocas posteriores, los intereses estadounidenses en la época cabrerista en Guatemala, estaban mejor servidos por un gobierno dictatorial que por sus opositores.

La relación antagónica entre los personajes que encarnan complementariamente al sujeto autobiográfico en este libro, queda expresada en la siguiente declaración del biógrafo al describir el papel que jugó el arzobispo Piñol, un clérigo que con sus homilías fomento el descontento hacia el régimen cabrerista, en la derrota del dictador: "Piñol fue la reina de diamantes en la lucha de 'Manuel contra don Manuel'." (626) Es posible, a partir de este comentario, explicar las razones que llevaron al escritor guatemalteco a escoger el nombre de Manuel para el primer personaje en el que encarnó el sujeto autobiográfico. Si como fue sugerido al principio de esta discusión, Don Manuel representó por veintidos años el aspecto más degradado de la

realidad guatemalteca, a tal imagen, Arévalo Martínez opuso una imagen complementaria, símbolo de la realidad superior que, para él, sólo en la poesía era posible encontrar: el poeta Manuel Aldano. En ambos casos se trataba de un "caso clínico ... el emblema de la doliente nación del trópico ... una nación necesitada de médico" (25), tal y como queda expresado en la novela que lleva por título el nombre de este personaje, pero que también podría aplicarse sin modificación alguna a Estrada Cabrera.

Con el derrocamiento y, posteriormente, con la muerte de Estrada Cabrera, termina la narración de su biografía. Sin embargo, en un "Post-Scriptum", el autor analiza los problemas técnicos que, como biógrafo, le tocó enfrentar, y amplía el análisis de la sicología del dictador. Con respecto a lo primero dice: "[A]un cuando se limite el narrador a reproducir documentos -siguiendo la actual tendencia- no puede ser del todo imparcial por mucho que lo desee, pues aparece su espíritu de selección" (637), confirmando de esta manera la aseveración de Vincent B. Leitch, citada un poco más arriba. Con respecto a Estrada Cabrera, al definirlo como paranóico, inicia un análisis de su sicología a partir del sema de la decadencia: "[A]ún para el profano son perceptibles sus caracteres de paranóico." (638) Y continúa, "sus principales caracteres [del paranóico] son: 1) el egoísmo extremado, 2) la desconfianza, 3) la falsedad de juicio y 4) la inadaptabilidad -común a todos los enfermos mentales." (639) Podemos ver en algunos de estos atributos, características del sujeto autobiográfico -el egoísmo y la inadaptabilidad, serían dos ejemplos-, por lo que se puede sugerir nuevamente una similaridad entre ambos.

La relación del dictador con su sociedad, no es muy diferente de la del poeta con la misma:

> Según su virulencia o energía el paranóico puede ser el perturbador del orden establecido o el introductor de un orden nuevo, un criminal o un gran hombre ... Lo que no puede ser jamás es un ser medio, perdido en la masa, sino que de todos modos constituye una figura original que escapa a la normalidad. (640)

El biógrafo continúa la descripción del tirano: "Tiene el esbozo místico del pensamiento intuitivo de cuando la bestia humana comenzaba a intelectualizarse y el saber naciente, inquieto y desconocido, pero orgulloso de una superioridad nueva" (640). El énfasis en el aspecto intelectual del dictador lo diferencia del poeta, caracterizado consistentemente por su sensibilidad. Un comentario, que define las creencias políticas de Estrada Cabrera, lo identifica una vez más con el sujeto autobiográfico, especialmente con Manuel, el narrador de las novelas utópicas: "Tanto Cabrera como la nación que despotizaba creyeron en la Sociedad de las Naciones, es decir, en un Estado Universal que aseguraba un derecho positivo para los pueblos." (642)

Queda así establecido que, a pesar del comentario de Salgado, ¡Ecce Pericles! constituye un fragmento más en la autobiografía que el escritor guatemalteco elabora con sus textos.

Hondura, la novela que Arévalo Martínez publicó en 1959 "fue escrita simultaneamente con ¡Ecce Pericles! y hasta cierto punto se puede decir que esta obra es una serie de cuadros novelados en los que Arévalo recrea imaginativamente, las ideas y el material que presenta al desnudo en la biografía"[191]. Existe pues, entre estos dos textos, una fuerte relación intertextual. En esta sección me limitaré a dar los ejemplos más

salientes de la misma, ya que de lo contrario este trabajo se extendería excesivamente.

La novela, como es característico en los libros de Arévalo Martínez, tiene una nota en la que el autor explica la historia del texto. En 1959, para celebrar sus cincuenta años de labor literaria, el presidente de Guatemala ofreció al escritor publicar una de sus novelas. "Elejí Hondura porque en ella se registra una época de imponderable lustre y brillo para la ciudad de Guatemala ... Además, me es dulce recordar mi adolescencia" (5), dice el autor, y agrega que la obra había aparecido como folletín en 1947 en el periódico La Hora. Con este comentario, la novela se transforma en un texto totalmente autorreferencial, sugiriéndose una lectura autobiográfica de los hechos relatados.

Como ¡Ecce Pericles!, Hondura está dividida en capítulos cuyos títulos son una breve descripción de lo que ocurrirá en ellos, con lo que, de nuevo, la diferencia entre biografía y novela, en cuanto géneros literarios netamente diferenciados, queda completamente anulada. Mario Alberto Carrera encuentra en este libro una "constante mezcla de ficción y realidad. No sabemos nunca si estamos leyendo una novela o una crónica"[192], lo que, para él, trabaja en contra de la novela.

En ella, el sujeto autobiográfico aparece diseminado en varios de los personajes, encontrándose en muchos de ellos uno solo de los múltiples semas que en otros textos han definido a este personaje. Así, aunque el personaje principal es Alfonso Celada, Inés González, un estudiante hondureño, llega "a la universidad con la fama de haber sido el mejor estudiante del Colegio de Infantes" (72), de donde había egresado, con los mismos honores, Manuel Aldano. Pedro Povedano, otro

estudiante, es descrito como "[p]rofundamente místico ... de una delgada y elegante figura, de acuerdo con su pura espiritualidad." (72) Esta descripción nos recuerda inmediatamente a Manuel Aldano y a Manuel Cobos. En Jacobito Perales, otro estudiante, el protagonista ve "una especie de caricatura suya ... Jacobito era el animal astuto, que mal dotado para la lucha pretende suplir las facultades de fuerza y valor que le faltan por medio de la inteligencia hábilmente empleada." (73) La relación entre ambos es, por lo tanto, como para tantas de las encarnaciones del sujeto autobiográfico, la de opuestos complementarios. Tiberio Gorostiza, otro estudiante, expresa muchas de las ideas que hemos encontrado en los cuentos examinados:

> Hay antinomias al parecer irreductibles, que la filosofía hindú llama "los pares opuestos": la de libre albedrío y determinismo; la de Cristo y Nietzche; la de autoridad y democracia; la de afirmación y negación de la vida ... Cada término antinómico niega al término contrario, y sin embargo son correlativos, y aparecen como los dos polos de la vida, integrada por los dos y que los absorbe ... Acaso lo absoluto es la síntesis de los términos antinómicos; pero lo relativo -el hombre- no puede comprenderlos sino separadamente y afiliándose a uno u otro de ellos. (83)

También en boca de Gorostiza encontramos palabras expresadas por el sujeto autobiográfico en Las noches en el palacio de la Nunciatura: "[S]ólo podemos saber verdades parciales -contesto Gorostiza- ... Y entendió entonces Alfonso que todo discurso de Gorostiza equivalía al 'Nunca sabremos nada...' del poeta." (87) El mismo Alfonso Celada llega a componer versos: "Instintos atávicos le impulsaban a escribirlos ... Cantó ... a seres nobles y altivos que lo seducían: el caballo, el tigre...; a seres misteriosos: la serpiente, el sapo". (37) La asociación con las visiones zoomórficas del sujeto autobiográfico es

imposible de evitar, y cuando los versos son reunidos bajo el título de Hondura, es posible ver en esta novela un poema más, ya que, dada la teoría de la lectura que el autor elabora en sus cuentos, un poema podría ser tan referencial como esta narración que vacila entre la crónica y la ficción. Su sentido residiría en los ojos del lector. Sin embargo, en el transcurso de la novela se aclara que Celada no es un poeta, ya que posee "aquel sentido de la realidad que le hacía en el acto percibir todos sus detalles, con un fin utilitario." (34) La descripción de Estrada Cabrera en ¡Ecce Pericles! no está muy lejos de la de este personaje. Además, las ideas políticas expresadas en la novelas utópicas y, como se verá al estudiar los ensayos del escritor, asociadas con Hitler, aparecen también aquí relacionadas con Povedano: "[H]abía soñado con un derecho internacional progresivo que culminaría en el Estado Universal, dando unidad al mundo, a la ley, a la moral y a las conquistas de la ciencia." (57-58)

En un estudio que sobre Guatemala escribe Alfonso, titulado "Sociología guatemalteca", encontramos conceptos que nos permitirán comprender la percepción que de su patria tiene el sujeto arevaliano, conceptos que, además, fueron ya expresados en los últimos capítulos de la novela Manuel Aldano. El estudio se inicia con una descripción de la geografía del país, "en plena zona tropical, propicia a la alimaña y a la flora; pero en la que el hombre sólo vive precariamente y en una forma inferior" (202). El aspecto fragmentado de la nación, que también es característico del sujeto autobiográfico, aparece a continuación: "En este escenario, que es paradisíaco en parte y en parte enemigo, vegeta un pueblo compuesto de dos millones y medio de habitantes -de los que dos

terceras partes son de raza aborigen-, humildemente arrodillados ante las plantas del déspota vitalicio. Alfonso trató de atar los cabos de su raza: el indio y el español" (203). Al estudiar a estos grupos, Alfonso llega a la conclusión de que ambas son "razas malas", y agrega,

> este era uno de los grandes males de la nacionalidad en formación; no había homogeneidad en ella; mal se podía elaborar el estado con aquellos factores disímiles; por un lado la indiada ... por otro lado el criollo, el blanco, todos aquellos individuos uniformados a la europea... (203-204)

El país, así dividido, está representado perfectamente por el poeta, que participa a la vez de lo humano y de lo divino, y por su gobernante, Don Manuel, que, "con la gran faja presidencial cruzándole el pecho" (204), encarna la nacionalidad guatemalteca. La descripción de este personaje lo dice claramente:

> [M]ala bestia mitad hiena y mitad raposa. En sus pequeños ojos mongoles había falacia y astucia indígenas; en sus largos y caídos bigotes había crueldad y sensualidad españolas; y estaba impulsado por una potencia verdaderamente superior, pero no en la forma de inteligencia, pues la suya era baja, ni en la de sentimiento, pues el suyo era mediocre, sino en la de la voluntad. (205)

Se ven confirmadas así las ideas, mencionadas en relación con otras narraciones, que permiten a Arévalo Martínez hacer del sujeto autobiográfico el símbolo de su nación. En el mundo en transición de principios de siglo, ni el tirano ni el poeta podían, por sí solos, representar a Guatemala. En ese mundo dividido entre el comercialismo positivista y el espiritualismo modernista, ambas figuras eran necesarias para expresar la realidad total del país. Uno existía en virtud del otro y sus verdades no podían ser absolutas, ya que esa síntesis sólo era posible en el reino de los absolutos, y los seres humanos, en las palabras del narrador de <u>La noches en el palacio de la Nunciatura</u>, son

"vida divina limitada por la materia" (95).

El aspecto referencial de la novela aparece específicamente en las alusiones a los escritores de la época, algunos de los cuales son mencionados en otros textos, aunque en ciertos casos, como en La Oficina de Paz de Orolandia, con nombres deformados: "Luego le tocó el turno ... a un bello efebo ... se llamaba Carlos Wyld Ospina." (105) "Uno de los poetas ... [s]e llamaba Flavio Herrera." (107) "Al día siguiente Sierra Valle y Celada encontraron al gran poeta Chocano en unión de Arévalo Martínez" (109). Darío, a quien el escritor guatemalteco dedicó varios artículos, hace también su aparición: "En 1915 Rubén Darío llegó de Madrid a Guatemala después de pasar por Nueva York." (163) Algunas de las anécdotas relatadas en la novela se encuentran en esos artículos, y serán examinadas en el capítulo V de este trabajo. También anécdotas relatadas en la biografía de Estrada Cabrera como hechos verídicos, reaparecen aquí con personajes que suponemos imaginarios. Como muestra de este uso múltiple del mismo material anecdótico, compararé a continuación las versiones de dos de estas historias. En Hondura se narra lo siguiente:

> Juan Alvaredo, el director de la policía de Quezaltenango, aquel trágico y repugnante avechucho que ensangrentaba la población con sus desmanes, había entrado la mañana anterior con toda insolencia ... y le había dicho estas terribles palabras -No quisiste venir conmigo por las buenas; pues bien: mañana en pleno día, a las doce para más lujo, vendré por ti para que seas mi querida. (49)

En la novela, la muchacha logra salvarse de este ultraje únicamente gracias a la valiente intervención de Alfonso. En ¡Ecce Pericles!, la misma anécdota es relatada de la siguiente manera:

> Contaba el doctor Robles que un director de la policía de la ciudad mencionada [Quezaltenango] pretendió a una muchacha inútilmente. En una ocasión, con toda insolencia le dijo: "No

> quisiste ser mía por buenas; pues bien, mañana, a las doce para más lujo, vendré por ti para que seas mi querida." (294)

En esta versión, no hay nadie que evite el atropello a la joven.

La segunda anécdota relata las desventuras de un rico finquero guatemalteco, a quien Cabrera atribuye un desaire. El tirano se lo hace pagar con la cárcel y, finalmente, con la vida. En la novela, en la que el finquero se apellida Andurriaga, encontramos la siguiente versión de los hechos:

> Era muy rico ... pero con la prisión y el desagrado del tirano empezó la disolución de su fortuna ... cada vez que en los libérrimos departamentos de los altos, pródigos en desórdenes contra el gobernante, ocurría uno ... se sindicaba a Andurriaga como cómplice y volvía al encierro. En él, además de sufrir hambre y frío, se le mataba a palos; agonizaba en la cárcel; agonizaba también fuera de ella, temiéndola; enfermó. (27-28)

En la biografía de Estrada Cabrera encontramos los mismos hechos narrados de la siguiente manera: "Un rico hombre guatemalteco ... tuvo la mala suerte de provocar el encono del gobernante ... Cada vez que había un movimiento subversivo Don Manuel lo incluía en la lista de los sopechosos y lo volvían a meter en la cárcel ... Enfermó... " (295).

También los terremotos que tuvieron lugar en Guatemala en 1917, y a los que se había hecho referencia en "Por cuatrocientos dólares" y en ¡Ecce Pericles -"El 17 de noviembre tembló por primera vez fuertemente en Guatemala durante el año de 1917" (302)-, son mencionados en esta novela: "Una fría noche de diciembre, durante el año de 1917 ... la casa se conmovió hasta sus cimientos ... Alfonso ... al ver que el temblor seguía y que parecía inminente que cayeran las paredes" (179). De nuevo, debido a que las técnicas literarias adoptadas en estas dos narraciones son las de la novela realista, es imposible, a partir de los textos, justificar

un hecho como verídico y otro como ficción. Esto se hará aún más obvio al citar los títulos de los Libros Segundo y Tercero de ¡Ecce Pericles -"Cien días de tinta" (379) y "Y una semana de sangre" (504)- que en Hondura aparecen en labios del poeta Azucena: "Cien días de tinta y una semana de sangre", así comprendió Azucena ... la gesta del Partido Unionista." (241) Es obvio, a partir de estos comentarios que en su narrativa, Arévalo Martínez llega a producir un mundo textual cuya función es la de crear, en cada uno de esos fragmentos narrativos que son sus cuentos y novelas, la síntesis, tan ansiada por el sujeto autobiográfico, entre realidad e imaginación.

"León"[192], un cuento publicado en 1971, incluye también mucho del material que hemos encontrado en la biografía de Estrada Cabrera. En él, un narrador anónimo cuenta la historia de Edmundo, su mejor amigo, de quien ha llegado a comprender que posee una naturaleza de león. Esto explica el comportamiento tan arrojado en momentos de gran importancia política. Es por este énfasis en la actuación política del protagonista que incluyo el cuento en esta sección.

El narrador, al principio de la historia, nos explica la manera en que ha llegado a comprender la verdadera naturaleza de su amigo. Por la descripción zoomórfica del personaje, podemos inferir que el narrador es el sujeto autobiográfico, capacitado para ese tipo de percepciones.

> Hasta que llegó a la vejez entendí su naturaleza de león. Se destacaban en él la gran cabeza y las grandes manos, verdaderas garras, de uñas fuertes y contráctiles; y entonces me expliqué su incapacidad de sostener una conversación larga y su necesidad de acción o de completo reposo... (29).

Pero no sólo a Edmundo percibe el narrador como un animal. En otra ocasión, nos relata, "lo vi ante un periodista de combate. Los dos eran animales de gran alzada, uno frente al otro parecían contender. El que se retiró fue el periodista. Era como uno de esos poderosos perros que son animales de presa; pero Edmundo era un león." (29) Es evidente que el sema de la visión define también a este narrador.

Habiendo establecido su percepción de Edmundo, el narrador recuerda las luchas políticas en las que éste llegó a participar. La más importante de ellas fue en contra de Estrada Cabrera. El narrador la describe usando frases que hemos encontrado ya como encabezamiento de capítulos en ¡Ecce Pericles! y en Hondura: "A los cien días de tinta sucedió la semana de sangre." (30) Gracias a esta referencia, las tres narraciones se convierten en fragmentos de una sola historia que, sin embargo, no podemos llegar a conocer en su totalidad, ya que la voz narrativa, que es la del sujeto autobiográfico, continuamente modifica, no los hechos, sino la descripción que hace de los mismos. La comparación de la siguiente anécdota, que aparece en este cuento y en la biografía de Estrada Cabrera, ilustrará este punto. En la biografía encontramos que Manuel Cobos denuncia como mentira la solicitud de una intervención estadounidense a la caída del dictador: "[H]a sido cubierta con cuatrocientas firmas una solicitud de intervención extranjera ... Los han engañado -gritó Cobos. El que quiera pedir la intervención americana que salga de esta casa." (462) En el cuento, el mismo episodio, con Edmundo como protagonista, es narrado de la siguiente manera:

> Ustedes invitaron -profirió- a la juventud, haciéndole creer que era limpio su movimiento libertador, y en la Liga Obrera ha sido cubierta con cuatrocientas firmas una solicitud de inter-

> vención extranjera ... El que solicite la intervención estadounidense -gritó-, que salga de esta sala. (30)

Platicando con sus amigos, el protagonista especifica la época en la que los diversos hecho que él narra tuvieron lugar. El uso de los nombres de los presidentes de turno define cada uno esos períodos de la historia guatemalteca en términos específicamente políticos: "El medio en el que se desarrollaban sus relatos durante los gobiernos que siguieron al de Herrera, variaba. (-Era en tiempo de Orellana... -Era en tiempo de Chacón... -Era en tiempo de Ubico...)" (32) La referencia a Ubico, establece una relación intertextual directa entre este cuento y la biografía del dictador, que se discute a continuación.

La biografía de Jorge Ubico[194], gobernante de Guatemala entre 1930 y 1944, fue publicada póstumamente en 1984. Hugo Cerezo Dardón, que en el prólogo examina el pensamiento político de Arévalo Martínez, comenta con respecto a este trabajo: "Se puede establecer un fácil paralelismo en la estructura de ambos volúmenes. Arévalo Martínez, testigo de ambas dictaduras, tenía para esta obra póstuma el modelo de la primera, el cual sigue paso a paso."[195] El narrador de la biografía de Ubico le da la razón: "[P]ara entender a Ubico hay que estudiar a Estrada Cabrera; por eso estimamos que este trabajo guarda estrecha relación con nuestro libro ¡Ecce Pericles!." (152) Nos enfrentamos entonces, nuevamente, a un texto cuyo formato es el de una novela realista, y cuyo narrador es el sujeto autobiográfico. Respecto a la forma en que la voz del historiador, implícita en la narración de cualquier biografía, presta credibilidad a la voz narrativa, permitiéndole articularse sin que el lector cuestione

la presentación, ni la validez, del sujeto que la articula, Paul Hernadi comenta:

> [T]he historian endorses the narrator's credibility to the point of turning the ontological distinction between the author and the narrator of fiction as creator and creature into the psychological distinction between the historian's actual persona and the person he would like to be or at least to appear.[196]

Vemos pues cómo estas dos biografías, en vez de alejar a Arévalo Martínez de "la identificación autor-narrador, a favor de una presentación que al distanciarle de la realidad le permite analizarla con mayor objetividad"[197], como alega María Salgado, le permiten, como historiador, el mismo tipo de elaboración del sujeto autobiográfico que los cuentos y novelas. Sin embargo, el lector, por tratarse precisamente de un historiador, no cuestiona en este caso la elaboración de esa voz, como lo haría tal vez en el caso de los cuentos y de las novelas, pues a estos los reconoce como textos de ficción, cuya veracidad no exige ningún tipo de referencialidad.

La biografía de Ubico empieza, al igual que la de Estrada Cabrera, con la definición del dictador: "[N]ació en 1878 en la ciudad de Guatemala ... Para reaccionar de su debilidad física cultivo los deportes hasta adquirir una constitución de hierro, fruto de su fuerte voluntad." (3) Por esta descripción vemos que, de nuevo, el dictador es una encarnación más del sujeto autobiográfico. La debilidad física, sema de la decadencia, es sin embargo contrarrestada por medio del ejercicio físico. Ubico parece haber seguido los consejos que, en "El ángel", los patos ofrecieron al ruiseñor, y que éste prefirió ignorar. Sicológicamente, Ubico también refleja las características del sujeto

arevaliano, aunque, de nuevo, superadas gracias a su fuerza de voluntad: "Como todos los introvertidos y los tímidos, cuando llegaba a la acción su péndulo interior, que había recorrido antes cien pasos de timidez, daba otros cien de aparente osadía y necesidad de dominio y voluntad". (63)

Como en algunas de las novelas, en las que el autor se convertía en uno de sus personajes, en Ubico, el biógrafo se convierte en actor de la historia que narra gracias a la cita que se hace de unos artículos escritos por el años antes, en los que comenta las inclinaciones políticas del entonces futuro gobernante: "Cuando la mejor parte de la nación estaba con Ubico, en 1926, redactamos siete breves notas, para que viesen la luz pública automáticamente en siete días sucesivos, aunque su redactor recibiese como fruto de su actuación el presidio o la muerte..." (6) También la cita de algunos fragmentos de "Las fieras del trópico", transforma la biografía en un texto autorreferencial. Además, las palabras que introducen esas citas asocian claramente al sujeto autobiográfico con el pueblo, que, según el biógrafo, se oponía a Ubico:

> Fragmentos copiados de un cuento titulado "Las fieras del trópico", nos seguirán dando muestra de cómo el sentir del pueblo juzgaba a Ubico y de cómo se formaba en rededor una leyenda, pues la comprensión que causó en su autor la visión de Ubico cuando este era Jefe Político en Retalhuleu ... dieron materia a su composición. (9)

El biógrafo hace referencia también a creencias espiritualistas que han definido al sujeto autobiográfico, incorporándolas a su narración como base para la interpretación de los hechos históricos que describe: "Como barrida por los vientos del espíritu -o como si el mundo fuese hecho de la sustancia, mente universal que evocan los Vedas..." (67)

Referencias a Santa Teresa aparecen en boca del biógrafo al comentar un documento en el que se atacaba a Ubico, cuando este era ya presidente:

> En este texto, preñado de conceptos se amontonan con la rapidez del momento político, innumerables razones ... sin embargo, todas, apretadamente, no pierden una maravillosa corrección gramatical, como si hubiese vuelto de nuevo a la tierra Santa Teresa y se realizara el prodigio de escribir a la diabla cosas perfectas. (118)

Como en ¡Ecce Pericles!, encontramos en esta biografía un personaje que se opone al dictador. Se trata, en este caso, de Francisco Javier Arana, uno de los militares que dirigieron la revolución que finalmente derrocó a Ubico. Los semas que le describen pertenecen también al poeta. Así, durante la primera asamblea revolucionaria, Arana llora copiosamente, como lo han hecho otras encarnaciones del sujeto autobiográfico: "Lloró Arana y sus lágrimas eran lágrimas de soldado. Llegaron al corazón del pueblo que las recogió para la posteridad en una urna votiva. Lloraron los concurrentes emocionados, lloró el pueblo de Guatemala" (380). La identificación de este personaje con el pueblo de Guatemala, es semejante a la que encontramos unos párrafos más arriba en relación con el narrador. Además, cuando se describe la revolución como un niño y a Arana como su madre, la asociación con el poeta y su obra no puede evitarse: "[L]loraba de emoción, como llora una madre cuando su hijo recién nacido da el primer vagido de vida. La revolución era su obra: antes de él que de ninguno." (380)

Es claro, pues, que las biografías escritas por Arévalo Martínez le permitieron extender la construcción del sujeto autobiográfico, esta vez con la autoridad de la voz del historiador que, supuestamente, se limitaba a narrar hechos estrictamente verídicos. Sin embargo, esa voz,

como parte del pacto autobiográfico que busca establecer el escritor guatemalteco, nos obliga a hacer una lectura autorreferencial de estos textos, supuestamente históricos y, por lo tanto, implícitamente objetivos, y que, por su referencialidad, pertenecen al campo de la Historia. La oposición entre realidad y ficción es negada así una vez más por la escritura arevaliana, y el sujeto autobiográfico -un ente puramente textual- es incorporado al mundo de lo real, en el que su función consiste en explicitar el sentido de los hechos y los personajes que constituyen a ese mundo.

LAS OTRAS NOVELAS

Bajo esta descripción se encontraran dos novelas en las que, como en Hondura, el sujeto autobiográfico aparece extremadamente difuminado. En ellas, los semas que lo definen no son elaborados extensamente, y el narrador tampoco hace uso de las referencias filosóficas o literarias que nos han permitido identificarlo como tal en las narraciones hasta ahora estudiadas. Es por estas características en común que he decidido estudiarlas en una sección aparte.

La novela que se examina a continuación, titulada Sentas[199], fue la primera que escribió Arévalo Martínez, aunque no la haya publicado sino hasta 1927, en el mismo tomo que Las noches en el palacio de la Nunciatura.

Para Mario Alberto Carrera, Sentas es una novela de muy poca importancia, aunque ve en el narrador, que permanece anónimo, una elaboración autobiográfica de su autor: "Sentas no tiene mayor

importancia literaria ... El personaje principal es biográfico (como en muchas de las novelas de este autor)"[199]. Aunque el crítico guatemalteco no explica las razones que le llevan a proponer tal interpretación del narrador de esta novela, es claro que Arévalo Martínez ha logrado elaborar un sujeto autobiográfico fácilmente reconocible, aún cuando para sus lectores no sea claro de qué manera, y en qué sentido, los personajes que lo encarnan son autobiográficos. Queda, además, confirmado el interés de este escritor en crear una representación textual de sí mismo desde el principio de su carrera literaria.

Como otras de las novelas del escritor guatemalteco, Sentas está dedicada a un médico: "Dedico esta edición de Sentas, novela de mi primera juventud, escrita en 1910 al Doctor Hector Montano Novella." (s.p.) Como parte del pacto autobiográfico, esta dedicatoria dirige la atención del lector hacia el nombre de Arévalo Martínez, ya que relaciona la novela a un momento de la vida del autor, el de su temprana juventud, estableciendo así un marco biográfico para su lectura.

Al iniciarse la historia, el narrador se define, gracias al sema de la decadencia, como un bohemio: "[A]proveché la oportunidad para manifestarle que era un bohemio sin fortuna..." (167) Se trata, como es común en la narrativa arevaliana, de un personaje fuera del ethos burgués, que nos recuerda por sus palabras a Cornelio, el hombre verde. Este narrador anónimo, gracias a su habilidad como ajedrecista, se hace amigo del coronel Estrada, padre de Sentas. El nombre del coronel no puede menos que recordarnos el de Manuel Estrada Cabrera, y trae a un primer plano el interés que Arévalo Martínez sentía por el dictador que gobernaba entonces su patria. Al definir a estos dos personajes en

términos socialmente opuestos, el militar y el bohemio -el primero afirma mientras que el otro niega los valores burgueses imperantes en las sociedades hispanoamericanas-, y, sin embargo, al unirlos en una obsesión común -la del ajedrez-, el narrador elabora, aunque de una manera rudimentaria, el mismo tipo de relación que hemos encontrado entre los dos aspectos contradictorios del sujeto arevaliano en muchas de las narraciones, incluyendo la biografía de Estrada Cabrera. Se trata del enfrentamiento de "Manuel contra don Manuel", para citar la expresión que el biógrafo usa en ella. La atracción entre el narrador y el general queda establecida cuando, derrotado en un juego de ajedrez, el general ve a su contrincante con "odio y con cariño." (105)

Invitado a casa del militar, el narrador llega a conocer a la hija de aquél, una joven enfermiza llamada Sentas, de la que, con el tiempo, se enamora. Los semas definitorios de la muchacha son parte de los que han elaborado al sujeto autobiográfico. Así, el narrador la percibe como un pájaro, con lo que, además, él mismo parecería poseer, aunque débilmente, los poderes visionarios de los otros narradores arevalianos. En sus palabras: "Siempre me dio la sensación de un pájaro... (109) También el sema de la decadencia aparece asociado al cuerpo de la muchacha: "[S]u cuerpecillo nervioso ... delgado" (130), y: "[s]u fino delicado organismo ... [su] impresionabilidad nerviosa enfermiza." (141) El sema de la visión en su aspecto físico, tan importante en la descripción de Aldano y de Avelelo, ayuda también a establecer las características de la joven: "[M]e dejó varias veces entrever un cerrar de ojos luminosos que estaban enfermos." (110)

Al final de la novela, Sentas muere después de que su padre, furioso

por haber perdido el puesto que ocupaba en el gobierno, se emborracha y se ensaña contra la joven. El narrador, en la más trillada tradición romántica, encuentra consuelo en el hecho de que la joven ha muerto con su nombre entre los labios.

El embajador de Torlania[200], publicada en 1960, y "Mrs. Ferguson", que forma parte del volumen titulado Cratilo y otros cuentos[201], pertenecen al mismo ciclo narrativo. Ambas tienen como foco a Marjorie Ferguson, la amante de Rolando Decio, el Embajador de Torlania. En este estudio, sólo me ocuparé de la novela, ya que en el cuento, el sujeto autobiográfico aparece extremadamente difuminado. Así, uno de los muy pocos elementos que nos permiten definir al narrador como una encarnación del sujeto autobiográfico, es el siguiente: el narrador percibe a Marjorie envuelta en una luz "extraterrestre": "La aureolaba una luz dorada; una luz extraterrestre daba al aposento en que la encontré tonos antes nunca vistos." (61-62) La descripción es similar a la que hemos encontrado en "El retrato" y en "El doctor argentino", cuentos en los que el narrador también percibía una luz especial alrededor de los individuos amados por él.

La novela está precedida de un prólogo del escritor guatemalteco Pedro Arce y Valladares, amigo de Arévalo Martínez, en el que se comentan las ideas políticas que fueron sugeridas en las novelas utópicas. La función autorreferencial de este texto, escogido por Arévalo Martínez para ser incluído en el mismo volumen que su novela, es obvio. Además, la elaboración del sujeto autobiográfico es enriquecida gracias a descripciones de este tipo: "Rafael Arévalo Martínez es un místico" (5),

o, "[q]ue había hablado como un profeta en Viaje a Ipanda es evidente" (6). La cita que se hace de Gabriela Mistral funciona también de la misma manera:

> También Gabriela Mistral ... en carta reproducida en "Guión" de San Salvador por Trigueros de León, asienta palabras similares a las de Torres Rioseco: "Arévalo Martínez -dice: y cito de memoria pues no tengo el número ante mí- es un gran poeta que no ha tenido la divulgación que se merece." (33)

Aquí, el uso de los nombres de la poeta y de los críticos mencionados, trata de establecer una validez incuestionable para la aseveración de la grandeza poética del escritor guatemalteco.

Entrando ya de lleno en la discusión de la novela, encontramos que Rolando Decio, el embajador de Torlania, "[t]enía la crueldad sonriente de los niños, de las mujeres y de los gatos" (47), y que "[c]on gracia completamente femenina había ensartado a su rival en un duelo a espada..." (47) El elemento femenino, tan esencial en la construcción de la figura del poeta, aparece así asociado al diplomático. Sobre éste, además, el narrador explica: "nada más semejante a una mujer que un diplomático." (47)

Tambien el sema de lo natural es parte de la elaboración del personaje. Encontramos así que: "Representaba la exaltación de la vida, como un enjambre de abejas, un caballo al galope o una mujer bonita." (49) El narrador, anónimo y omnisciente, también parece ser otra encarnación del sujeto autobiográfico, y algunos de los comentarios que hace probarán esta aseveración: "La vida, en su centro profundo, es embriaguez" (49); o "En Estados Unidos vive ya el superhombre que soñó Nietzche..." (50)

La novela, que parece ser más un vehículo para la exposición de las

ideas de su autor sobre la política mundial en los años de la guerra fría, termina cuando Decio es asesinado, posiblemente, por el esposo de Mrs. Ferguson -esto sólo se averiguará en el cuento, publicado ocho años después- y termina con una exposición directa de la visión que el narrador tiene de un estado universal: "La necesidad de un estado Universal como teoría, es de una lógica aplastante. Es una verdad evidente, como la de dos y dos son cuatro. En la práctica es imposible, por ahora. Tal vez dentro de mil años." (88) Estas ideas, por cierto, aparecerán asociadas con Hitler en los ensayos de Arévalo Martínez, que serán estudiados en un capítulo aparte.

EL MISTERIO DE LA ENCARNACION

En este ciclo se encontrará una narración solamente, la cual, en mucho, nos habrá de recordar los cuentos del ciclo de Manuel Aldano, los del ciclo de las visiones zoomórficas, y los del ciclo de las experiencias espiritualistas. No fue agrupada con los del primero por no aparecer entre sus personajes Manuel Aldano. Tampoco fue agrupada con los del segundo por ser el narrador un pobre loco, y no un poeta, como los otros narradores en los cuentos de este ciclo. Su nombre, Friend, no sugiere, además, similaridad alguna con ninguno de ellos. Se le separó también del ciclo de las experiencias espiritualistas pues lo que aquí se presenta es la historia de una seducción, dejándose al lector la interpretación del significado de los hechos.

"Nuestra señora de los locos", que lleva como fecha de composición el 14 de diciembre de 1914, fue publicada en 1922, en el volumen titulado

El señor Monitot[202]. Es decir que se trata de una historia escrita en el mismo período en el que fue escrito y publicado "El hombre que parecía un caballo". En el cuento se narra la historia de la seducción de la señorita de Eguilaz, la blanca paloma, por el licenciado Reinaldo Arrieta, la serpiente. El narrador, el señor Friend, y su hermana Quina, que tienen el don de ver a la gente en forma de animal, son dos de los locos a quienes la señorita de Eguilaz protege y quienes se rebelan ante la idea de su unión con Arrieta. Inmediatamente después de la boda, Ema de Eguilaz rechaza a su esposo y escapa hacia su casa de campo, en donde, nueve meses más tarde, da a luz a un niño. El narrador entonces comprende el significado del Misterio de la Encarnación. El nombre del licenciado nos recuerda el de Aretal y, dentro del cuento, Arrieta funciona también como el tentador, gracias a cuyo contacto, es posible la creación.

La identificación entre el narrador y su hermana se establece muy intensamente desde el principio de la historia, pues se trata de dos locos visionarios: "Mi hermana era una pobre muchacha, que participaba de mi extraña visión y veía a todos los hombres con rostros y cuerpos de animales." (29) Los personajes son, de este modo, encarnaciones de dos aspectos, el masculino y el femenino, de un mismo sujeto: el sujeto autobiográfico. Además, su mismo estado de trastorno, como en el caso del poeta, los coloca en la posición de intermediarios entre el mundo de lo Divino y el de lo humano: "Muchas veces los locos son mensajeros de los dioses." (32)

En contraste con los hermanos, y con los que como ellos están marcados por el sema de la decadencia, se establecen las características de Ema de Eguilaz, un nombre que nos recuerda la palabra águilas, en cuyo

caso, se trataría de un personaje escindido, pues Quina, la hermana del narrador, la percibe como una paloma: "Afirmaba ésta que ya no tenía miedo porque iba con una paloma." (32) Alrededor de este personaje se reune un grupo de seres rechazados socialmente y, por lo tanto, solitarios: "Como yo, otros muchos desgraciados nos agrupabamos en torno de la blanca y tibia señorita Ema. Los que en la ciudad no eran amados por ninguno; los que no tenían manos que besar; los que poseían pobres almas lastimadas y susceptibles ... los escarnecidos, los aislados..." (35) A este mundo cerrado de la señorita de Eguilaz y sus locos, llega la serpiente en la figura del Licenciado Arrieta, un personaje que físicamente nos recuerda a José Meruenda, el catalista de las extrañas experiencias narradas en Las noches en el palacio de la Nunciatura: "El licenciado Reinaldo era un hombre hermosamente feo. Llamaban la atención en él dos gorduras: aquella atrayente redondez del rostro y aquella temerosa redondez del vientre." (33) Además, Friend lo asocia a la serpiente: "Me recordaba la sierpe con rostro humano que en la procesión anual de Semana Santa recorría el pueblo ... que estaba bajo los pies de la bella madre virgen, que quebrantaría la cabeza de la serpiente, cumpliendo la predicción mosaica." (33-34) Sin embargo, encuentra que también se halla atraído por este hombre a causa de su mirada hipnótica. Esto es natural, ya que Quina percibe a su hermano "con la forma de un largo y delgado pájaro acuático", (40) y existe una tradición en la que se afirma que las serpientes hipnotizan a pequeñas avecillas antes de devorarlas. La descripción del señor Friend nos permite establecer que se trata de una encarnación más del sujeto autobiográfico que, en "El trovador colombiano", había sido también percibido por sus amigos como un

ave acuática. Además, como Rosa María en el cuento del mismo nombre, ante la joven sirvienta cuya maldad es natural y por lo tanto necesaria en el orden natural, Friend encuentra que su "enfermiza susceptibilidad" (37) responde al Licenciado Arrieta, ya que éste " tenía la pureza de la serpiente. Era sinceramente voluptuoso." (37)

Invitado por Arrieta a conversar sobre Ema, Friend comprende que, al hacerlo, está cometiendo una profanación:

> Y como en el mismo instante de ceder tenía conciencia de la victoria obtenida sobre mi alma, el horror y el dolor que esto me inspiraba empezaron a desdoblar mi personalidad, como a menudo sucede ... Principié a no identificarme con el pensador que había en mí ... Me identificaba con algo más alto, más libre y más fuerte que aquel pobre ser enfermizo y de flebil voluntad (38).

El desdoblamiento de la personalidad de Friend apunta hacia el protagonista de "El desconocido", una narración en la que se dramatiza claramente el estado dividido del sujeto autobiográfico. Pero también el sema de la visión en su aspecto físico, asociado ya a Arrieta, queda enriquecido con la siguiente percepción del narrador: "[C]onstantemente inmóviles, sus dos ojos luminosos de oro miraban con prolongada fijeza." (39) Como en el caso de Avelelo, la mirada del licenciado se encuentra asociada a la luz y al oro.

Es en este momento en el que Friend percibe claramente que, como Vargas en "Las fieras del trópico", Arrieta posee un poder magnético: "[E]n el Licenciado Reinaldo se ocultaba un intenso poder magnético ... como a veces los hay en ciertos seres orgánicos: los gimnotos y las serpientes ... El Licenciado tenía el mismo poder fascinador de la serpiente." (39-40) Y a partir de esta percepción, empieza a elaborar su visión: "Y entonces con la facilidad de ciertas asociaciones, en mentes

vivas hasta el desarreglo, empecé con arte literario a caracterizar mi visión. La caracterice tan bien, que mi enfermizo cerebro fue víctima de mi propia fantasía." (40)

Aunque el narrador no se haya definido hasta este momento como escritor o poeta, gracias al entrecruzamiento de los semas de la decadencia, la visión y de la literatura, describe su manera de elaborar sus fantasías como literaria. Y, así, concluye: "Y mi extraña visión se prolongó, perfectamente armónica, con toda la unidad de una creación de arte." (40) La señorita de Eguilaz, por su parte, se encuentra tan fascinada por el Licenciado como el narrador de la historia: "La señorita Ema y yo éramos dos aves caídas en la red de fascinación de una serpiente." (40) La identificación entre estos dos personajes queda por lo tanto establecida. Parecería que estamos observando el drama interior del sujeto autobiográfico, elaborado como una escenificación onírica en la que todos los personajes son emanaciones del autor mismo, quien, de esta manera, organiza, narra y actúa todos los papeles al mismo tiempo, en esta pequeña obra maestra del modernismo hispanoamericano.

A esta altura de la narración, un cambio curioso e interesante en relación con el título que describe a Arrieta ocurre. Friend, que hasta ahora lo había llamado Licenciado, empieza a describirlo como Doctor, evocándose todos los encuentros que el sujeto arevaliano ha tenido con doctores en narraciones ya estudiadas. Y así encontramos que "[e]n cuanto el Doctor supo todo lo que deseaba saber, pareció interesarse por mi vida e inquirió mil detalles acerca de ellas." (40) A este interés, el narrador responde "[c]on la facilidad con que los enfermos hablan de sus dolencias, le conté prolijamente de mis invariables noches de angustia y

sus frecuentes días de obsesión." (42) La relación entre estos personajes queda así instaurada en términos que reflejan el tipo de dependencia que el sujeto autobiográfico tiende a establecer con individuos que él considera más poderosos, ya sea por su atractivo o por el tipo de profesión que ejercen, como es el caso con los médicos o los sacerdotes que le han servido de confidentes en otras narraciones.

Friend encuentra muy difícil aceptar el hecho de que Arrieta pretenda la mano de la señorita de Eguilaz, y, para consolarse, concluye que, como todas las cosas malas, ésta también sólo existe como apariencia: "El mal sólo existe como vana apariencia ... Hay un secreto de todo el mundo que todos sabemos ... Y ese secreto es el gran secreto de Dios; el secreto del eterno ser que existe en nosotros." (46) Las ideas panteístas presentadas en otras narraciones reaparecen así en esta historia. Sin embargo, y a pesar de la oposición de todos los protegidos de Ema, una fecha es fijada para la boda, ante lo cual Friend y los otros "locos" a los que protege la señorita, deciden confrontar al Licenciado. Este, por supuesto, los desbanda muy fácilmente, y el narrador entonces rompe, como Aldano o Cendal o Arana, en llanto: "[S]ollocé como sólo sollozan los niños y los locos." (53)

La boda, finalmente, tiene lugar, y Friend comprende, gracias a las enseñanzas de la señorita Ema, la función que la serpiente tiene sobre la tierra: "El Licenciado Reinaldo era la eterna serpiente que había seducido a la mujer ... Una atracción de la tierra haciendo descender algo alado, tal vez para que naciera el hombre sobre el mundo, por una ley que no por desconocida es menos grande." (55) A partir de la tradición cristiana, el narrador define, en esta forma, una visión

heterodoxa, claramente gnóstica, del origen de la humanidad. Pero también podemos considerar, gracias a la identificación entre el poeta y la madre, establecida en narraciones anteriores, que se trata de la teoría arevaliana del origen de toda obra de arte.

Inmediatamente después de la boda, Friend escapa hacia una casa de campo que su familia tiene en una población llamada San Martín. Allí encuentra a su hermana y, al verla, comenta: "[F]ui de nuevo, como ella, el mismo ser condenado a no tener descendencia, que había perdido su único contacto humano." (55-56) Este comentario enfatiza la necesidad del amor en todo proceso creativo. Para Quina y Friend el amor es imposible y, por lo tanto, se hallan condenados a la esterilidad. Angustiado, el narrador pasa la noche meditando sobre lo que ha sucedido. Las asociaciones crísticas son establecidas gracias a la imagen del huerto, en el que Friend pasa la noche meditando: "Toda aquella noche la pasé en el huerto y estuve humedecido como la tierra ante la noche ... toda la noche pregunté a los astros qué pecado de soberbia o de sensualidad cometía sobre la tierra para que se me castigara tanto." (56) Contradictoriamente, y como parte de la identificación del narrador con Cristo, aparece, gracias a la imagen de la humedad, el sema del amor.

Por la mañana, Friend ve pasar la carretela de Ema, quien, escapando y aún con su vestido de novia, viene también a su casa de campo. El narrador trata de hablarle, pero ella le detiene y, sin responderle, cierra la puerta. Sólo una sirvienta le comenta que el Licenciado Arrieta "no volverá a ver nunca a la señorita Ema." (58) A esto Friend comenta: "No la volvió a ver nunca ... Hace veinte años que no se ven. Hace veinte años que la señorita de Eguilaz vive ... sola con su hijo Salvador ...

Así fue cómo la Senorita de Eguilaz fue madre. Yo comprendo algo. Yo vagamente comprendo algo." (58) Con estas palabras termina la narración, obligándose al lector a decidir la naturaleza de lo que el señor Friend ha llegado a comprender. Sin embargo, ese conocimiento que el personaje llega a adquirir puede verse relacionado con el misterio, espiritual y carnal a la vez, del amor. Para Arévalo Martínez, como para Platón, sobre quien David M. Halprin ha escrito las siguientes palabras, es en esa emoción en donde se habrá de encontrar el sentido último de lo real:

> Platonic erotics is not a science but a mystery -at least for those who have to complete the mystical ascent to the forms. To study erotics is not merely to explore the phenomenon of sexual attraction but to inquire into the structure of reality; only a correct understanding of the nature of being will unlock the secret of our inmortal longings[203].

Queda comprobado de esta manera que, como para el filósofo griego, las formas que el amor toma en la obra del escritor guatemalteco, apuntan siempre -como ya se dijo en relación a la amistad que une a Manuel Aldano y al Señor de Aretal-, más que a un deseo carnal, a un anhelo, profundamente espiritual, de comprender y comunicar el significado del mundo, lo cual queda expresado a través de metáforas y de referencias religiosas heterodoxas.

Como puede verse, Arévalo Martínez produjo cuentos y novelas durante un espacio de más de setenta años. En todo este tiempo, su interés en la creación de una autobiografía, por medio de la construcción de un sujeto que, gracias al pacto autobiográfico que el autor establece con sus lectores, llega a ser identificado con su creador, es evidente. Al igual que Proust, el autor guatemalteco crea un "patchwork protagonist, one who

is part fact and yet supremely fictional- an autobiographical figure whose privileged status is based upon its fictionality."[204] Esta elaboración continuará en el resto de su obra.

NOTAS DEL CAPITULO II

1 Françoise Perus, Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo (La Habana: Casa de las Américas, 1976) 47.

2 Iván A. Schulman, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo hispanoamericano," El modernismo, ed. Lily Litvak, 2a. ed. (Madrid: Taurus, 1975) 74. Schulman ofrece 1882 y 1932 como los años límite del modernismo, pero no explica por qué estas fechas definen el principio y el final de ese movimiento.

3 Apud Ricardo Gullón, "Juan Ramón Jiménez y el modernismo," Notas de un curso por Juan Ramón Jiménez (México: Aguilar, 1953) 17.

4 Federico de Onís, "Sobre el concepto del modernismo," Estudios críticos sobre el modernismo, ed. Homero Castillo (Madrid: Editorial Gredos, 1974) 39.

5 Saul Yurkievich, Celebración del modernismo (Barcelona: Tusquets Editores, 1976) 11.

6 Sobre este aspecto del modernismo, véase Manuel Pedro González, "Martí, creador de la gran prosa modernista," Martí, Darío y el modernismo por Iván A. Schulman y Manuel Pedro González (Madrid: Editorial Gredos, 1974) 159-205.

7 José Mata Gavidia, Anotaciones de historia patria centroamericana 2a. ed. (Guatemala: Editorial Universitaria de San Carlos, 1969) 386.

8 Mata Gavidia 361.

9 Mata Gavidia 361.

10 Mata Gavidia 383.

11 Perus 80.

12 Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Alfadil Ediciones, 1985) 57.

13 Rama 47.

14 Rama 46.

15 Rama 57.

16 Marta Traba, "La cultura de la resistencia," Literatura y praxis en América Latina. Fernando Alegría, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez Girardot, Marta Traba y Angel Rama (Caracas: Monte Avila, 1974) 52.

17 Seymour Menton, Historia crítica de la literatura guatemalteca 2a. ed. (Guatemala: Editorial Universitaria, 1985) 110.

18 Benjamín Martínez López, Eduardo Barrios: Vida y obra (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1977) 37.

19 Carlos Wyld Ospina, "Resonancias del 'modernismo' en Guatemala," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 9 (1934): 295.

20 Wyld Ospina 295.

21 Wyld Ospina 295.

22 Wyld Ospina 295.

23 César Brañas, "La generación de 1910," El Imparcial (Guatemala) 6 junio 1964: 3.

24 Rafael Arévalo Martínez, Narración sumaria de mi vida o Historia de una varita de virtudes (Guatemala: Editorial Landívar, 1968). Todas las citas de los cuentos y novelas de este autor que aparecen en este capítulo serán tomadas de las ediciones indicadas en estas notas, razón por la cual sólo se señalará la página al final de cada cita.

25 Barthes 55-56.

26 Rafael Arévalo Martínez, "Cuatro contactos con lo sobrenatural," 4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos (Guatemala: Editorial Landívar, 1971) 48-70.

27 Rafael Arévalo Martínez, Cratilo y otros cuentos (Guatemala: Editorial Universitaria, 1968).

28 Renato Prada Oropeza, El lenguaje narrativo (Centroamérica: EDUCA, 1979) 243.

29 Rafael Arévalo Martínez, "Nicómaco," 4 contactos 65-70.

30 Rafael Arévalo Martínez, "José Clemente Mendoza," 4 contactos 48-52.

31 Rafael Arévalo Martínez, "Porfirio Barba Jacob," 4 contactos 53-58.

32 Rafael Arévalo Martínez, "Eugenio Taquechel," 4 contactos 59-64.

33 Rafael Arévalo Martínez, Hondura (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública "José Pineda Ibarra", 1959).

34 Rafael Arévalo Martínez. Una vida (Guatemala: Imprenta Electra, 1914).

35 Rafael Arévalo Martínez, El hombre que parecía un caballo (Quezaltenango: Tip. Arte nuevo, 1915). Las citas se toman de otra edición, lo que se indica en el lugar pertinente.

36 Rafael Arévalo Martínez. Las noches en el palacio de la Nunciatura (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1927).

37 Ramón Luis Acevedo, "Lo grotesco y lo absurdo en Las noches en el palacio de la Nunciatura de Rafael Arévalo Martínez". Cuadernos de Investigación 1 [Guatemala] 1988: 21.

38 Rafael Arévalo Martínez. Manuel Aldano (La lucha por la vida) (Guatemala: Talleres "Gutenberg", 1922).

39 Rafael Arévalo Martínez, "Canción marina," El hombre que parecía un caballo (Guatemala: Editorial Universitaria, 1951) 115-119.

40 Rafael Arévalo Martínez. "Mujer y niños," Electra 15, feb. 1909. Mis citas se hacen por la siguiente edición: Rafael Arévalo Martínez, Obras escogidas (Guatemala: Editorial Universitaria, 1959) 23-27.

41 Rafael Arévalo Martínez. El mundo de los maharachías (Guatemala: Unión Tipográfica, 1938) y Viaje a Ipanda (Guatemala: Centro Editorial, 1939).

42 Menton 149.

43 Menton 160.

44 Menton 152.

45 Menton 149.

46 Menton 151.

47 Mario Alberto Carrera, Las ocho novelas de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Ediciones de la Casa de la Cultura Flavio Herrera de la Universidad de San Carlos, 1975) 29.

48 Carrera 49.

49 Carrera 42.

50 Carrera 42-43.

51 Carrera 48.

52 Ramón Luis Acevedo, La novela centroamericana (Puerto Rico:

Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982) 217.

53 Acevedo 217.

54 Acevedo 220.

55 Acevedo 221.

56 Perus 98.

57 Angel Flores, Transculturación narrativa en América Latina (México: Siglo XXI Editores, 1982) 229.

58 Raymond A. Moody, "The life and prose of Rafael Arévalo Martínez." diss., U de California, 1967, 423.

59 Moody 423.

60 Teresa Arévalo, Rafael Arévalo Martínez (de 1884 hasta 1926) (Guatemala: Tipografía Nacional, 1971) 248.

61 Arévalo 29.

62 Arévalo 34.

63 Arévalo 68.

64 Joseph Anthony Lonteen, Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un caballo (Guatemala: Editorial Landívar, 1969) 36.

65 Lonteen 35-36.

66 Carrera 14.

67 Roland Grass and William R. Risley, introduction, Waiting for Pegasus: Studies in the presence of Symbolism and decadence in Hispanic Arts. ed. Roland Grass and William R. Risley (Macomb, Illinois: Western Illinois University, 1979) 423.

68 Grass and Risley 423.

69 Luis Monguió, "Sobre la caracterización del modernismo," Castillo 20.

70 Janet Varner Gunn, Autobiography: Towards a Poetics of Experience (Philadelphia: University of Penylvania Press, 1982) 23.

71 Gunn 23.

72 Arturo Ardao, Estudios latinoamericanos de historia de las ideas

(Caracas: Monte Avila Editores, 1978) 103.

73 Grass and Risley 14.

74 Grass y Risley, 14-15.

75 Rama 57. Para la cita completa, véase la nota 12 en este capítulo.

76 Carrera 94.

77 Carrera 48.

78 Carrera 60.

79 Las citas son tomadas de Rafael Arévalo Martínez, Obras escogidas 23-27.

80 Las citas de "El hombre que parecía un caballo", "El trovador colombiano" y "Cancion marina" son tomadas de Rafel Arévalo Martínez, El hombre (1951).

81 Harry Rosser, "Retrato del narrador como caballo: Auto-análisis psicozoológico de Arévalo Martínez," Journal of Spanish Studies, 20th Century 8, 1980: 117-118.

82 Roland N. Stromberg, Realism, Naturalism and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914 (New York: Walker and Company, 1968) XXIV-XXV.

83 Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo 2a. reimpresion (México: Fondo de Cultura Económica, 1954) 18.

84 Bettina L. Knapp, Gerard de Nerval, The Mystic's Dilemma (Alabama: The University of Alabama Press, 1980) 241-42.

85 Paul Jay, Being in the Text. Self -Representation from Wordsworth to Roland Barthes (Ithaca and London: Cornell University Press, 1984) 148.

86 Jay 18.

87 Roland Barthes, S/Z (México: Editorial Siglo XXI, 1980) 56.

88 Moody 365.

89 Carrera 77.

90 J. L. Alborg, Historia de la literatura española 2a. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1975). Para una explicación de la conversion de la poesía amatoria profana a fines religiosos, véanse las paginas 912-913.

91 Stanislas Klossowski de Rola, Balthus (New York: Harper & Row, Publishers, 1983) 10.

92 Con respecto a la estética de lo natural y de la sinceridad en Arévalo Martínez -a ser explorada en el siguiente capítulo-, que él usa para justificar los descuidos gramaticales y de construcción que tan a menudo se encuentran en sus textos, y su posible relación con Santa Teresa, es interesante copiar las palabras citadas por Alborg: "'El principio renacentista, "escribo como hablo" -dice Menéndez Pidal-, sigue imperando en Santa Teresa ... su misma despreocupación hace incurrir a la escritora en descuidos gramaticales, en imperfectas construcciones...'" Alborg, 906.

93 César Brañas, Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía (Guatemala: Unión Tipográfica, 1944) 19.

94 Jay 95.

95 Jay 35.

96 Porfirio Barba Jacob, Obras completas (Medellín, Colombia: Ediciones Académicas, 1962)

97 Carlos García Prada, Letras hispanoamericanas: Ensayos de simpatía (Madrid: Ediciones Iberoamericanas S.A., 1963) 179.

98 Rama 58. El crítico confirma esta aseveración cuando escribe: "Buena parte de los poetas deriva hacia la autonegación destruyendo en sí al artista ... Otros perseveran en una actitud dual: se escinden en un poeta escondido vergonzosamente y un hombre acondicionado a las profesiones intelectuales que la sociedad reconoce como legítimas o a las comerciales y productivas."

99 Stromberg 188.

100 Brañas 44.

101 Véase Diego Marín. Poesía Española. Siglos XV al XX (University of North Carolina: Departmente of Romace Languages, 1972) 113-116.

102 Rafael Arévalo Martínez, "Por cuatrocientos dólares. (Un guatemalteco en Alaska)," El hombre (1951) 53-81.

103 Rafael Arévalo Martínez, "El desconocido," El hombre (1951) 105-112.

104 Chris Lee Dubs, "Characterization in the prose fiction of Rafael Arévalo Martínez" (Diss. U of Kentucky, 1972) 13.

105 Martínez López 117.

106 Moody 365.

107 Rafael Arévalo Martínez, La signatura de la esfinge (Narración de J. M. Cendal, profesor universitario) (Guatemala: Imprenta Electra, 1933).

108 Michel Beaujour, "Is more less?," Intertextuality: New Perspectives in Criticism, ed. Jeanine Parisier Plottel and Hanna Charney. New York Literary Forum 2 (1978): 238.

109 William York Tindall, The literary Symbol 5th print. (Bloomington: Indiana University Press, 1967) 54. Tindall no da la fuente de la cita de Swedemborg.

110 Para una discusión sobre las diferencias entre estas voces narrativas, véase Seymour Chatman, "Story and Discourse," Narrative Structure in Fiction and Film 3rd. print. (Ithaca & London: Cornell University Press, 1986) 146-195.

111 Roland A. Champagne, "The writer within the intertext," Intertextuality 134.

112 Rocael Cardona Recinos, Análisis sociológico-literario de los cuentos de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Editorial Landívar, 1985) 57.

113 Carlos García Prada, introducción, Cuentos y poesías de Rafael Arévalo Martínez (Madrid: EISA, 1961) 8-9.

114 García Prada 8.

115 Beaujour 238.

116 Para estas ideas véase James Webb, The Occult Underground 3rd. repr. (Illinois: Open Court Publishing, 1988).

117 Ann Snitow, "What's in a name?," com. de Feminism and the Category of "Women" in History, por Denis Riley, The Village Voice Literary Supplement, En.-Feb. 1989: 36.

118 Rafael Arévalo Martínez, "Complejidad Sexual," El hombre (1951) 227-233.

119 T. Anthony Perry, Erotic Spirituality: The Integrative Tradition from Leone Ebreo to John Donne (Alabama: The University of Alabama Press, 1980) 3.

120 Rafael Arévalo Martínez, ""La Farnecina (Ensayo de magia sexual)," El hombre. (1951) 235-265.

121 Véase la cita 114 en este capítulo.

122 Rafael Arévalo Martínez, "La damita yanqui," El señor Monitot (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1922) 121-125.

123 Dubs 87.

124 Rafael Arévalo Martínez, "Madres para mis hijos," Monitot 177-181.

125 Rafael Arévalo Martínez, "La bella y la fiera," Monitot 127-134.

126 Rafael Arévalo Martínez, "Aurelia," Monitot 187-189.

127 Knapp 26.

128 Rafael Arévalo Martínez, "De Neptuno a la Tierra," Monitot 197-201.

129 Rafael Arévalo Martínez, "En un país de América," El hombre (1951) 143-153.

130 Dubs 11.

131 Rafael Arévalo Martínez, El señor Monitot (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1922).

132 Moody 323.

133 Jose Guilherme Merquior, "Situación del escritor," América Latina en su literatura comp. César Moreno (Mexico: Siglo XXI, 1988) 375.

134 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre de los anteojos dorados," Monitot 135-141

135 Rafael Arévalo Martínez, "Ave de rapiña," Monitot 159-162.

136 Rafael Arévalo Martínez, "La cajita," Monitot 173-176.

137 Acevedo 217.

138 James Olney, Metaphors of self (The Meaning of Autobiography) (Princeton: Princeton University Press, 1972) 25.

139 Perry 29.

140 Rafael Arévalo Martínez, "Ciro el crítico," Monitot 163-165.

141 Rafael Arévalo Martínez, "Post-Scriptum a la notable tesis de J. A. Lonteen," Lonteen 105.

142 Rafael Arévalo Martínez, "El brazo del sastre," El hombre (1951) 179-182.

143 Rafael Arévalo Martínez, "Una fierecilla," El hombre (1951) 183.

144 Rafael Arévalo Martínez, "Una voz," Monitot 167-170.

145 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre verde," Monitot 105-120.

146 Porfirio Barba Jacob, "El hombre que parecía un caballo" El Suicida Madrid, 1917. Tomado de Homenaje a Rafael Arévalo Martínez en el centenario de su nacimiento (Guatemala: Universidad de San Carlos, 1984) 80.

147 Rubén Darío, citado por José Santos Chocano en una carta fechada Guatemala, setiembre, 1917. Tomado de Homenaje 52.

148 Rafael Arévalo Martínez "Seis anécdotas de Darío," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 400.

149 Rafael Arévalo Martínez, "La herejía de los poetas," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1949): 103-119.

150 Es interesante comparar estas ideas con las expresadas por Roland Barthes en "The Death of the Author," Image-Music-Text, ed. y trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) 145: "The Author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern Scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing..." Es evidente que éste es el caso del sujeto arevaliano.

151 Santiago Argüello, Modernismo y modernistas 2 tomos (Guatemala: Ediciones de Santiago Argüello, 1935) 2: 274.

152 Rafael Arévalo Martínez, "El doctor argentino," El hombre (1951) 121-124.

153 Rafael Arévalo Martínez, "El retrato," El hombre (1951) 135-138.

154 Rafael Arévalo Martínez, "Galatea," Cratilo 25-34.

155 Rafael Arévalo Martínez, "Teresita," Monitot 183-185.

156 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre que parecía un caballo," El hombre (1951) 16.

157 Rafael Arévalo Martínez, "Historia de chinos," El hombre (1951) 163-170.

158 Rafael Arévalo Martínez, "Los tres libros," El hombre (1951) 155-161.

159 Rafael Arévalo Martínez, "Los dos túneles," El hombre (1951) 173-176.

160 Cardona Recinos 67.

161 Susan Fromberg Schaeffer, "The Lover had a Brother," coment. de Lives of Twins, por Rosamond Smith The New York Times Book Review 3 jan. 1987: 5.

162 Rafael Arévalo Martínez, "La cerbatana," El hombre (1951) 213-222.

163 Rafael Arévalo Martínez, "Señor, ¿qué quieres que haga?," Monitot 203-204.

164 Rafael Arévalo Martínez, "Camino real," Monitot 207-215.

165 Rafael Arévalo Martínez, "El ángel," El hombre que parecía un caballo (Madrid: Compañía General de Artes Gráficas, 1931) 85-91.

166 Rama 60.

167 Rafael Arévalo Martínez, "La esclavitud del poeta," Monitot 191-195.

168 Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios, Historia de la literatura guatemalteca 2 tomos (Guatemala: Editorial Universitaria, 1982) 2: 26.

169 Lydia Crowson, The Esthetic of Jean Cocteau (Hanover, New Hampshire: The University Press of New England, 1978) 166.

170 Rafael Arévalo Martínez, "Rosa María," El hombre (1931) 129-140.

171 Rama 44.

172 Rama 45.

173 Rafael Arévalo Martínez, "El poeta y las ratas," El hombre (1951) 189-191.

174 Merquior 375.

175 Rafael Arévalo Martínez, "Las glándulas endocrinas," Cratilo 19-22.

176 Rafael Arévalo Martínez, "Corza," 4 contactos 27-28.

177 Cardona Recinos 61.

178 Rafael Arévalo Martínez, "Las fieras del trópico," Monitot 59-104.

179 John Bruce-Novoa, "Tirano Banderas, La sombra del caudillo y la novela de la dictadura latinoamericana", "El Semanario" Suplemento Literario de Novedades (México) 12 jul. 1987: 4.

180 Menton 209.

181 Rafael Arévalo Martínez, La Oficina de Paz de Orolandia (Guatemala: Sánchez & de Guise, 1925)

182 Rafael Arévalo Martínez, ¡Ecce Pericles! (Guatemala: Tipografía Nacional, 1945)

183 Mata Gavidia 388.

184 María Salgado, "Arévalo Martínez novelista: El despertar de una conciencia social," Explicación de Textos Literarios VIII-2 (California State University, Sacramento, 1979/80) 163.

185 Ruth Hoberman, Modernizing Lives. Experiments in English Biography 1918-1939 (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987) 1-2.

186 Vincent B. Leitch. Deconstructive Criticism. And Advanced Introduction (New York: Columbia University Press, 1983) 126.

187 Hoberman 13.

188 Hoberman 13.

189 Salgado 163.

190 Salgado 161.

191 Salgado 163.

192 Carrera 132.

193 Rafael Arévalo Martínez, "León," 4 contactos 29-32.

194 Rafael Arévalo Martínez. Ubico (Guatemala: Tipografía Nacional, 1984)

195 Hugo Cerezo Dardón, prólogo, Ubico XVIII.

196 Paul Hernadi, "Clio's Cousins: Historiography Considered as Translation, Fiction, and Criticism," New Literary History 7 (1976) 247.

197 Salgado 163.

198 Rafael Arévalo Martínez, "Sentas," Las noches en el palacio de la

Nunciatura (Guatemala, Sánchez & de Guise, 1927) 101-152.

199 Carrera 21.

200 Rafael Arévalo Martínez, El embajador de Torlania (Guatemala: Editorial Landívar, 1960).

201 Rafael Arévalo Martínez, "Mrs. Ferguson," Cratilo 55-68.

202 Rafael Arévalo Martínez, "Nuestra Señora de los locos," Monitot 29-58.

203 David M. Halperin, "Why is Diotima a Woman?," One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love (Routledge: New York, 1990) 126. Para la probable fuente platónica de la imagen que Arévalo Martínez elabora del poeta como madre parturienta, y del poema como criatura recién nacida, véanse en el ensayo de Halperin las páginas 117-118 y 137-142.

204 Jay 148-149.

CAPITULO III

LA POESIA Y EL TEATRO

Como se mencionó en el capítulo anterior, el modernismo tardó mucho en llegar a Guatemala. "La poesía guatemalteca, antes de 1910-12 vegetaba lánguidamente bajo el claustro romántico"[1], dice Carlos Wyld Ospina, uno de los primeros modernistas guatemaltecos, describiendo el ambiente literario del país a principios de siglo. Las causas de tal retraso están relacionadas con el proceso histórico centroamericano que, desde mediados del siglo pasado, se ha caracterizado por "el aislamiento, el rezago y el conservatismo."[2] Sin embargo, hacia 1910, un grupo de jóvenes poetas, más tarde conocido con el nombre de la "generación de 1910"[3], logró que, finalmente, el modernismo empezará a abrirse paso entre los lectores guatemaltecos. "La reacción fue tremenda", dice Wyld Ospina, "[l]a gente nos burlaba en nuestra cara. Eramos incomprensibles, e inspirábamos al par no poca compasión"[4]. Como en el resto de Hispanoamérica, el término con el que se conoció inicialmente a los poetas modernistas en Guatemala fue el de los "decadentes", un calificativo cuyas connotaciones negativas no pueden evitarse aún hoy en día.

Según Gustavo Martínez Nolasco, citado por César Brañas, uno de los críticos más acusiosos de la literatura guatemalteca, "[el] término decadente, principió a popularizarse en Centro América en 1910. Escritor

decadente era quien seducido por la moda artística de Francia buscaba audaces expresiones."[5] Sin embargo, para el mismo Brañas, esta seducción por lo francés no representó únicamente la imitación de una "moda" sino que expresó el principio de una originalidad:

> Esas juventudes ... por el 910, hicieron, sin embargo, su revolución, su pequeña revolución estética, preliminar necesario de otras que vendrían ... Se afanaron por la originalidad, procuraron ductilidad al idioma, pudiendo decirse de ellas lo que de todo el modernismo en América (y en España): que después de ellas, se escribe de otra manera el español[6].

Es decir que, aunque tardío, el Modernismo cumplió en Guatemala la misma función que en los otros países del continente, una función que, según Octavio Paz, consistió en dar

> la necesaria respuesta contradictoria al vacio espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica; [por lo tanto] nada más natural que los poetas hispanoamericanos se sintiesen atraídos por la poesía francesa de esa época y que descubriesen en ella no sólo la novedad de un lenguaje, sino una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista.[7]

Si desde el punto de vista de las ideas el modernismo abrió puertas a una sensibilidad hasta entonces desconocida en nuestro continente, desde el punto de vista del quehacer literario su contribución no fue menos importante. Hernando Valencia Goelkel subraya este aspecto del modernismo al comentar que

> la contribución del modernismo a la situación literaria de América Latina consistió en una primera aseveración de la peculiaridad de la tarea literaria ... Las realizaciones del grupo constituyen un conato liberador de la expresión literaria; representan, en suma, un manifiesto de autonomía.[8]

La poesía modernista, por su aspecto sentimental y espiritualista, fue una extensión del romanticismo. Sin embargo, enriquecida con las técnicas aportadas por los movimientos poéticos franceses posteriores,

especialmente el parnasianismo y el simbolismo, llegó a definirse como algo completamente diferente, cuyos aspectos formales encarnaban en un lenguaje totalmente nuevo para la poesía de Hispanoamérica. Edmundo García-Girón ve las raíces románticas del modernismo, y subraya el aspecto fuertemente estetizante que caracterizó este movimiento, desde su primer momento, comentando al respecto:

> La poesía modernista, como la romántica, por su índole emotiva, es intensamente lírica e íntima; por su análisis afectivo de la realidad, en cambio, es externa y sensorial por su técnica y temática, en fin, la poesía modernista, como la barroca, es artística, literaria, ornamental y, a veces, hermética.[9]

A esta descripción tan general del modernismo, sería necesario agregar que existen, dentro de este movimiento, dos tendencias formales claramente delimitadas,

> [u]na, decorativa, externa, evasiva, exotista, afrancesada, que inagura de los mismos comienzos Gutiérrez Nájera. Otra, interior, esencial, fija a la realidad humana universal y a la realidad histórica de América, de filiación más clásica española, que por los mismos años estrenaba Martí.[10]

Y si en en algún momento el primer aspecto parece dominar, a partir del comienzo de este siglo es evidente una "voluntad de superar el exceso de conciencia artística del modernismo y por consecuente propósito de que la voz poética, al hacerse más sencilla y dúctil, llegase más hondo y más lejos."[11]

Este segundo momento, al que generalmente se ha llamado post-modernismo[12], representa pues, como lo explica Octavio Paz, la respuesta dentro del mismo modernismo a la voluntad esteticista que sobresale en la primera época del movimiento. Es decir que se trata, más bien, de una amplificación de las propuestas estético-ideológicas que se encuentran desde el principio del modernismo. En las palabras de Paz: "El

supuesto postmodernismo no es lo que esta después del modernismo -lo que está después es la vanguardia-, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo."[12] Y agrega:

> No [hay] un cambio de valores sino de actitudes. El modernismo había poblado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citera, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media ... Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso.[14]

En la obra poética de Arévalo Martínez las dos líneas estéticas del modernismo son evidentes. Sus primeros libros, Maya (1911), Los atormentados (1914), y Las rosas de Engaddi (1921)[15], a pesar de sus fechas tardías, si se las compara con las de otras figuras representativas de la poesía modernista, se inscriben dentro de la corriente afrancesada y estetizante, tan evidente en la primera época de este movimiento. Sus libros posteriores: Llama (1934), Por un caminito así (1947), y las antologías, Poemas (1959) y Poemas de Rafael Arevalo Martinez (1965)[16], sin embargo, muestran, en general, las características de lo que se ha visto como el segundo momento del modernismo. César Brañas ha visto esta división en la obra del poeta guatemalteco y comenta:

> Señalaríamos por primera etapa el tiempo que va -la iniciación inclusive- desde Maya (1911) y Los Atormentados (1914), hasta Las Rosas de Engaddi (1923) ... La etapa segunda comprendería de Llama (1934) a la producción no recogida en volumen aún, [Brañas escribe en 1946] pero conocida en parte por publicaciones en periódicos y revistas[17].

Ana María Salgado, en un artículo sobre la obra poética del escritor guatemalteco, corrobora esta idea: "La expresión poética de Arévalo Martínez evoluciona desde la afectación preciosista de sus primeras

composiciones hasta alcanzar una sencillez cada vez más directa y depurada"[18], y agrega: "El proceso de simplificación emprendido por Arévalo coincide en sus líneas generales con el llevado acabo por varios otros escritores modernistas y en su caso termina por hacerle adoptar una estética antipreciosista."[19]

En sus poemarios, el escritor guatemalteco continúa su proyecto autobiográfico. Santiago Argüello lo ve ya en 1935 y escribe: "Este de Arévalo Martínez es un caso, en la vida literaria de América, en el que no se puede separar la poesía del poeta. La poesía es el hombre, y el hombre es la poesía."[20] La construcción de un sujeto autobiográfico, que como se vio ya, impone un sentido autorreferencial a su narrativa, es también un aspecto muy importante de su obra poética. Una lectura cuidadosa de los semas que van conformando la imagen del sujeto, tal y como se la elabora en los poemas de Arévalo Martínez, nos permitirá ahondar en el significado que para los modernistas tuvo ese acto de autodefinición ante la sociedad que los rodeaba, dueña de un poder absoluto para validar o negar el nuevo papel que, dados los cambios económicos y sociales que habían tenido lugar en Hispanoamérica, ahora se les asignaba a los poetas. Como dice Angel Rama, describiendo al poeta modernista que se afana por definirse en una situación harto adversa: "[E]n ese cotejo con la sociedad, el poeta decanta su valor propio, reconoce su naturaleza y se transforma en autotema de su creación. No es la experiencia del endiosamiento romántico, sino la función específica del poeta que se recobra ... Es una respuesta al medio social."[21]

Como en el capítulo anterior, en el presente he enfocado los semas

que, al elaborarlo, definen al sujeto arevaliano en la obra del escritor guatemalteco. De cada poemario he tomado aquellos textos que ofrecen pistas autobiográficas, y en cada uno de ellos he analizado los versos que perfilan el autorretrato del poeta. No siempre he conservado el orden en el que aparecen en el libro y, en algunos casos, he agrupado los fragmentos citados alrededor de los semas que en ellos se encuentran. No hay que olvidar que los cánones poéticos han impuesto en estos textos un elemento metafórico que no siempre se encuentra en la narrativa y que nos obliga, en este caso, a interpretar las imágenes poéticas y, por lo tanto metafóricas, que definen al sujeto.

El primer libro de Arévalo Martínez, Maya, fue publicado en 1911. Sin embargo, con anterioridad, el poeta había publicado varios poemas en las revistas literarias que por entonces circulaban en Guatemala. Estos poemas son los que a continuación serán estudiados, tomándoseles del volumne Poemas de Rafael Arévalo Martínez, en donde se ofrece la fecha de composición[22] de cada uno de ellos.

En este primer período de la poesía arevaliana, la construcción del poeta como sujeto autobiográfico está gobernada por el sema de la decadencia, aunque también se encuentra ya claramente definido el fuerte acento cristiano que prevalecerá en los poemas del escritor guatemalteco. En un poema de 1909, titulado "Degeneración", encontramos la siguiente explicación de la experiencia del poeta decadente:

> Triste es el lento proceso
> de desorganización
> en que un cuerpo queda ileso
> y naufraga una razón ...
> Los pensamientos apaga

mi estrecho campo de acción
y sólo una angustia vaga
me comprime el corazón. (151)

La sensación de angustia, que en este poema aparece asociada a la locura, se hace más intensa en otro poema del mismo año, "Cúrame muchacha". En éste, encontramos que el sujeto se ve completamente desasociado de su cuerpo y se experimenta, por lo tanto, como pura alma: "Porque así sin cuerpo no puedo quererte / porque soy un alma sin materia agente." (154) Dada esta condición de inmaterialidad, el sujeto arevaliano encuentra que únicamente un acto de amor por parte de la muchacha puede salvarle: "Hija de la tierra, dame de tu barro; / átame a este suelo, mira que te amo." (154) La mujer, como portadora de salud, tiene aquí una función parecida a la que define a la figura de Cristo en los poemas religiosos. Esto se verá si comparamos el poema anterior con uno titulado "A Cristo", también del mismo año:

Tus pies corrió a besar la Magdalena;
mas si hubiese tenido mi pecado
sólo en tu pecho hubiera descansado,
que mi pena es más grande que su pena. (180)

El sentimiento de culpabilidad expresado en este poema, por un pecado que no llega a ser definido, fomenta esa sensación de angustia que caracteriza al sujeto arevaliano en este período. De nuevo, sólo un acto de amor puede salvar al poeta: "Porque es tu caridad inagotable, / como Juan inocente, yo culpable, / necesito tu pecho, Padre mío." (180) La identificación con Juan, el discípulo favorito de Jesús, enfatiza la inocencia del poeta, mientras que la última frase, dirigida a Dios, establece su condición infantil.

Esta visión negativa que de sí mismo tiene el poeta, se extiende,

sin embargo, al resto de la humanidad. En "Malas bestias", un poema de 1914, la culpa parecería residir en la naturaleza misma de los hombres:

> Malas bestias somos, Señor ...
> ¡Qué orgullo es el nuestro ...!
> y en torno esparcimos angustia y dolor.
> ... somos cerdos satisfechos ...
> La siquis divina parece recluida
> en lo más oscuro de bestia feroz,
> porque la llevamos cobarde y herida
> y con nuestras voces callamos su voz. (169)

En estos versos, el sema de la humanidad se opone al de la divinidad. Como se ha visto, para Arévalo Martínez el ser humano es un ser dividido e incompleto, y el poeta representa la experiencia más extrema de esta separación. Es posible que se encuentre allí, en esa discordia, la fuente de su angustia.

Como en la narrativa, es posible encontrar en los poemas de este escritor la identificación del sujeto autobiográfico con la figura de la madre. En "Labores", de 1914, esto se explicita, al equipararse el acto de crear de un poema con el parir a un niño:

> Hay dos maneras de hacer:
> y la mía, cuando escribo,
> es arrojar un ser vivo
> como lo hace una mujer. (52)

Esta imagen será central en la descripción de la experiencia del poeta al crear su obra y, finalmente, justificará la estética de lo natural y, consecuentemente, del desaliño que, como forma necesaria de su sinceridad poética, Arévalo Martínez llegará a cultivar, especialmente en sus últimos poemarios.

Maya, el primer poemario del poeta guatemalteco, se publicó en 1911. En opinión de César Brañas, "[s]us arranques líricos y su pasión por las nuevas formas literarias que hasta entonces lograban acá fiel representación y enseñoreamiento, cuando ya declinaban en otras partes"[22], hicieron que este libro tuviera un gran impacto entre los lectores guatemaltecos. Las formas a las que se refiere el crítico son las de la expresión exotista y afrancesada, identificadas por tanto tiempo con la totalidad del modernismo, y que, bastante tardíamente, eran incorporadas al discurso literario guatemalteco. Es por esto, continúa diciendo, que se tuvo "la sensación de llegar por fin a un poeta patrio equiparable a los de la época, un poeta capaz de afiliarse a las escuelas entonces de 'vanguardia' y subvenir por cuenta propia a las exigencias de su época."[23]

Sin embargo, para Hugo Estrada, quien ha dedicado un detallado estudio al aspecto religioso de la poesía arevaliana, "[e]l mérito de Maya -a pesar de los elogios de Santos Chocano- no es otro que el del 'triunfalismo provinciano' con que se le acogió como libro de 'moda'."[24] Se trata, pues, de un libro primerizo que, a pesar de adolecer de todos los defectos que en estos se suelen encontrar, en la Guatemala de 1911 definió una estética y una sensibilidad totalmente nuevas para el país. Esta estética, sin embargo, empezaba a ser rechazada ya en los centros culturales hispanoamericanos, en los que ahora se favorecía el ahondamiento sentimental que llegaría a caracterizar el segundo momento del modernismo.

Como en todos los libros de Arévalo Martínez, es posible encontrar en Maya la cuidadosa elaboración de un sujeto autobiográfico. Los semas

que lo definen en la narrativa aparecen también en los poemas, y un análisis de los mismos nos permitirá llegar a reconstruirlo, patentizándose, además, que existe una continuidad entre la voz que genera los cuentos y la que nos habla desde los poemas. Se trata en ambos casos de la voz del sujeto arevaliano, que, como se vio en la discusión de "El hombre verde", es el transcriptor de todos los textos firmados por este autor.

En Maya, además, Arévalo Martínez inicia una práctica que habrá de continuar en sus libros posteriores: la incorporación de un prólogo o de una introducción escrita por otro literato, los cuales se convierten, por su inclusión en el libro, en textos autorreferenciales que dilatan y enriquecen el pacto autobiográfico propuesto por el escritor. Generalmente, en estas introducciones se define al poeta y los textos que aparecen en el libro prologado, encontrándose en ellas, además de los semas que conforman el retrato del sujeto, la imposición de una lectura, a menudo espiritualista, para los poemas que siguen. Estos prólogos permiten, asimismo, anular la diferencia que existe entre Rafael Arévalo Martínez, el autor, y el sujeto autobiográfico que en su obra se elabora. En Maya, el autor del "Plafón" fue nada menos que José Santos Chocano.

A continuación he recogido los semas que en esta introducción construyen el sujeto arevaliano. Los números romanos entre paréntesis representan el número de la página de la que la cita ha sido tomada. El sema más importante en la definición del poeta, como se dijo ya, es, en este momento, el de la decadencia. Así encontramos que, de acuerdo con Chocano, Arévalo Martínez posee un "espíritu sutil y enfermo de idealidad" (II), y que, como era de esperarse en un "decadente",

"[s]uelen atormentarle ... las enfermedades del siglo" (III). Además, "sobre las vacilaciones nerviosas, pasa el soplo de ese su misticismo que se me antoja venir desde las teosofías indostánicas." (III) La descripción, como puede verse, coincide perfectamente con la de Manuel Aldano o la del señor de Avelelo, dos encarnaciones del sujeto arevaliano.

El misticismo de Arévalo Martínez es recalcado por Chocano unas líneas más abajo: "Místico y amoroso canta con los ojos levantados en éxtasis" (III), aunque, como se ve por la cita en el párrafo anterior, lo encuentre asociado, más que a un catolicismo ortodoxo, a creencias orientales. El sema de la religión, tan importante en la definición de Manuel Aldano, se encuentra también asociado, en la descripción que del cuerpo de Arévalo Martínez hace Chocano, al sema de la decadencia: "[J]oven abad que así recuerda ... por su delicadeza de cuerpo y alma, a los ascetas consumidos en la fiebre de las oraciones solitarias". (I)

La poesía del escritor guatemalteco es también definida al declarársela no solamente "reveladora de un exquisito gusto, [sino que] amerítase con el calor de una sinceridad característica sólo de quien está seguro de su virtud para cantar." (III) Aparece de esta manera, por primera vez, asociado a la poesía del escritor guatemalteco el sema de la sinceridad, que, en los poemarios posteriores a Las rosas de Engaddi, llegará a tener tan gran importancia, hasta convertirse, finalmente, en la estética definidora de la poesía arevaliana. También el sema de la religión forma parte de la definición de esta poesía: "[S]us mismas palabras están empapadas en el agua bendita de una cristiana pureza" (III), aunque esta vez se trate del aspecto ortodoxo del sema.

Maya se encuentra dividido en cinco partes que llevan los siguientes titulos: "Juglerías", "Melancolías", "Galanterías", "Liturgias" e "Idolatrías". Por estos títulos, es posible ver la fuerte influencia romántica que pesa todavía sobre el libro, aunque no debe olvidarse el aspecto simbolista que títulos como "Liturgias" poseen.

Como se explicó en el primer capítulo, una de las estrategias textuales empleadas por Arévalo Martínez para convertir sus poemas, o sus cuentos, en textos autorreferenciales, fue el uso de dedicatorias a personas cuyos nombres poseían validez legal. Gracias a estas dedicatorias, el poeta pudo también cumplir con su función de cortesano, uno de los papeles asignados a los poetas modernistas por la sociedad hispanoamericana de la época. Los salones, a imitación de las cortes, fueron el espacio que permitió a aquellos demostrar sus habilidades artísticas y ponerlas al servicio de los grupos que detentaban el poder. Como explica José Guilherme Merquior: "El nuevo orgullo del escritor, su prestigio en la prensa y en los salones fue en parte una compensación por la supervivencia de los límites de la profecionalización."[25] Así, en Maya encontramos dedicatorias como las siguientes: "En la muerte de Alicia Mansilla" (49); "Ojos azules: Album de la Señorita Clarita Rubio" (65); "Rosal: Album de Julia Peña" (73) y "Ascética: Album de la Señorita Lupe Unda" (74).

También relacionado con su papel de cortesano se encuentran estos versos en los que el poeta, idealizando su imagen, se define como caballero practicante del amor cortés: "Yo armado caballero saldría a la palestra / a defender el nombre tuyo, porque eres nuestra / Señora de la

Gracia..." (75) El uso de este tipo de imágenes refleja la ideología imperante en la época. Según Merquior, citado unas líneas más arriba: "El empleo de las poéticas aristocráticas como vehículo de adquisición de status se armonizaba perfectamente con el viejo hidalguismo de las clases medias latinoamericanas"[26].

Entre estos poemas con dedicatoria, se encuentra uno cuyo título es: "Al Colegio de Infantes" (86). El nombre de este centro de enseñanza aparece también en Una vida, en donde Manuel Aldano, protagonista de la novela, asiste a un colegio con ese nombre para completar su educación primaria. El nombre de este establecimiento posee validez legal, como se verá más adelante, al estudiar la biografía escrita por Teresa Arévalo y el prólogo de David Vela para los Poemas de Rafael Arévalo Martínez. En este poema, por cierto, se encuentra una definición del poeta como mediador entre el mundo de lo divino y el mundo de lo humano, identificándosele con el santo y con los pájaros. Se entrecruzan así, para definir al sujeto, los semas de lo divino y de lo natural: "Se sube a Dios por transiciones suaves / del santo, del poeta y del jilguero" (89), escribe el poeta. Ron Moody comenta, en relación con este aspecto del sujeto autobiográfico que "[t]he poet's role, in Arévalo's view, is that of a strange and unique being who serves as prophet to humanity by synthesizing and expresing the cosmic truths."[27] Esta opinión confirma la definición del poeta como vate, corroborándose además, que se trata de la encarnación del poeta modernista por excelencia.

A continuación comentaré la elaboración del sujeto autobiográfico en nueve de los poemas que aparecen en Maya. Estos poemas, en mi opinión,

definen al poeta, tal y como el escritor guatemalteco lo concibe en este período de su obra. El primero, titulado "El sueño del poeta pobre", instituye dos características muy importantes del sujeto arevaliano: la ensoñación, o imaginación, como actividad distintiva del poeta; y el choque que, a consecuencia de ella, se establece entre el poeta y la sociedad mercantilista que le rodea. La situación pecuniaria del escritor queda inscrita en el título del poema. Al iniciarse este, el poeta, un extraño al orden burgués -definido por su capacidad de consumo de objetos de lujo-, sueña "con el rostro asomado a los cristales" (17), con

> tanta fina
> cosa que encerraba la vitrina
> para brindársela a una figulina
> que le había robado el corazón. (17)

Debido a su pobreza, el poeta no puede ofrecerle un regalo a su amada -el elemento romántico en estos versos es obvio- y, por lo tanto, se ve obligado soñar:

> Y soñó que en los cielos blancos, una
> mano, para el poeta sin fortuna
> con un hilo de estrellas y la luna
> de plata, fabricaba un medallón. (17)

Sólo idealizando su realidad puede el poeta en esta época satisfacer su deseo, fomentado por los grupos en poder, de poseer aquellos objeto de lujo que, considerados exquisitos, definen el buen gusto y la elegancia de la sociedad en la que vive. En palabras de Angel Rama: "Su arte se hace así coherente con los demás valores de la sociedad moderna que establecen sus clases rectoras, traduciendo en literatura lo que es el sistema que se impone en todos los órdenes de la existencia."[20] Sin

embargo, como descubre muy pronto el poeta:

> No se puede soñar eternamente
> y de pronto el poeta decadente
> sintió el grosero roce de la gente
> y oyo una carcajada de irisión. (19)

Aparece en esta forma la oposición poeta/sociedad, central en la definición del sujeto arevaliano. Angel Rama muestra cómo esta oposición define a todos los poetas modernistas:

> En la visión que del conflicto ofrecieron los poetas modernistas siempre se encuentra el público ignorante y hostil, el burgués utilitario, asociado a los críticos igualmente ignorantes, defensores de una retórica que, paradójicamente, había quebrado al instaurarse el nuevo sistema económico[29].

El poeta, entonces, responde en la única forma que le queda, dada la ideología del periodo:

> Gustó el poeta las amargas heces
> del vino y la ilusión- dos embriagueces-
> y escupió para todos los burgueses
> el salivazo de una maldición. (19)

El choque entre el poeta y la sociedad, y la respuesta del poeta a la burguesía imperante son, de esta manera, expresados inequívocamente.

El segundo poema a comentar es el primero de una serie de textos en los que el poeta se define por asociación. Es decir que, identificándose con figuras literarias de renombre, el poeta expone su situación o su estética. En "Hacia el puerto", la identificación que tiene lugar es con Luis de Camoens, el gran lírico portugués: "Yo soy como el poeta lusitano / que alzaba en una mano Los Luisíadas / mientras que hendía el mar con la otra mano" (14), declara el sujeto en los primeros versos. De nuevo el sema del ensueño lo define: "En todas las divinas ensenadas / del país

encantado de las Hadas / estivó mi ambición el rubio grano / del sueño" (14). Sin embargo, como en el poema anterior, el poeta se ve forzado a reconocer que "todo náufrago." (14) Y así, en actitud heróica, lo único que puede hacer es salvar su obra: "Yo hiendo el mar con una mano sola / y en la otra, por encima de la ola, / he alzado el manuscrito de mis versos." (14) Una vez más, el poeta se encuentra sólo en un mundo hostil que lo rechaza a él y a su obra. El afirmar su condición de poeta en tales condiciones fue, verdaderamente, heróico. Como dice una vez mas Angel Rama: "Al desprecio se respondió con el desprecio, a la ignorancia provocativa con la burla destemplada, al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático."[20]

En la "Epístola a Manuel Machado después de leer el mal poema", encontramos el mismo tipo de identificación descrita en relación con el poema anterior. Aquí, sin embargo, se trata de un poeta no aceptado totalmente en esta época por los lectores guatemaltecos, algo que el sujeto autobiográfico aclara al decir: "Tu amable ligereza de fatuo dilettante / a nuestra ciudad trae una onda refrescante / porque eres un beodo... ¡Mas un beodo elegante!" (20) La reacción de la gente ante la obra de Machado es descrita en los siguientes versos, en los que, además, se incluye la respuesta del poeta a tal reacción:

> -"¡Pero vamos ¡qué triste y qué pobre es Machado!,
> como se bambolea su verso fatigado;
> qué incorrecto es a veces...."
> -¡pero qué refinado!- (20)

A continuación, el sujeto se define en términos de su ancestro mixto de indio y español: "No por indio lo puedo entender; por hispano / es por lo que conozco el temblor de una mano / que ya escanciaba el vino en

tiempos de Trajano." (21) El aspecto escindido del sujeto arevaliano queda confirmado, de este modo, en términos raciales. Con esto se corrobora su identificación con Guatemala, su país de origen, identificación explorada ampliamente por el sujeto mismo, como se vió en el capítulo anterior, en la novela Hondura.

El sema de la decadencia se enriquece con la siguiente declaración del poeta, asociada también a su ancestro: "Sólo una gota pura tengo de americano: / mi amor a las mujeres por esa gota es sano / ¡por todas las restantes soy enfermo y liviano!" (21) La decadencia del sujeto queda de esta manera definida en términos de su herencia europea. Parte de esta decadencia consiste en su obsesión por su yo interno: "[L]a labor del espejo que produce el reflejo / ¡sólo que yo hacia adentro tengo vuelto mi espejo!" (21) Al final del poema, la identificación que el sujeto busca definir con el poeta español, queda instituida: "Yo no sé si tu vales; yo no sé si yo valgo; / sólo sé que cabalgas, sólo sé que cabalgo, / el Pegaso, y tenemos los dos que decir algo." (22) Los identifica, además del hecho de ser poetas, el hecho de ser decadentes:

> Sólo sé que sufrimos de similares daños
> y que marchamos juntos con cansancios extraños,
> ancestrales cansancios de imprecisos tamaños,
> cual si fueramos viejos que han vivido mil años. (22)

La descripción de esa sensación de vejez como una de las características del poeta decadente es ampliada en "Canto al Archipreste de Hita". En este poema, la definición del sujeto se hace por oposición al famoso Arcipreste español:

> Señor, torna a enseñarnos cómo se bebe el vino;
> hoy enturbian las heces el vaso cristalino
> y en lugar de las rosas del banquete latino
> nos corona la frente una rama de espino. (34)

Los períodos que definen a ambos poetas son, con estas palabras, contrapuestos. Se trata del origen y el crepúsculo de la tradición que define la poesía española. De esta manera el sujeto se incorpora a la literatura universal que, como fue dicho, en esta época se halla identificada totalmente con la poesía europea, de la que la española sí era parte. Y continúa el poeta: "¿No es cierto, Preste laxo que no supo del yermo / que en el siglo catorce no era el poeta enfermo...?" (35), agregando: "Hoy la vida es enferma ... / siete siglos más vieja es la vieja alma humana!" (35), para finalizar con los siguientes versos: "Tú no viste lo que ahora tu descendiente ha visto: / tú asististe a una infancia; yo a la vejez asisto". (35) El sujeto explica, además, el por qué de su visión, la cual, por pertenecer al final de una época, no puede ya ser gozosa, como lo fue la del Arcipreste:

> El dios Pan y Afrodita murieron con Juliano.
> Sólo sé de renuncias: mi espíritu es cristiano
> y el volumen de Kempis ha enrayzado [sic] en mi mano." (35)

El poema expresa una nota americanista, a pesar de la fuerte identificación del sujeto con la tradición española, en los siguientes versos:

> Como un mar era grande la nación española:
> necesitó del flujo y nos mandó una ola;
> y de dieciocho pueblos hoy que está triste y sola
> va el afecto hacia ella ¡y es que vuelve la ola! (37)

La definición de Hispanoamérica que encontramos en este poema -"[U]na tierra en que hay mucho corazón y muy poco / cerebro" (38)-, y en

la que se oponen a la inteligencia los sentimientos, es una definición que los modernistas habían tomado para sí mismos[21].

El poema termina cuando el poeta, al identificarse con Don Quijote, afirma su valor en contra de toda imposición social: "¡Algo resta! Yo, el nieto, como Quijote aún valgo" (39). Se afirma también en este poema el valor del idioma y la religión que España logró imponer en América, violentamente, durante la conquista y la colonia:

> ¡Pero aún queda algo! La oración que rezamos
> y la fe en otra vida y el idioma que hablamos...
> ¡Todo lo grande y lo bueno! Morimos porque amamos;
> porque es como una llama la sangre que heredamos
> de España, y, como España, al vivir nos quemamos. (39)

La imagen de la llama, como símbolo del amor que da vida, reaparecerá, con connotaciones divinas, en un poemario que, precisamente con el titulo de Llama, habrá de publicar Arévalo Martínez en 1934. El escritor sugiere, además, gracias a unos versos que cita al principio del poema, que su poema y El libro del buen amor habrán de ser leídos como textos autobiográficos. Tal lectura es impuesta gracias al título que se da al fragmento citado: "Retrato que de sí mismo hizo el Arch. de Hit." (34) El "Canto al Arcipreste de Hita" ofrece, pues, no sólo una definición de la tradición poética a la que pertenece el sujeto autobiográfico, sino el retrato del poeta Rafael Arévalo Martínez, su creador y alter ego. El pacto autobiográfico es, de esta manera, reafirmado en relación a la poesía arevaliana.

En "Canto a Flamel" encontramos la primera declaración que hace el sujeto autobiográfico respecto a su identificación con la tradición ocultista, algo que se hizo patente al estudiar los cuentos. Nicolás Flamel fue un escribano de la universidad de París al que se acuso de ser

alquimista y hechicero.[32] El sujeto arevaliano, que se identifica con este personaje, le critica el haber "acudido" a la acción y no haberse limitado a la palabra: "Flamel, hermano mío, poeta insatisfecho, / tu gran pecado es ese: ¿por qué acudiste al hecho? / Una palabra es llena y una acción vacía" (23) Esta oposición entre acción y contemplación se hace más compleja en los versos que siguen: "El Cristo entre los hombres circula todavía / y por eso yo nunca laboro, como Marta, / sino que me he quedado viendo como María." (23) Como en los cuentos, el uso de figuras bíblicas llena de resonancia las imagenes poéticas, justificándose en términos religiosos el aspecto contemplativo del poeta. La respuesta a la crítica burguesa que, como ha explicado Angel Rama[33], tachó a los poetas de improductivos, es obvia. Además, el sujeto puntualiza: "Los soñadores somos puros; contemplativos" (24).

A continuación, el poeta declara su estirpe espiritual. La identificación con Cristo aparece nuevamente, esta vez en relación con la tentación en el desierto:

> Como a Jesús un día, cuando tentado sobre
> un monte, ante sus ojos tendió el Genio del Mal
> los reinos de la tierra, desde mi alcoba pobre
> también soñé con una piedra filosofal. (24)

Otros elementos pertenecientes al sema de la religión son mencionados en seguida, algunos de ellos citados también en los cuentos. Así el poeta se describe como: "Budista desprendido ... / la plenitud buscaba ... / y le pedí las equis a la Teosofía" (25), ofreciendo a continuación una lista de sus lectura religiosas:

> "La voz en el Silencio" y "El león en el Sendero"
> al ascético libro de Kempis preferí:
> pero hoy a "Isis sin velo" la "Imitación" prefiero
> y la H: P: B: se separo de mí. (25)

Con la referencia a las tradiciones religiosas opuestas que Tomás de Kempis y H. P. Blavatsky representan, la división que el sujeto experimenta en cuanto a sus creencias religiosos y filosóficas, queda definida, en forma específica, en estos tempranos versos.

El siguiente poema que se estudiará, "Mi hermana la rosa", elabora el sujeto autobiográfico gracias al entrecruzamiento paradójico del sema de lo natural con el de la decadencia. Los primeros versos establecen la comunión que el poeta experimenta con la naturaleza:

> Mi hermana, la rosa, encuentra bien hecho todo lo que yo hago;
> recibí el aplauso de mi hermano el lago;
> (su alma transparente es como la mía)
> pero estoy muy lleno de melancolía
> porque ayer un cardo me ha llamado imbele,
> porque los reptiles no quieren que vuele... (32)

La imagen de los cardos y los reptiles, que en los dos últimos versos antagonizan al poeta, serán metáforas usadas a menudo por el sujeto autobiográfico para describir a los críticos literarios que atacan su obra. Encontramos así, por lo tanto, la oposición poeta/sociedad definida nuevamente dentro del sema de lo natural. A esta oposición pertenecen también los versos siguientes: "Un topo a mi paso dijo: 'ese es poco / artista;' los hombres me han llamado loco; / un toro agresivo me llamó cobarde". (32) De nuevo, el sema de lo natural controla la elaboración del sujeto y de la sociedad que se le opone.

En la estrofa que sigue, el aspecto decadente es definido con mucha gracia:

> A mi otra hermana, la bella mañana,
> yo nunca la he visto porque es muy temprana
> y es muy hacendosa ...
> mientras yo en el lecho, enfermo, cobarde,

espero durmiendo que venga la tarde. (32)

El aspecto complementario de estas imagenes antitéticas confirma su unidad dentro de la cosmovisión arevaliana. El sujeto logra justificar, de esta manera, su lugar dentro del orden natural del cosmos.

Uno de los poemas más conocidos de Arévalo Martínez, "Subjetiva", presenta en forma confesional la descripción del sujeto autobiográfico, gracias al sema de la decadencia: "Como un monomaníaco inofensivo / tejiendo estrofas con mis versos vivo." (53) El aspecto infantil del poeta queda también incorporado a esta elaboración: "Soy un niño que juega con su herida" (53); así como la fe absoluta que tiene en un Dios bondadoso:

> Vivo en el semi-ser de una demencia,
> mas confío con fe viva ...
> en que Dios, que es la vista de los ciegos,
> también es la cordura de los locos. (53)

Es esta fe en la bondad divina la que inspira al poeta la escritura de los versos siguientes, con el título de "Oración". En ellos, la sensación de culpa que caracterizara al sujeto autobiográfico en Los atormentados aparece expresada por primera vez:

> Tengo miedo, miedo a no sé que, el miedo de una visión confusa
> Un miedo que desconocen los buenos.
> Señor, mi miedo mismo de mi crimen me acusa. (85)

Sabiéndose culpable, y reconociendo que no ha amado a su Dios lo suficiente, el poeta exclama: "Señor, perdón; no te he amado, pero te he temido; / no pude acogerme a tu misericordia, pero a tu justicia me he acogido." (85) Y luego, viendo en su amor al arte otro aspecto de su pecado, pide perdón por escribir esta oración en forma de poema:

> Señor, para mi arte perdón.
> Perdona que en este mismo instante rime mi petición ...
> perdón porque no soy puro ni sencillo... (85)

Queda, en este poema, definida la decadencia del poeta en términos religiosos, cristianos para ser más exactos, y precisada por las palabras: "no soy puro ni sencillo". Como se verá más adelante, cuando se discutan los otros poemarios de Arévalo Martínez, esta condición determina, además, la situación de todo el género humano.

Con respecto a la estética del poeta en este libro, los versos siguientes, con sus imágenes parnasianas y su énfasis hedonista, la colocan dentro de la línea esteticista del modernismo. El poema se titula "Cicuta":

> Yo cincelo una copa. Una copa que es
> la que apuró Petronio y que rompió después;
> la copa en que Epicuro de la Vida disfruta
> y es la copa en que Socrates apuró la cicuta. (16)

Dentro del sema de la literatura, el arte de cincelar aparece como metáfora a la labor del poeta, asociándose la poesía del sujeto autobiográfico con una de las referencias culturales de mayor prestigio en esta época: la antigüedad greco-romana. Iván Schulman comenta con respecto al uso constante, por parte de los modernistas, de referencias consideradas como de gran prestigio cultural: "[R]epresentaba una manera de concretizar los anhelos estéticos e ideales vedados por la realidad cotidiana. En esta faltaban los objetos bellos y nobles de la vida, los cuales el artista necesitaba crear o nombrar."[34] El poeta arevaliano queda definido, por lo tanto, en Maya, como un modernista, con el sentido que esta palabra tuvo en Hispanoamérica en las últimas décadas del siglo

XIX.

LOS ATORMENTADOS

Los Atormentados, el segundo libro de poemas de Arévalo Martínez, fue publicado en 1914 y, por su retórica y temas, está todavía muy cerca de las formas e inquietudes que distinguen a Maya. Para María Salgado,

> [l]a misma tónica preciosista predomina en sus dos libros siguientes -Los atormentados (1914) y Las rosas de Engaddi (1918)- aunque ya en ellos comienza a iniciarse un tímido movimiento hacia una poesía más sencilla que culminaría en Llama (1934) y Por un caminito así (1947)[33].

Por su parte, Francisco Morales Santos, aunque no llega a aclarar lo que para él constituye el "lenguaje guatemalteco", ve en Maya y en Los atormentados, el uso de "un lenguaje que si no es del todo guatemalteco vale por su atrevimiento en romper el rigor castizo."[34]

El sema que guía la construcción del sujeto en este poemario es de nuevo el de la decadencia, aunque elaborado en forma más extremada que en Maya. Como ese libro, Los atormentados se halla dividido en secciones, todas con títulos que sugieren un tema común para los poemas así reunidos. Los títulos de estas secciones son los siguientes: "Decadentismo', "Los atormentados", "Los versos de plata", "Tributos", "Galanterías", "Los primeros lirismos", "Una face" [sic], "Halcones y palomas", "Místicas", "Amor" y "Dolor". Otra vez es posible ver en tales denominaciones la fuerte influencia romántica que pesa sobre el poemario. Además, varios de los poemas que habían aparecido en Maya, reaparecen aquí, con lo que se sugiere que ambos volúmenes forman parte de un mismo

libro, que el poeta ahora extiende y enriquece.

Los atormentados, que carece de prólogo, se inicia con unos versos titulados "Decadentismo", publicados originalmente en 1913 en la Revista Juan Chapín, con el título de "Modernismo"[37]. El poema constituye un desafío directo a los valores de la burguesía guatemalteca, educada en el positivismo y en el catolicismo más tradicionales. El aspecto visionario y la sensación de fracaso y desquiciamiento que domina al poeta quedan definidos en los primeros versos:

> Mi musa oscura
> de ojos ya velados, ya videntes
> mi musa de fracaso y de belleza
> se ha aferrado a los versos decadentes
> por lo bien que disfrazan su locura
> y por lo bien que expresan su tristeza. (3)

A este tipo de poesía se opone la escritura del hombre sano: "Dejad la prosa para el hombre sano / capaz de la unidad y la armonía" (3), inscribiéndose además, en los versos que siguen, la autoabsorción que domina al poeta modernista, descrita ya en Maya: "Nosotros, decadentes, / llevamos inclinadas nuestras frentes / para escuchar nuestros corazones." (3). Sin embargo, para el poeta, sus síntomas son característicos de la época en que vive, y su experiencia, clavado como se encuentra "en los potros / del nerviosismo de este siglo enfermo" (3), ofrece el ejemplo extremo de lo que viven, sin darse cuenta, sus contemporáneos.

La futilidad de la labor poética es también parte de la definición del poeta decadente que, al respecto, escribe: "¿Qué fuera de nosotros, los dementes / que arrojamos semillas en el yermo...? (3) Esta sensación de futilidad fue consecuencia, al menos parcialmente, de las formas económicas que, en este período, permitieron la consolidación de los

valores burgueses en Hispanoamérica, como lo demuestra el siguiente comentario de Angel Rama:

> Por el momento, el "mercado" literario no existía; los libros no tenían compradores y, por lo mismo, tampoco había editores. Permanecían vigentes las formas que procedían de la época del "patrocinio", o sea, el mecenazgo ocasional de algunos amigos ricos que pagaban una edición[28].

Al final del poema, y como un reto a los valores machistas que dominaban, y dominan todavía, la sociedad guatemalteca y la hispanoamericana en general, el poeta declara su femineidad: "¿Qué es femenil la queja? y bien, qué importa / si ya no somos hombres?" (4) Es posible que para esta época Arévalo Martínez no hubiera elaborado aún su teoría de la bisexualidad de las almas, que aparece descrita en los cuentos "Complejidad sexual" y "La Farnecina". Sin embargo, es obvio ya su interés en la ambigüedad sexual que, para él, parece ser esencial en todo poeta.

La sección titulada "Los atormentados" contiene cinco poemas muy cortos, en los cuales se describen figuras que encarnan la experiencia de seres enfermizos y desadaptados. En uno de ellos, titulado "El demente", encontramos la siguiente elaboración del sujeto autobiográfico:

> Sombra es enfermedad. Las almas sanas
> son luminosas como las ventanas ...
> y un día en mi razón sentí unas alas
> unas alas oscuras,
> que se llevaron todas las escalas
> y me dejaron todas las locuras. (7-8)

De nuevo el sema de la decadencia es operante, aunque la dicotomía luz/oscuridad que aquí opone al poeta y al hombre sano, parece negar la experiencia que había definido a Manuel Aldano, ya que este,

especialmente en los cuentos en los que aparece el señor de Aretal, se halla asociado con la luz. Sin embargo, hay que recordar las palabras de Barthes cuando describe la forma en la que se elabora un personaje: "[E]l personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable ... y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios): esta complejidad determina la 'personalidad' del personaje"[39].

Las imágenes religiosas dominan la última estrofa del poema, en la que el poeta se identifica, de manera bastante ambigua, con Cristo:

> Mis brazos abrí en cruz, como un arbusto
> seco, sin una queja ni un reproche.
> Porque hay pecado en mí, yo sé que es justo
> que en mí aniden las aves de la noche. (8)

Su culpabilidad justifica así, a los ojos del poeta, el sufrimiento al que se halla condenado. De nuevo, el decadentismo se relaciona con el sema de la religión, ofreciéndose como equivalentes los conceptos de pecado y de decadencia.

Las imágenes de la ventana y la luz que encontramos en los versos arriba citados, son ampliadas en otro poema de esta sección, titulado "El triste": "Mi alma de cristal es transparente; / pero es como el cristal de la ventana / que recibe las luces del Poniente." (19) Como en "Mi hermana la rosa...", el poeta se percibe como una criatura crepuscular.

En "¿Quién pudiera decirme...?", el poeta, volviéndose hacia la sociedad que le rodea, trata de obtener una definición de su realidad, que es consecuencia, como se ha visto ya, de su función social, y pregunta: "¿Qué somos nosotros los poetas?" (53). Esta pregunta trata de

encontrar respuesta a la situación experimentada por los modernistas, "situación concreta, diríamos existencial, provocada por una modificación de las estructuras que vinculan escritor y ambiente"[40], según palabras de Angel Rama. El sujeto arevaliano, respondiendo a la pregunta, trata de explicar su labor por medio de dos imágenes, ambas de gran prestigio cultural. La primera lo identifica con don Quijote -"llevamos la locura en nuestras ancas / y en las manos la enseña del Quijote" (53)-, mientras que la segunda lo asemeja al Cristo que lava los pies a sus discípulos:

> Y, lejos, al oir las fatigadas
> plantas de los espíritus pedestres
> que en siglos que no tienen ya ni rucios,
> bajamos en las húmedas llanadas
> y al favor de los árboles silvestres
> en los ríos lavamos sus pies sucios. (53)

El papel del poeta como intermediario entre el mundo de lo divino y el de lo humano queda definido así, en estos versos, por medio del sema de lo natural.

En "Pedidle al poeta...", de la sección "Los versos de plata", encontramos de nuevo el choque que definió la relacion entre los poetas modernistas y sus sociedades. Aquí, además de expresar las características de su arte, el poeta fija los límites inherentes al mismo, definiendo, además, lo que la sociedad, por medio de la crítica literaria, le exige:

> Pedidle al poeta que aspire a las glorias
> humanas, el sello de una gran tristeza;
> lo demás, estilo, corrección, cabeza...
> ¡esas son historias...! (31)

A estas demandas sociales, la respuesta del poeta es tajante:

> Los Valbuenas valen. Pero son dos cosas
> distintas, opuestas, críticos y bardos.
> En la tierra hay sitio. De un lado las rosas.
> Del otro, los cardos. (31)

El choque de valores entre el poeta y su sociedad se halla expresado también en el poema titulado "Carlos H. Vela", dedicado a un poeta guatemalteco que se suicidó muy joven. Aunque desconozco las razones que Vela tuvo para acabar su vida, la interpretación que el sujeto autobiográfico hace de esta decisión, se encuentra elaborada estrictamente en términos de la oposición poeta/burguesía:

> El joven éste se sentó a la mesa
> de la existencia y apuró su vino,
> que escatima en ella la burguesa
> y económica mano del destino.
>
> Tomó champagne y desdeñó la sopa
> familiar que los hombres le brindaban.
> Pequeña entonces encontró la copa
> y se bebió los años que faltaban. (109)

Esta interpretación corresponde, verdaderamente, a la realidad vivida por muchos de los modernistas, y al suicidio como solución práctica ante una situación insostenible. Si no, piénsese en José Asunción Silva.

La experiencia de alienación que experimentaron los modernistas y, al mismo tiempo, su autopercepción como miembros integrantes de un orden divino, es expresada directamente en un verso del poema titulado "A José Santos Chocano": "No es de este mundo el reino del poeta." (111) El lenguaje religioso busca aquí, nuevamente, ofrecer una alternativa, socialmente aceptable a valores rechazados por el orden burgués. El uso de este lenguaje intentaba permitir al poeta no sólo definirse como tal, sino ser aceptado por la burguesía, único grupo con el poder para

validar, a nivel social, el papel del intelectual. Es en este contexto en el que debe leerse el siguiente "Versecillo", en el que el poeta define, de manera precisa, la que debería ser su función social:

> Los domingos, versos hago:
> canto mis melancolías
> al viento, al río y al lago,
> en metros ricos diversos...
> -Bien; pero los otros días...
> -Otros días, hago versos. (145)

La importancia de esta definición en la época en la que se publica el libro es aclarada por Alberto Velázquez:

> [E]n Guatemala es Rafael quien primero clava su estandarte de lírico de profesión, de poeta vocacional en las más altas cimas de la conciencia pública ... Antes de él, ninguno, absolutamente ninguno que no contrapesare y aún semisepultase el don demiúrgico de la poesía con alguna disciplina profesional que lo habilitare ante la sociedad ... Arévalo Martínez vino a romper el prejuicio existente respecto al poeta y la poesía en nuestro medio. Proclamo la poesía como su razón de ser[41].

Un poema que comenta la actitud de la crítica guatemalteca ante la poesía que Arévalo Martínez abandera en 1914, y que, como ya se dijo, era completamente nueva en esa época para el país, es "Sancho Panza contemporáneo". En sus versos, extendiendo la asociación que se ha establecido entre el poeta y don Quijote, los críticos son identificados con el escudero: "Hoy Sancho se disfraza con disfraces diversos: / Sancho Panza hace crítica, Sancho Panza hace versos." (11) Su postura estética, en oposición al refinamiento decadente del poeta, es satirizada de la siguiente manera: "[L]as infantilidades tiene de la Gramática / y las adolescencias ama de la Retórica." (11) Y, a continuación, confrontando los ataques que los críticos tradicionalistas hacían en esta época contra el modernismo, el poeta escribe: "Si ropas modernistas visten al ideal, /

en él hinca su incisivo gramatical." (11) Así, oponiéndose a este rechazo de los críticos, el poeta va como el Quijote, definiendo nuevas visiones, las que, posteriormente, los críticos habrán de aceptar y hacer suyas. La autoridad espiritual que se asocia con la figura del caballero realza el valor de las nuevas formas poéticas propuestas por el poeta decadente:

> Y es lo curioso y triste que el Quijote demente
> en las tierras ignotas abre un nuevo sendero;
> y cuando está trillado, por él, holgadamente
> pasa la campanuda facha de su escudero. (11)

Sin embargo, dentro del esquema que el sujeto elabora en su obra, como todos los opuestos, el poeta y el crítico son criaturas complementarias:

> Abriendo a las conciencias hermético sendero
> así forma la historia la pareja divina:
> delante, el Señor flaco remolca a su escudero;
> y atrás el criado gordo, ríe, pero camina. (12)

Es en textos como este, en los que es posible ver la conciencia tan clara que Arévalo Martínez tenía no sólo de su vocación poética sino de las obligaciones que esta implicaba, y de su voluntad, en contra de toda oposición social, de afirmarse como poeta. Esto lo comprometía, debido al momento histórico que se vivía, a trabajar una escritura carente de toda utilidad práctica. Así, en un poema titulado "Poetas y prosistas", el sujeto declara su posición en cuanto al tipo de escritura que para él es posible llegar a trabajar, y que nos recuerda la oposición sentimientos/inteligencia, tratada con anterioridad:

> El poeta hizo versos;
> pero en prosa escollo.
> Al leerla dijeron
> es un mal pensador. (33)

Esta declaración habrá de recordarse cuando se haga el estudio de los ensayos escritos por Arévalo Martínez y de los comentarios que ellos provocaron, ya que reflejan esta percepción del sujeto. El poema termina con los siguientes versos, en los que se confirma la división que existe entre los poetas y los pensadores:

> Aprendió así el poeta
> enfermo de ideal,
> que hay pájaros que cantan
> y no saben hablar ...
> y que hay hombres que piensan
> y no saben cantar. (33)

La importancia y valentía de delaraciones como éstas son subrayadas por Angel Rama en el siguiente comentario que, además, nos ayuda a ver con mayor precisión el significado de la afirmación arevaliana con respecto a su papel social: "[L]a quiebra de los valores artísticos en el nuevo mercado, la hostilidad de un medio que parecía decretar la cancelación del instrumento poético mismo -el hombre que cantaba- justifican sobradamente la obsesión temática que los dominará."[42]

Otro poema que muestra esta tensión entre el poeta y su sociedad es el titulado "Rosal". En él, el poeta, gracias al sema de lo natural, se halla definido por asociación con esta planta: "Yo sentí que mi vida era como un rosal... / y estaba en un erial." (100) Habiéndose instituido esta contraposición, el poeta continúa describiendo lo que ocurre cuando los hombres se acercan a él:

> Así me dijo:
> -"arbusto, tu presencia bendigo
> necesito tus frutos, porque de hambre me muero"...
> Y yo le dí mis rosas... ¡y él me pedía trigo! (100)

La imposibilidad del poeta de satisfacer la demanda social en cuanto a su producto queda, en forma metafórica, claramente expresada.

Dada su situación, el único apoyo que el sujeto puede encontrar reside en los libros, que, para él, se convierten en seres vivos, con los que puede conversar, tal y como queda expresado en el poema "Los libros":

> Y pensé: los libros son como unas manos
> inconmesurables, sobre los océanos
> y montes tendidas, buscando otras manos:
> las manos de hermanos. (35)

Agregando, unos versos más abajo:

> [L]os libros son como unas bocas
> inconmesurables, que ... hablan a las pocas
> almas que están locas. (30)

Esta intensa relación entre el sujeto arevaliano y los libros, había aparecido ya en Una vida, en donde Manuel Aldano ve en ellos el único escape de una realidad que lo intimida. La continuidad del sujeto autobiográfico se halla confirmada, de esta manera, una vez más.

Dada la imposibilidad de encontrar espíritus afines, el sujeto arevaliano busca entonces un ser que, al oponérsele, le llegue a complementar. Este lo encuentra en la muchacha gorda del conocido poema "Retrato de mujer": "Ella es una muchacha muy gorda y muy fea; / pero con un gran contento interior." (137) El poeta la ama "por flaco, por malo, por triste y por ocioso" (137), y ella, que es como una "hermana ausente" o una "esposa que no he tenido nunca" (137), le ofrece su cuidado y su ternura:

> [C]uando mi existencia vio manchada y helada y destruida
> la lavó, la aplanchó; y luego paciente,
> la cosió por los dos lados a la vida
> y la ha tendido al sol piadosamente. (138)

La emoción que une a esta joven y al poeta no es, obviamente, el amor erótico exaltado por Darío. Más bien se trata de una especie de solidaridad maternal, que ofrece apoyo y consuelo a su condición de individuo enfermo y dolorido. Esto se halla subrayado por las metáforas de tareas domésticas usadas para demostrar lo que ella ha hecho de él.

El último poema de esta colección es uno en el que datos verificablemente autobiográficos son ofrecidos por Arévalo Martínez como parte de la elaboración del sujeto arevaliano. El título del poema es "Fueron tres los muertos...":

> Dos padres. Seis hijos. Honrada familia
> que un día una mano gélida tocó.
> Fueron tres los muertos: una hermana, Emilia;
> mi madre; y el otro... el otro soy yo. (87)

De acuerdo con la biografía escrita por Teresa Arévalo, los esposos Arévalo Martínez tuvieron seis hijos, de los que la tercera hija fue bautizada con el nombre de Emilia de la Luz.[43] Por lo tanto, la información ofrecida en el poema posee un aspecto estrictamente referencial. Esto obliga al lector a percibir, en el yo que habla en el poema, a Rafael Arévalo Martínez, hermano mayor de seis hermanos, cuya hermana Emilia murió en diciembre de 1910 y cuya madre falleció un mes más tarde, en enero de 1911. El pacto autobiográfico que permitirá identificar al poeta decadente que se expresa en primera persona en este poemario, como lo había hecho ya en Maya, con su autor, queda, de esta manera, firmemente establecido. El sujeto elaborado en el poema ahora discutido, continúa, mientras tanto, describiendo su situación:

> Reposa
> en la misma tumba mi cadáver, junto
> a mi madre. Luego he tenido esposa
> y he tenido un hijo. Y es horrible cosa
> poder dar la vida y estar ya difunto. (87)

La experiencia del poeta decadente, enfermizo y al borde de la locura, es llevada así a su consecuencia lógica. Se trata de un ser cuya realidad solo puede expresarse como una vivencia de muerte. El sujeto arevaliano es, pues, en esta época, el individuo obligado a arrastrar su vida como un doloroso apéndice deforme y muerto.

Con tres libros publicados, Rafael Arévalo Martínez es, para 1915, un escritor ya conocido, cuyo nombre rebasa las fronteras patrias. Sin embargo, el medio guatemalteco le sigue siendo hostil:

> Tras Maya; tras Los atormentados; tras Una vida y los éxitos circundantes, el poeta atraviesa una crisis profunda... Ha ganado, con "El hombre que parecía un caballo", la fama internacional, condicionada al exiguo conocimiento que de Guatemala se tiene fuera; pero la patria no se le entrega sino con reticencias.[44]

Mientras del exterior llegan cartas y comentarios ensalzando su obra, el escritor encuentra que, en su patria, esta fama no es apreciada. César Brañas lo comprende así y comenta: "[Los guatemaltecos] no suelen compenetrarse de la grandeza de sus valores coetáneos, y no admiten sino a disgusto que el compañero de escuela, de fiestas o de miserias halla lanzado, sin que ellos se den cuenta, su candidatura a estrella."[45] Esta actitud de los coetáneos del poeta guatemalteco no cambiará con la publicación de sus siguientes libros.

LAS ROSAS DE ENGADDI

El tercer libro de poemas del escritor guatemalteco se publicó en 1923. Para entonces el poeta, como se ve por el comentario hecho más arriba, había dado ya a conocer, además de una novela y dos libros de poemas, dos colecciones de cuentos, entre los que se encontraba el famoso "El hombre que parecía un caballo". Era, pues, una figura conocida y respetada a nivel continental. César Brañas define de la siguiente manera su situación en esa época:

> [L]o que trasuntaba en su obra vigente era la existencia irrevocable de un poeta lírico profundamente entregado a su ser y a su misión poéticos, de una manera profesionalista, digámoslo así, desapoderado para el género medio guatemalteco, que ha visto siempre a los poetas con reserva, frialdad o ironía[44].

Es decir que, como había sido la experiencia de los otros modernistas, la separación entre el poeta guatemalteco y su medio ambiente era una dura realidad. Sin embargo, Arévalo Martínez sigue escribiendo y en 1923 publica, por primera vez, Las Rosas de Engaddi, reeditándolo en 1927 en el mismo volumen con "El hombre que parecía un caballo". Aunque en este trabajo utilizaré la edición de 1923, voy a comentar también la dedicatoria y el prólogo de la edición de 1927, ya que confirma el uso autobiográfico que Arévalo Martínez hace de estos libros.

La primera edición de Las rosas de Engaddi está dedicada a un diplomático mexicano, residente en esa época en Guatemala. La dedicatoria, que muestra al poeta en su papel de cortesano, reza de la siguiente manera: "Al Señor Ministro de México en Guatemala, Don Juan de Dios Bojórquez, dedica esta obra, El Autor." [s.p] Estas palabras, al dirigir nuestra atención hacia el nombre del autor, funcionan como un elemento más del pacto autobiográfico. Además, el poeta, al ser descrito

por el diplomático mexicano en el prólogo a la obra, titulado "Sobre Arévalo Martínez, el poeta desconcertante", es incorporado al espacio de lo textual. Obviamente se trata de definir, nuevamente, al sujeto arevaliano.

La primera descripción del escritor es ofrecida cuando Bojórquez lo llama "el atormentado autor de Maya" (50), definiéndolo por medio de los semas de la literatura y de la decadencia. A continuación, y tras hacer una lista de los trabajos hasta entonces publicados por el escritor guatemalteco, el prologuista declara: "Para mí, Arévalo Martínez es uno de los primeros poetas del habla castellana en América" (7), palabras que confirman lo escrito por Brañas en el estudio citado anteriormente. Para confirmar su vocación de poeta, tópico que, como fue visto, es elaborado en Los atormentados, Bojórquez escribe: "Y pues nació artista, él tiene que cumplir su misión en la vida: cantar sus grandes dolores y sus pequeñas alegrías, escrutar el hondo misterio de las cosas, discernir sobre la mil y una incertidumbres de la existencia." (7) Queda, con estas palabras, confirmado el programa que los poetas modernistas se habían trazado para sí mismos. Queda, también, confirmado el papel modélico que caracteriza al sujeto arevaliano. Se trata, por lo tanto, ya sea bajo el nombre de Rafael Arévalo Martínez o de cualquiera de los otros nombres adoptados por el sujeto autobiográfico, del poeta modernista en su aspecto más esencial y puro.

Las características físicas del poeta tampoco son descuidadas por Bojórquez: "Siempre flaco y enfermo, nadie sabría decir si Arévalo Martínez va o viene de la vida." (8) La descripción encajaría perfectamente con Manuel Aldano, nombre con el que, a continuación, es

descrito en este prólogo el poeta guatemalteco: "Manuel Aldano es un raro. Tiene todas las características del hombre de letras ... Aunque él no lo dijera en sus poesías, conociéndolo de cerca el menos preparado encontraría en su ser a un niño. Poeta y sólo poeta ... Arévalo Martínez es poeta... como Nervo." (8-9) La confusión entre el autor y su personaje queda realzada de esta manera: Arévalo Martínez es Aldano y Aldano es el Poeta, capaz "de producir sin provecho" (9), sencillamente porque su vocación es, como lo dice Aldano mismo, y como lo repite Bojórquez, la de cantar. Finalmente, y para confirmar el aspecto autobiográfico del libro, en la primera página del mismo, se encuentra la fotografía del escritor que, con las palabras: "Un poeta decadente más; un poeta decadente hispanoamericano más", se había visto en la página 45 de Una vida, aunque aquí se la encuentre sin ningún comentario. La identificación entre Arévalo Martínez, autor del libro Las rosas de Engaddi, y Manuel Aldano queda de esta manera nuevamente subrayada.

Al reeditar Las rosas de Engaddi en 1927, Arévalo Martínez lo dedicó a J. Antonio Villacorta, un intelectual guatemalteco amigo suyo. Gracias a esta dedicatoria, la definición del autor como poeta es subrayada nuevamente: "Ofrezco estas Rosas de Engaddi al Licenciado J. Antonio Villacorta. Ofrenda de Poeta. El autor"

Un nuevo prólogo, esta vez firmado por Antonio Rey Soto, sacerdote español que ademas de confesor y gran amigo de Arévalo Martínez era también poeta, define al sujeto arevaliano, haciendo de esta segunda edición del poemario, un texto autorreferencial.

Rey Soto inicia la definición del poeta con las siguientes palabras:

"Si no florecierais en artistas tan puros, tan nobles y tan desnudos de vanidad como lo es el autor de este libro, yo temblaría por vosotros, guatemaltecos (IV). Al hacer énfasis en la pureza de la vocación poética de Arévalo Martínez, el prologuista sugiere, gracias a las connotaciones proféticas de sus palabras, que la función del poeta es divina. Esta asociación religiosa se ensancha con la afirmación de la importancia que este libro debería tener para los guatemaltecos: "¡Regocijáos, pues, guatemaltecos, y haced la salva al nuevo libro del gran poeta que nació y vive entre vosotros! (VII) Es importante recordar que éste y otros textos similares, al ser escogidos por Arévalo Martínez para ser incluidos en sus libros, le permitieron transformar su poemarios en formas autorreferenciales. La teoría de la lectura, sugerida por el escritor en sus cuentos, con su énfasis en la adjudicación de significado gracias a un sistema de intertextualización total, ha de aplicarse también a las introducciones y prólogos que, de esta manera, son incorporados a la elaboración textual que del sujeto se hace en la obra arevaliana.

Las rosas de Engaddi está dividido en cuatro partes tituladas escuetamente "Libro Primero", "Libro Segundo", "Libro Tercero" y "Libro Cuarto". Encontramos además, como había ocurrido en Los atormentados, varios poemas publicados en los otros dos libros, con lo que se sugiere, una vez más, que estamos ante la continuación de un mismo poemario, más que ante la creación de un nuevo libro. Sin embargo, como se verá al analizar los poemas, en esta colección se encuentra una nueva dirección en la elaboración del poeta: se trata del poeta como sujeto religioso.

"Dos hijos", el poema con el que se inicia el libro, es una muestra

de este nuevo énfasis. El sema de la familia, que había definido al poeta en "Eran tres los muertos", reaparece ahora:

> Dos hijos; mi esposa-
> que tiene el criterio
> de una mariposa-
> y ebrio de misterio,
> ciego de cariños,
> yo que marcho en pos... (13)

El aspecto sagrado del poeta se define gracias a su estado de ebriedad que, como puede verse en el esquema de los semas que elaboran al sujeto autobiográfico, es parte del sema del conocimiento. El aspecto infantil del poeta queda tambien subrayado: "[S]omos cuatro niños / sin madre buen Dios." (13) Y luego, enfatizando la ensoñación como el atributo esencial del poeta, el sujeto afirma: "Yo vivo con modos / tan hechos de sueño" (13). Y aunque todo sugiere la fragilidad y la orfandad en la que vive el poeta, su fe en Dios lo sostiene:

> ¡Niños que pasean
> por la angosta vía
> uno de otro en pos!
> Pero que no crean
> que vamos sin guía
> ¡delante va Dios!

Indicador también de la nueva ruta que la poesía arevaliana empieza a tomar en esta época es "Sueño de ventura". El anhelo de simplicidad que, según Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, era para "quienes se empeñaban en continuar una tradición lírica mediante la única salida que les era posible: la de la sencillez y la sordina"[47], se hace patente en este poema. Y no sólo la sencillez formal, sino el deseo de una vida sin las complicaciones que la modernidad había traído a las sociedades hispanoamericanas. En las palabras del sujeto arevaliano: "Vivir en un pueblo de claro horizonte, / vivir en un pueblo no lejos de un río" (23).

El aspecto romántico de esta visión confirma la percepción de Octavio Paz con respecto al modernismo: "[S]u función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro *verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés*, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo."[48] Esta nostalgia por un mundo ahora perdido, en "donde la leche y los huevos sean abundantes, / la existencia pura / de sus habitantes" (23) es, como ya se dijo, nostalgia por una vida sencilla en la que la realidad posee todavía sentido. Así, el poeta quisiera "Hacer de mis hijos rudos mozalbetes / que hasta los quince años no sepan leer, / frescos e ignorantes como pinabetes ... Que hagan la existencia más corta y riente, / y en romanticismos hondos, duraderos, / tengan una novia de gracia inocente" (23). Es importante subrayar que para el sujeto arevaliano, esto sólo puede darse como deseo -el título del poema y el uso de verbos en infinitivo al principio de cada estrofa así lo indican-, pues como los "Versecillos" que siguen a "Sueño de ventura" lo explican, él es, ante todo, un hombre decadente.

El primero de estos poemas cortos confirma las palabras anteriores:

> Irremediablemente loco
> y malo y lleno de vileza
> no me redime más que un poco
> de amor al bien y a la belleza. (26)

El contraste entre las dos épocas del modernismo se hace de esta manera patente. Con respecto al sujeto, es posible verlos como dos momentos antitéticos y complementarios de una misma visión. Es decir que, como se ha expresado un poco antes, no es posible hablar de modernismo y postmodernismo como de dos diferentes movimientos sino como de dos

aspectos de una misma reacción -de un mismo comentario- frente a la realidad social y económica hispanoamericana, tal y como ésta se dio a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y de la cual los poetas se vieron rechazados, pues su visión se oponía a la que el grupo en poder buscaba imponer.

Ejemplo de esta visión romántica inherente al modernismo, son también los siguientes versos:

> ¿Paz, quietud, sujeción del pensamiento
> a las normas exactas de la vida?
> Vano intento;
> porque soy lámpara encendida
> y el fuego es movimiento. (26)

La imagen del fuego que se presenta en este poema posee un aspecto de rebeldía que no se había encontrado hasta ahora en la poesía arevaliana, y que tampoco se descubre en el siguiente "Versecillo", en el que el fuego parece encarnar, más bien, una experiencia divina:

> En mis carnes doloridas
> como divinas torturas
> yo recibí quemaduras
> de palabras encendidas. (27)

La experiencia del poeta arevaliano, esa criatura dividida entre el cielo y la tierra, queda así nuevamente definida gracias al entrecruzamiento de los <u>semas del cuerpo</u> y <u>de lo divino</u>.

El último versecillo sobre el que comentaré apunta ya hacia la estética que habrá de dominar con posterioridad la poesía de Arévalo Martínez, y que, como fue indicado, empieza a definirse en este libro:

> En el alma nace desnudo el ensueño.
> Los hombres se esfuerzan por vestir su tez.
> Yo también me empeño, pero es mi empeño
> para restituirlo a su desnudez. (27)

El sema de la sinceridad, que definirá los últimos poemarios de Arévalo Martínez, es elaborado aquí gracias a la imagen de la desnudez. Queda, por lo tanto, definido el deseo del poeta de simplificar su expresión y transformarla en una poesía caracterizada por su sencillez y su sinceridad.

En "Oración al Señor" encontramos de nuevo la visión panteísta del sujeto arevaliano, expresada, sin embargo, en términos aparentemente cristianos:

> La cosa que arde, Señor,
> es tal vez cosa que ama;
> tal vez, Señor, una llama
> no sea más que amor. (31)

La identificación entre el fuego y el amor, que dominará temáticamente la siguiente colección de poemas del escritor guatemalteco, se perfila con claridad en este poema. La elaboración de esta identidad se expande en los versos que siguen: "[T]al vez, Señor, este mundo / no sea más que tu amor" (31), para resolverse, finalmente, en una nueva imagen de unidad:

> Y son tal vez muerte y vida
> proceso del mismo amor
> de una lampara encendida
> en el fuego del creador. (32)

Esta unidad tan ansiada por el sujeto autobiográfico es así conciliada por medio de su fe cristiana. Como lo habrá de explicar Arévalo Martínez en uno de sus ensayos -a ser analizados en el capítulo siguiente-, todo en este mundo es amor Divino, aunque se halle expresado en formas perecederas. El lenguaje del sujeto en poemas como el que ahora se discute, nos refiere a una tradición religiosa y literaria muy importante, la de la Biblia interpretada por los místicos y poetas españoles. Esta característica de la poesía arevaliana ha sido comentada

por varios críticos, entre ellos Hugo Estrada y Carlos García Prada. El segundo, por ejemplo, ha escrito al respecto: "La lírica de Rafael tiene legítimo parentesco con la de los profetas de Israel, con la de los españoles Garcilaso, Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Bécquer, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez"[49], sugiriéndose, de esta manera, posibles intertextualizaciones para la poesía del escritor guatemalteco.

En uno de sus poemas más hermosos, titulado "San Francisco de Asís", Arévalo Martínez define, gracias a la dedicatoria del poema, una red intertextual que entrelaza el poema con las narraciones de las que Rafael Arévalo Martínez es protagonista. La dedicatoria lee de la siguiente manera: "Al luminoso, al ferviente espíritu de Porfirio Barba-Jacob" (33). El poema nos ofrece la imagen de un Francisco panteísta: "San Franciso sentía que el muro / también tiene un espíritu oscuro." (33) Además, como había ocurrido ya en algunas de las narraciones en las que aparecieron figuras cuyos nombres poseían validez legal, y cuyas voces el sujeto incorporaba a su discurso, el poeta integra aquí a sus versos la voz del Santo. Se sugiere en esta forma, la unidad esencial del santo y del poeta, un tema que será explorado en "La herejía de los poetas", uno de los ensayos a ser estudiados en el próximo capítulo. En el poema, la difuminación de voces se da gracias a la supresión de marcas textuales -en este caso comillas-, que indiquen una separación entre la voz de Francisco y la del poeta que escribe el poema. Algo semejante ocurrirá en la biografía de Arévalo Martínez, escrita por su hija, en la que, como se verá en el último capítulo de este trabajo, se incluyen trozos enteros de la narrativa arevaliana sin que se indique su origen y sin marcas textuales de ningún tipo que los separen de la narración que hace la

biógrafa:

> Y cantó su canción, y es un credo
> que ahora enseño a los hombres que puedo.
> -He pisado mi madre la tierra ...
> y he sentido que aquello que encierra
> es mi hermano. (34)

Las ideas expuestas por el Santo son, obviamente, las expuestas por el poeta en poemas comentados anteriormente. El poema continúa de esta manera:

> Y la ortiga y el cardo
> y el espíritu cruel del leopardo
> que empurpura de sangre su túnica
> y aquella alma que anima las breñas
> son pedazos no más de un alma única
> que está en todas las cosas pequeñas. (34)

Es imposible saber, en este momento, quién habla, si se trata de la voz del poeta o de la voz del santo, a quien el poeta cita en sus versos. El sujeto autobiográfico logra, de esta manera, incorporar la santidad al repertorio de características que lo definen.

En otro poema, "Recibe mi oración", el poeta se abandona totalmente a la voluntad de Dios, y es ésta, únicamente, al que permite que su oración se eleve a los cielos:

> Es paloma, Señor, porque Tú ordenas
> que en la oración cobre alas de paloma;
> mas si la dejas ir, Tú bien lo sabes
> que miembros de reptil son los que cobra. (39)

Si su poesía es parte de la oración que el poeta ofrece a Dios, y esto es posible de colegir por los títulos de varios de los poemas -"Recibe mi oración" y "Estirpe de palomas, Oración al Señor" por ejemplo-, es sólo gracias a Este que el sujeto alcanzará la gracia tan deseada. Da la impresión, entonces, que el poeta, en este poemario, empieza a abandonarse al poder de su Dios, buscando encontrar en El el

descanso que en mundo de los seres humanos le es negado.

"Cura de rosas", otro poema de esta colección, nos presenta al poeta decadente como niño: "Conturban mi alma terribles dolores: / ya hasta me es inútil la cura de flores." (43) En este clima de desesperanza, el poeta explica:

> Tienen pobres almas, Señor, los poetas
> y son como niños en la oscuridad
> que si se aventuran por vías secretas
> es que su amor vence su debilidad. (44)

Siendo como niños, los poetas necesitan de una mujer, que en la obra arevaliana siempre se halla asociada con la madre: "Para mis desmayos y mis agonías, / almas de mujeres, como tus Marías." (44) Pero ante ellas, la confusión que Manuol había experimentado frente a Iabel y Aixa en El mundo de los maharachías embarga de nuevo al poeta:

> en mi camino
> mezclo terreno amor a amor divino ...
> de terrena afección mi alma esta llena
> y de sensualidad mi misticismo. (45)

Los versos finales muestran esta confusión de emociones en un plano puramente espiritual. La referencia a Platón, unos versos después, intertextualiza este poema con cuentos como "Cratilo", en los que se impone una lectura platónica de la obra del poeta: "Pero es que en la ascención a las alturas / hasta Platón nos hace sugestiones oscuras." (45)

Dentro del sema de lo natural aparece, en "Estirpe de palomas, una Oración al Senor", la definicion del poeta, esta vez por medio de su identificación con las palomas. En este poema, el sujeto atribuye al

Creador los dolores que en su vida lo acongojan:

> Las palomas salieron de tus manos
> ya por su autor heridas.
> En purísimas carnes doloridas
> yo perpetué alimento de milanos. (47)

El aspecto sacrificial del poeta queda reafirmado de nuevo gracias a los versos finales de esta estrofa.

En "Navidad", otro poema muy conocido de Arévalo Martínez, el poeta pide a Dios que permita a Cristo nacer en su corazón. Para esto, sin embargo, es necesario que se rechace la razón:

> Si lo limpias de una
> lepra de razón,
> como abierta cuna
> es mi corazón. (48)

Aunque en este caso se encuentra relacionada con la fe, es posible ver nuevamente cómo para los modernistas la inteligencia era, más que una cualidad deseada, un estorbo enojoso que tenía que ser rechazado Esto se ve confirmado en los siguientes versos del poema "Lo que dijo el poeta":

> Me han preguntado así: -¿Por qué es tan loca
> tu anima azul que enloqueció con la luna?
> Y yo les contesté: -Soy una boca
> y un corazón, mas sin cabeza alguna. (98)

Esta oposición -<u>inteligencia/sensibilidad</u>-, es elaborada también de manera directa en las siguientes estrofas del mismo poema:

> El sabio que ha vivido fríamente
> una vida de análisis, intensa,
> se me figura una razón que siente...
> Yo no soy mas que un corazón que piensa.
>
> Y soy creador y me mantengo lleno

de dolor, de misterio y de belleza...
No soy una cabeza: soy un seno
sin conciencia de la naturaleza. (98)

La estrofa final es, tal vez, con "No soy más", poema que se tratará en seguida, la expresión definidora, en relación a tal oposición, más clara que el poeta crea en este libro.

El sema de la decadencia, entrecruzado con el de la naturaleza, guían la elaboración del sujeto arevaliano en "No soy más", poema dedicado "A Ignacio Herrera, fraternalmente". El pacto autobiográfico se confirma, además, al obligar a los lectores a identificar el yo que habla en el poema con su autor:

No soy más que un pobre loco
lleno de aves y de rosas,
que entiende nada o muy poco
de otras cosas. (94)

El uso consistente de ciertas imágenes, en este caso aves y rosas, nos ayudará a trazar el sujeto autobiográfico a través de toda la obra arevaliana, ya que nos permitirá definir, a través de su lenguaje, los elementos que conforman su mundo.

La presión social que los modernistas encontraron para abandonar su trabajo de poetas y dedicarse a ocupaciones de tipo utilitario, aparece, también, en este poema:

Me dijeron: -"De otras cosas
ocupate, mas premiosas
en la vida."
Pero es tarea perdida,
porque me llenan mis rosas. (94)

Dada esta vocación tan firme y tan intensa, el poeta puede afirmar su sinceridad poética como una de sus cualidades más importantes, y así, en "Diálogo" dice:

> Mi alma culpable fue. Pero recuerda
> que a voces nos habló de su amargura;
> que jamás intentó pasar por cuerda,
> que jamás intentó pasar por pura. (96)

No hay que olvidar que, como fue mencionado ya, la sinceridad llegará a convertirse en la estética dominante en los últimos libros del poeta guatemalteco. Aquí esto se halla confirmado por las siguiente palabras: "He amado la verdad y únicamente / yo quiero defender mi alma sincera. / Y la verdad me salvará." (97)

El aspecto modélico del sujeto arevaliano se patentiza también en este poema: "Mi canto es de mi siglo. Son sus lodos / y sus llagas: sus voces de agonía. / Es la pena de todos, la de todos...." (97) El poeta, desde este punto de vista, sólo expresa lo que sus coetáneos viven inconcientemente, y si su nombre es conocido, se trata, como lo dijo en "El hombre verde", de un nombre vacío, de un mero seudónimo:

> -Mueres, mas mueres célebre. Con bríos
> tu nombre alzaste y lo pusiste al lado....
> -¡Nervo, Rubén.... pseudónimos vacíos!
> ¿Quién es aquel que no es innominado? (96)

La referencia a Nervo y a Rubén, asociada con estas ideas, permite la intertextualización de este poema con cuentos como el arriba citado, y con ensayos como "La herejía de los poetas" que, como ya se dijo, será estudiado más adelante. Además, el aspecto dialógico de estos poemas nos recuerda una de las formas favoritas de Arévalo Martínez al componer sus cuentos: el del diálogo platónico. Cuentos como "El hombre que parecía un caballo" y "La signatura de la esfinge" vienen inmediatamente a la mente.

La bohemia, que según Angel Rama,

> contrariamente al mito burgués peyorativo sobre los poetas, no era sino el resultado de una ecuación imposible de resolver en la época: pobreza, falta de recursos personales, dificultad grande para conseguir aún el mínimo vital, combinadas con la decisión para dedicarse al arte y la literatura como ocupación central de la vida[50],

se ve idealizada por Arévalo Martínez y transformada, siguiendo las pautas ideológicas del modernismo, en la experiencia de seres espirituales marcados por un sino misterioso. El proceso por el que los modernistas llegaron a transformar una realidad sórdida y materialista en una experiencia espiritual y puramente estética se esclarece al comparar la descripción del crítico uruguayo con la del poeta guatemalteco en "Canción de los Bohemios". En este poema encontramos que los bohemios "[s]on los poetas, viajeros que viajan sin dineros" (69), cuyas características esenciales pertenecen al plano de lo espiritual: "Un vago misterio su túnica esconde... Una luz dorada circunda su frente ...Una lumbre arcana se oculta en sus ojos ... / Son como los átomos de la sangre rojos / en el cuerpo vivo de la humanidad." (69) El poeta, sin embargo, define geográficamente el espacio que los bohemios recorren:

> Vienen de tierras lejanas
> de una de las veinte naciones hispanas.
>
> (Por fortuna mi nación
> es central como un corazón.) (69)

Esta referencia nos permite afirmar que los bohemios son los poetas hispanoamericanos que, en la epoca modernista, recorrieron el continente. El poeta, además, sugiere su lugar de origen. Podemos suponer, ya que el no lo precisa, que se trata de Guatemala, parte de la nación centroamericana, a la que el sujeto autobiográfico se refiere en varios

de sus cuentos.

Otro poema en el que encontramos información acerca del país de origen del poeta, y que, como se verá más adelante, expresa ideas similares a las discutidas en los ensayos sociológicos del escritor, es "Oíd lo que el trópico encierra", aparecido originamente al final de Manuel Aldano. El poema está dirigido a una audiencia de lectores extranjeros y, en la novela, ayudaba a fijar el papel modélico de Aldano, "el poeta de la nación en la que le tocó nacer":

> ¡Hombres extranjeros!
> Oíd lo que el trópico encierra:
> pueblos siempre en guerra,
> fiebres que desvastan países enteros.
>
> Lo habita una raza llena de tristeza:
> el indio, que es triste por naturaleza;
> y luego el ibero
> que es triste, piadoso, sombrío y severo. (63)

Esta visión del trópico fue relacionada directamente con Guatemala en la novela Hondura, en la que el protagonista llega a escribir un estudio sobre su patria, y en la que la naturaleza escindida del sujeto había quedado reflejada por la composición étnica de la nación guatemalteca. Además, la descripción del temperamento español reaparecerá asociada con el padre y el hogar de los Arévalo Martínez en la biografía escrita por su hija, la cual será comentada, como ya se dijo, en el último capítulo de este estudio.

Una relación intertextual se instituye también entre este poema y el cuento "Las fieras del trópico", gracias a siguientes versos:

> Una raza criolla lame los zapatos
> del despota hidrópico
> y trágicas pasan las fieras del trópico:

tigres y mulatos. (64)

Como en ese cuento, América es aquí la tierra del futuro, el continente en el que los seres humanos no aparecen todavía:

> Nuestra tierra, vientre hinchado y oscuro,
> guarda la reserva rica del futuro;
> pero no ha llegado del hombre la hora
> y el hombre aquí llora. (64)

Como se verá al estudiar los ensayos arevalianos, el escritor guatemalteco, en su visión del continente americano como un espacio en el que dos razas se enfrentan y en el que la civilización está todavía por realizarse, adopta las ideas de pensadores como Carlos Ocatvio Bunge, quien llego a elaborar una descripción de nuestro continente en términos estrictamente raciales, y de José Vasconcelos, preconizador de la "raza cósmica".

En la estrofa final, el poeta conmina a sus coetáneos a marchar hacia el norte, percibiendo en esas latitudes la posible salvación de los hispanoamericanos:

> Hijos, hijos míos de trágico porte:
> oíd la consigna: al Norte; hacia el Norte!
> Antes de que pasen vuestras juventudes,
> ¡a otras latitudes! (64)

La percepción de los Estados Unidos como la posible salvación de los países del trópico contradice lo que el sujeto comenta con respecto a ese país en La Oficina de Paz de Orolandia y en ¡Ecce Pericles!, y, sin embargo, confirma lo expresado en El embajador de Torlania, una novela de 1960. En ella, el embajador condena tanto el imperialismo soviético como el estadounidense, a lo que otro personaje que le ha estado escuchando responde:

> No es un imperialismo [el de Estados Unidos], salvo en el trópico americano, en que es el más suave y civilizado de los imperialismos, compatible con la soberanía nacional y con la libertad humana, y en que no tenerlo, sería suicida ... Es un imperialismo salvador para aquellos en quienes es ejercido[51].

Para María Salgado, este cambio de actitud "no responde a ligereza de su parte ni a haberse vendido al 'enemigo', simplemente refleja su actitud ante distintas circunstancias históricas."[52] Sin embargo, hay que tener en cuenta que la comentarista ha escrito, en el mismo artículo, acerca de "[l]a amenaza que para la civilización occidental representa el avance del comunismo"[53], con lo que pone en claro su posición ideológica al analizar el aspecto político-social en la obra del escritor guatemalteco.

El último poema que será comentado es el "Versecillo" con el que concluye Las rosas de Engaddi. Por dársele este lugar privilegiado dentro del poemario, y por referirse a la contradicción verdad/falsedad en lo que respecta a la vida de los poetas, es posible conjeturar que el sujeto está recalcando el aspecto autobiográfico de este poema y, consecuentemente, de todo el libro. No hay que olvidar que éste empieza con el poema "Dos hijos", en el que el poeta expresa en primera persona, aunque metafóricamente, su situación en la vida. El "Versecillo" dice lo siguiente:

> ¡Cómo los poetas falsean la vida,
> que es indefinible y está indefinida!
> Me cansan su esfuerzo fallido y su labia.
>
> Y dijo la vida con voz lenta y sabia:
> -Mis ojos de madre con gracia los ven.
> Su falsedad misma es verdad también. (104)

La imposiblidad de transcribir la vida, que es una forma de definirla, ya que, de acuerdo al sujeto autobiográfico, ella es

indefinible, lo obliga a transformarla en literatura. Esto, sin embargo, implica falsearla. La idea expresada en el poema coincide, en este punto, con las expuestas en estudios recientes sobre el aspecto formal que, necesariamente, ha de imponer toda escritura autobiográfica, falseando, con tal imposición, la vida de su autor. Vincent B. Leitch, por ejemplo, dice al respecto: "We construct "self" in language -as we wish it to be or want it to appear. Seeking to organize and mold our experience, our reflection diverges from that experience: our signifiers deflect our reflection."[54] Por su parte, Paul De Man

> rejects the idea that the subject in an autobiographical work represents a privileged form of referenciality. He wants, instead, to view the subject as a textual production. What we always confront in any autobiographical work, he argues, is not a series of historical events but a series of efforts to write something. The action proper to autobiography, he insists, is not historical, but rhetorical.[55]

Vemos, pues, que Arévalo Martínez estaba perfectamente conciente de lo que la elaboración textual de su vida significaba. La imposibilidad de organizarla en una narrativa y ser al mismo tiempo, desde un punto de vista referencial, veraz, era para él, como lo indica en el poema anterior, obvia. El único camino que se le ofrecía entonces era organizarla siguiendo formas retóricas que, al formalizarla, la convertían en algo diferente, y que sólo podía ser descrito como escritura, poesía o literatura. Como dice Paul Jay:

> [T]he attempt to differentiate between autobiography and fictional autobiography is finally pointless. For if by "fictional" we mean "made up," "created," or "imagined" -something, that is, which is literary and not "real"- then we have merely defined the ontological status of any text, autobiographical or not.[56]

La elaboración de la autobiografía del poeta guatemalteco habrá de continuar, siguiendo el mismo patrón imaginario que hasta ahora hemos visto, en sus siguientes libros.

LLAMA

En 1934, Arévalo Martínez publicó un libro titulado Llama. Con este poemario dejaba atrás, definitivamente, el aspecto preciosista del modernismo. César Brañas, con gran perspicacia, comenta acerca de la nueva dirección que toma la poesía del escritor:

> Había que reconocer que se estaba ante un gran poeta y que la desnudez de sus versos, ornados de pensamiento, era tan intencional como reveladora de una impetuosa corriente nueva, más prosaísta y más infundida de otras preocupaciones, que se alejaba, no tanto de Darío ... por quien Rafael Arévalo Martínez conservara permanente fervor, cuanto de los secuaces e imitadores que arrastraban los peplos y los cisnes del modernismo por los arroyos de los periódicos.[57]

Carlos García Prada nota también este cambio y escribe acerca de la nueva estética arevaliana: "Es una poesía que sale del modernismo y lo supera, al entrar en la nueva que Juan Ramón Jiménez inició en España y que, de 1919 a nuestros días, viene dominando ciertos sectores del panorama espiritual del mundo hispánico"[58].

Llama se inicia con unas "Frases de introducción" escritas por

Santiago Argüello, un crítico y poeta nicaragüense que vivió y trabajó en Guatemala por muchos años. En estas "Frases", la construcción del poeta y su poesía se expande gracias al uso de los semas de la poesía y de la religión: "Creo que no hay en Guatemala ningún poeta más hondamente poeta que Rafael Arévalo Martínez" (3), dice Argüello, y con esta frase no sólo afirma la identidad del escritor como poeta sino que le define como guatemalteco. Este comentario, y los que le siguen, facilitan la identificación del autor con el sujeto arevaliano, dirigiendo además nuestra atención hacia el nombre de Arévalo Martínez como autor del poemario. Esta es, por cierto, una de las estrategias más frecuentemente usadas por el escritor para afirmar el pacto autobiográfico con sus lectores. Un poco después, Argüello define, con una perspectiva europea y por medio del lenguaje espiritualista característico de los modernistas, la tradición literaria dentro de la cual se ha de inscribir la poesía del escritor guatemalteco: "Arévalo Martínez es poeta ... porque en su verso -parnasiano o decadente, luciferiano o simbolista ...- expresa siempre Eternidad." (4) El aspecto místico del poeta guatemalteco queda, de esta manera, también confirmado.

Al igual que en los libros anteriores, encontramos en Llama poemas dedicados a conocidas figuras guatemaltecas. Como parte del pacto autobiográfico, estas dedicatorias, al transformar los poemas en textos referenciales, dirigen nuestra atención al nombre de su autor. Las dedicatorias en este libro son las siguientes: "la fuente escondida: al maestro Santiago Argüello" (30); "en el álbum de la maestra anita espinosa." (65); y "alas: a la memoria de Jacinto Rodríguez Díaz y en homenaje de los que vuelan tras él." (70) Al dedicar sus poemas a un

intelectual, a una maestra y a un piloto, Arévalo Martínez se aleja del papel de cortesano asumido en las dedicatorias que encontramos en Maya y parece querer acercarse al mundo de lo cotidiano, en donde el intelectual, la maestra y el piloto son ejemplo de profesionales útiles a su nación. Este nuevo énfasis se halla relacionado a un deseo, también nuevo en el poeta, de ser útil a su pueblo, algo que queda expresado abiertamente en este poemario. El uso estricto de minúsculas, con su sugerencia de una poesía menor, sería también indicatorio de ese movimiento hacia la sencillez y el prosaismo didáctico que dominará la poesía arevaliana en su segunda época.

Llama está dividido en cuatro secciones, tituladas sencillamente, como en Las rosas de Engaddi, "Libro Primero", "Libro Segundo", "Libro Tercero" y "Libro Cuarto". De una manera muy flexible, cada una de estas secciones parece agrupar poemas que poseen un tópico común. Así, en el primer libro, el tema del deseo parecería dominar, mientras que en el segundo es el de la relación del poeta con Dios. El tercer libro se desarrolla alrededor del sema de la decadencia y el último, que es el más extenso e incluye varios textos en prosa, se concentra en la vida del poeta. En Llama el sujeto autobiográfico se construye alrededor del sema de la religión, aunque el sema de la decadencia aparezca también a menudo. De gran importancia en este libro es el énfasis que el sujeto presta al hecho de ser ya un viejo, aunque no libre todavía de los deseos de la carne.

El primer poema del libro se titula "llama", y en el se desarrolla

el tópico que domina todo el libro, el de la vida como deseo y movimiento:

> Todos los inquietos, los que no han sosiego
> me buscan. Conocen mi signo de fuego.
> Yo llamo sus almas con llama de amor
> ... y luego
> los hago que vuelvan al propio dolor. (7)

No obstante, el primer poema en el que se elabora al poeta, es el segundo de la colección, titulado "balada del amor maduro". En él, el sujeto describe su condición de amante ya viejo:

> Una dulce noche de la dulce vida,
> con el alma triste toda conmovida
> por el raro encuentro de un callado amor,
> estando ya viejo, yo tuve a mi vera,
> ceñida a mi brazo, vieja compañera
> que a beber me daba juvenil licor.(8)

Este amor, descrito como tranquilo y callado, es posible, a pesar de la vejez de los amantes, porque "Las almas no tienen edad." (8) En oposición a este poema se puede leer otro, titulado "balada de los últimos amores", en el que el poeta, a pesar de su edad, no encuentra paz para sus deseos:

> Ya tengo medio siglo y sin embargo
> los ojos se me van tras las muchachas.
>
> He seguido a mis hijas en la calle
> si no me dan la cara. (13)

Frente a esta realidad, el sujeto sólo puede preguntarse desesperanzadamente: "¿Qué hacemos, corazón, porque envejezcas? / ¿Cuándo envejeces, alma?" (13). David Vela, crítico guatemalteco y amigo personal de Arévalo Martínez, niega que el aspecto carnal aparezca como obsesión en la obra, o en la vida, del escritor: "Se le atribuye -él mismo ha dado pábulo a dicha apreciación- un sensualismo que está ausente de su vida y obra, pues el amor resulta en sus versos tenue llama -con fugaces

resplandores eróticos- iluminando el rostro de la esposa, las caras de los hijos, las inquietudes del hogar."[89] Sin embargo, en "cada cierto tiempo", otro de sus poemas, el sujeto ve estos deseos como parte de su ciclo natural y, por lo tanto, los asocia al canto que los seres elevan a Dios. "Cada cierto tiempo, con inmenso dolor, / yo le doy de comer a mi bestia interior" (53), dice, y aunque a menudo quisiera darle muerte, la bestia le recuerda que ella y él son uno y que su "apetito es justo; pura como el Santo / al cielo levanta la bestia su canto." (53) La idea recuerda lo que fue expresado en el cuento "Rosa María", en el que la niña puede amar a la sirvienta cruel y al joven pastor que seduce a las campesinas, ya que ellos sólo responden a su naturaleza, pero rechaza al doctor, cuya amabilidad es únicamente resultado de la hipocresía social.

En esta sección se encuentra también el poema "becqueriana", parte del cual había declamado el Profesor Cendal a Elena en "La signatura de la esfinge". En el cuento, Cendal informaba a su amiga que él era el autor de los versos: "Entonces compuse aquellos cruentos versos que más tarde le leeré de nuevo y que empiezan "La padecí como una calentura - o como se padece una obsesión. - Si prosigo sufriendo su presencia - hubiera muerto yo." (15) El hecho de que este personaje se atribuya un poema publicado con el nombre Rafael Arévalo Martínez como autor, obliga al lector a percibirlos como uno solo, con lo que el pacto autobiográfico queda, una vez más, confirmado. Además, las referencias literarias que aparecen en los últimos versos del poema, muestran la continuidad del sujeto autobiográfico en relación con los autores que le interesan e influyen: "Rubén lo dijo y le dio forma Bécquer. / ¡Viejo tema del amor!" (12) Aunque las referencias a Darío son constantes en toda la obra del

escritor, las referencias a Bécquer no son tan frecuentes. Sin embargo, en este poemario, el nombre del poeta español se encuentra varias veces. Así, en "rima", en título que sugiere ya a Becquér, el poeta dice: "Es la rima de Bécquer que a mí viene / ... y que pone en mi boca las canciones / que no mueren jamás." (15)

Esta influencia de Bécquer confirmaría una vez más el aspecto romántico del modernismo y, en el caso del poeta guatemalteco, una adopción de modelos españoles que lo alejan de su afrancesamiento inicial, inclinación por la que habían sido duramente criticados todos los modernistas en su primera época. Esto explicaría también la nueva simplicidad, y el renovado sentimentalismo que encontramos en estos versos, elementos que dominarán los libros que apareceran publicados con posterioridad a Llama.

Frente al dolor que había caracterizado al poeta decadente, se encuentra ahora una cierta tranquilidad que le ofrece su fe en Dios. En "beatitud", aunque la idea de Dios no se halla expresada directamente, la experiencia que el poeta busca comunicar es profundamente espiritual:

> La tierra estaba sorda, obscuro el firmamento,
> y por doquier había sollozos de dolor...
> Pero yo descansé en un sentimiento
> de alegría interior. (21)

Lejanos parecen los días en los que el sujeto se veía atormentado por la angustia y el dolor de enfrentarse al mundo y a quienes en él habitan. Y aunque todavía se trata del poeta decadente, un sentimiento de libertad lo posee ahora:

> Me aprisionaba todo: mi cuerpo macilento,
> los hombres, las cosas; miedo y enfermedad.
> Pero yo descansé en un sentimiento
> hondo de libertad. (21)

El aspecto esotérico de la fe que guía al sujeto arevaliano queda así, como en los poemarios anteriores, definido. Sin embargo, se nota un nuevo énfasis en estas experiencias, acorde con ese asordinamiento que caracteriza todo el libro. Así, en el poema "qué importa", leemos: "Qué me importa se cierre mi ciclo tremendo / si El, la Unica Vida, seguirá existiendo, / y me iré yo que era sólo una ilusión." (28) Ese El, al que se refiere el segundo verso, puede muy bien ser el Dios de los cristianos, o el Ser Unico, gnóstico o neoplatónico, descrito por el sujeto autobiográfico en "El señor Monitot" y en tantos otros cuentos.

También de tema profundamente espiritual es "el plazo", poema en el que el sujeto afirma un nuevo sentido ético para su vida: "Yo, que envejecí / queriéndome sólo a mí, / hoy quiero servir y amar." (31) Al sema del amor, característico del sujeto en el ciclo de cuentos de Manuel Aldano, se une ahora una voluntad de servir. A la larga, este deseo de utilidad, tan reñido con la estética de los primeros libros del escritor, trabajará en menoscabo de su poesía, ya que habrá de permitir que lleguen a prevalecer elementos didácticos que hacen de muchos de sus últimos poemas, como se verá al examinar Por un caminito así, textos en los que predomina un prosaísmo ramplón.

Parte de Llama es también el poema titulado "y cuando", en el que la literatura, como tal, se ve rechazada por el poeta, que ahora busca la verdad:

> Y cuando no digas que es bella la Escritura
> sino que es verdadera, y estudies sus arcanos;
> y cuando ya trasciendas a la literatura
> yo te diré que tienes el fruto entre las manos. (42)

Reflejo de la reevaluación que el poeta hace de su poesía anterior a Llama, es el poema "mea culpa". En él, siguiendo el formato de la confesión católica, el sujeto declara sus pecados, que van desde la sensualidad -"Puso la uva en mis sensuales labios / grato licor" (34)- hasta la codicia -"Y la codicia mía ... / me hizo desear la oveja de la viuda / del evangelio; ¡su unica ovejuela!" (34)-, pasando por la lujuria -"Gusté de la mujer ... / y más hambriento mientras más comía, / la busqué sin reposo." (34)- y el rencor -"que si le falta fuerza tiene maña / y es pérfida y mezquina." (34) Su arte es una falta más en esta larga lista:

> Hasta en mi propio verso yo he pecado
> contra el arte. Febril mordí la pulpa
> de una manzana verde. Estoy peleado
> con ritmo y con sintaxis. Mea culpa. (34)

Sin embargo, como se había visto en la narrativa, los pecados del sujeto, por el aspecto modélico de su elaboración, son los mismos que los de la humanidad:

> ¿A qué seguir? Sin número, sin nombre,
> son mis faltas de bestia disoluta.
> Que me basta decir que soy un hombre
> y mi falta es la humana. Mea culpa.
> ¡Mea maxima culpa!. (34)

Otro poema religioso que hace uso del ritual cristiano es "la mano de cristo. oración al señor", que aparece con la siguiente explicación: "A Teresa de Avila un día, en que, encendida de amor, deseó ardientemente, la visión beatífica, Cristo le mostró una mano."(40) La definición del sujeto tiene lugar al asociársele, en su deseo de la visión de Dios, con la Santa, aunque reconozca al final que, para él,

esta es imposible:

> Yo como verte no puedo,
> te digo estotra oración:
> con un dedo invisible
> que toques mi corazón. (41)

Sin embargo, debido a la ley de las compensaciones que rige la vida, que ha sido comentada en relación con varios de los cuentos, las experiencias del poeta van desde las más exaltadas visiones hasta la desolación más profunda. En este libro, la idea aparece en el poema "compensación":

> ¿Por qué tan encendida ves mi aurora?
> Porque fue tan profunda y tan obscura
> mi noche de dolor, desoladora;
> porque al borde llegué de la locura;
> porque sentí el abrazo de la nada (46).

El choque entre el poeta y la sociedad, central en la elaboración del sujeto en los poemarios anteriores, aparece también expresado directamente en el poema titulado "realeza". Este título, y la referencia a Pegaso, con quien se identifica el poeta, y que nos recuerda el poema a Machado, definen su actitud ante sus coetáneos:

> Fiafante Pegaso camina del diestro.
> Al poeta beodo le tiembla la mano.
> Y Pegaso arranca de un golpe el cabestro
> y vuela al arcano. (64)

La respuesta que en el mismo poema aquellos ofrecen al poeta, sugiere que Arévalo Martínez no sólo era consciente de los cambios que su poesía experimentaba, sino de la actitud de los guatemaltecos para con su obra: "¡Poeta que viste en lujoso engaste / de áureos metales tus piedras mejores! / Jinete vencías; ¿por qué te bajaste?" (64) La alusión a los materiales preciosos puede ser interpretada como una referencia a las formas ampulosas del primer modernismo que, a partir de Las rosas de

Engaddi, el poeta había empezado a abandonar. El comentario del sujeto a las palabras de la multitud confirma una vez más, en forma directa, la situación de los modernistas:

> Mientras así clama la gente y lo explota,
> a viles oficios se entrega el viandante:
> bufón, periodista, político, ilota...
> Y lo burlan, sufre, mas sigue adelante. (64)

Pedro Henríquez Ureña da fe de esta queja: "Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o maestros, cuando no en ambas cosas."[40] Sin embargo, como es característico en el sujeto arevaliano, su fe en los poderes sobrenaturales que posee es inquebrantable, y, así, con insolente soberbia, responde: "Y una hora triunfante: -¡Oh cruel muchedumbre! / Pegaso responde si un día lo llamo. / En mí hay inefable la sagrada lumbre." (64)

Otro elemento que aparece como parte de la elaboración del sujeto arevaliano en Llama es el del arte como una forma de escape ante la realidad que vive el poeta, tópico que, como ya se ha visto, refleja la experiencia de los modernistas en general. En Llama, un poema del "libro cuarto", titulado "por la puerta de escape", lo expresa de la siguiente manera: "Por la puerta de escape del arte / el artista se escapa a otra parte / dolorido del mal de vivir" (55), aunque para el sujeto, esta puerta no sea muy diferente de la que escoge el asceta: "Corta puerta de escape, la Trapa, / por su estrecho agujero se escapa /el asceta hacia Dios, sin vivir." (55) No obstante, el sujeto ha escogido enfrentarse a la vida: "Pero yo fui mas puro y valiente. / A la vida miré frente a frente, / sin temer ni temblar, y viví." (55) Como consecuencia "La vida

me dio su dulzura / y la vida me dio su amargura / y su intenso dolor... y viví! (55) De esta manera, el poeta modernista niega que su arte haya sido escapista. Se trata, más bien, de una forma de confrontar la vida, definida, no en el sentido estrecho impuesto por el positivismo, sino en el sentido espiritualista y, por lo tanto de gran amplitud, que buscaron los modernistas.

En Llama aparece, además, toda una serie de poemas cuyo tema es la poesía y el quehacer poético. En ellos se puede encontrar definida la nueva estética que caracterizara lo que para Hugo Estrada es la poesía de madurez de Arévalo Martínez, pero que, tiene que reconocerlo, aparecía ya en sus primeros libros:

> Este tipo de poesía -sencilla, emotiva, sutil- ya se venía esbozando debilmente en Los atormentados ... pero da la impresión de que el flirteo con el modernismo le impedía a Arévalo Martínez ver cuál debía de ser la vereda escondida que lo conduciría a su poesía peculiar de Por un caminito así.[41]

La asociación excluyente que hace del modernismo con lo que él llama "impecable arte orfebreril del novecientos"[42], impide que Estrada vea que Llama y Por un caminito asi son la continuación lógica de Los atormentados y Las rosas de Engaddi, y que esta evolución sigue patrones similares a los que se encuentran en el resto de Hispanoamérica en cuanto al modernismo en general. Esta nueva poesía en la que había desembocado el modernismo, según Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, buscaba volcarse

> [h]acia dentro, en busca de la intimidad del hombre, hasta su corazón, donde se asientan los sentimientos y las pasiones que habrán despues de volcarse sin mayores complacencias esteticistas por los cauces emocionados de la confesión; hacia fuera, por el paisaje y la realidad de América, sus pueblos, puertos, ciudades, suburbios, sus gentes, sus problemas ... [y] el acento brotaría zumbón, irónico, prosaico[43]

El primero de los poemas que será analizado es "transparencia". En éste, el poeta, definido por el sema de la decadencia, compara el poema con un recién nacido, comparación que habíamos encontrado ya en varios de los cuentos:

> Como estoy loco me desnudo por todas partes.
> No tengo esas inhibiciones de los cuerdos.
> Me he vuelto transparente como el cristal.
>
> Es que me ocupa todo mi acto creador
> y no puedo perder tiempo en pequeñas precauciones.
> No me defiende más que la grandeza de mi recién nacido. (45)

De esta manera queda reiterada la absoluta dedicación del sujeto arevaliano a la poesía.

En "tesoro", otro de los poemas cuyo tema es el de la creación poética, el sujeto define, dentro del sema de lo natural, dos momentos de su vida de poeta. Consistente con la descripción que de su poesía hace Argüello en las "Frases de introducción", la experiencia poética es interpretada aquí como una realidad visionaria.

> Yo florecí de poesía
> y di cogollos de ilusión
> y entre mis ramas florecía
> la pura flor de mi oración.
>
> Y al cielo azul abrí mis ramas
> tan intuitivas, temblorosas,
> cual si yo todo ardiese en llamas
> ante el misterio de las cosas. (58)

A este primer momento se opone un segundo, caracterizado por la sequedad interior. El uso de esta imagen, que encontramos asociada en la narrativa de Manuel Aldano con la soledad anímica del protagonista, evoca las experiencias espirituales de los místicos españoles.

> Mas hoy mis ramas infieles
> sin flor parecen una línea loca
> mientras abajo mis raíces
> en vano buscan en la roca. (58)

David Vela, conocedor de la poesía arevaliana, niega, sin embargo, que en la obra de Arévalo Martínez se de, realmente, una experiencia mística:

> Se ha insistido mucho en el misticismo de Arévalo Martínez, pero está muy lejos de ser un místico ... quizas haya en él mantenido devotismo y encendido fervor religioso, sentidos y vividos a la manera popular -la fe del carbonero-, entreverados con raptos de insubordinacion y caídas escépticas.[44]

Si tenemos en cuenta que para los modernistas el aspecto religioso fue, ante todo, una experiencia literaria, es decir, estética y verbal, habrá que aceptar que en Arévalo Martínez, precisamente por las continuas referencias a los textos -y no necesariamente a las vivencias- de Santa Teresa y de otros místicos, es el aspecto literario el que predomina. Como escritor, y a diferencia de los grandes místicos, su interés residía en transcribir artísticamente y en hacer públicas, por medio de la literatura, sus experiencias interiores, y no solo en vivirlas íntimamente, como parte de una intensa vida religiosa. Por lo tanto, su misticismo tendrá que ser definido en términos literarios, dentro de las ideas que con respecto a lo espiritual propusieron los modernistas, y no como lo hace Vela, en términos estrictamente religiosos.

En el poema en discusión, la fe del poeta prevalece en los versos finales: "[E]n el silencio mi alma clama. Mas siempre en pie no desespera. / No desespera porque ama." (58)

También indicador de la nueva estética que Arévalo Martínez ha adoptado, es "novedad", poema en el que el sujeto autobiográfico rechaza, precisamente, el ansia de novedad que había caracterizado la búsqueda

estética y temática de los modernistas en el primer período del movimiento. En cierto sentido, esta estética recuerda la de Borges, tal y como éste la expresa en el prólogo a su Antología Personal de 1961. En ese texto, el escritor argentino, al percibir lo que él considera su "pobreza fundamental", comenta: "He comprobado así, una vez más, mi pobreza fundamental; 'Las ruinas circulares', que datan de 1939, prefiguran 'El Golem' o 'Ajedrez', que son casi de hoy. Esta pobreza no me abate, ya que me da la ilusión de continuidad."[45] En el poema de Arévalo Martínez, la misma idea es expresada de la siguiente manera:

> Estaba dicho todo, estaba dicho todo.
> Lo repitió mi boca con renovado ardor;
> y nada extraño dije, mas lo expresé a mi modo
> con la vulgar y nueva belleza de una flor. (60)

La imagen de la flor, que en los textos arevalianos define a la poesía, expresa de esta manera la estética de lo natural, que define, en este segundo período, la poesía del escritor guatemalteco.

Hay en este libro dos poemas en los que el sujeto arevaliano confronta la situación vivida por los poetas hispanoamericanos en las primeras décadas del siglo. El primero, titulado "espíritu", muestra claramente las ideas arielistas que guían al poeta y hace referencia al contexto cultural de esos años. El poema se inicia con una lista de los nombres, que para entonces, definían ya la tradición del modernismo:

> ¿Qué quiere decir Gabriela
> Mistral, Carmen Brannon, Alfonsina Storni,
> Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou?
>
> ¿Qué quiere decir Rubén
> Darío, Amado Nervo, Guillermo Valencia,
> Leopoldo Lugones o el misterioso Edgar? (51)

La respuesta a esta pregunta la encuentra el poeta en una afirmación de la posibilidad, todavía futura, de una verdadera cultura americana:

> Quiere decir que en todas
> partes del suelo de la América
> prender pudo la planta del espíritu
> y florecer el alma ...
> que una cultura grande puede surgir. (51)

Y luego, oponiendo al mundo del espíritu el mundo de la máquina, concluye: "Ciclópeos edificios, titánicas industrias, / máquinas de milagro, mentira sólo son." (51) Juan Durán Luzio, al estudiar el impacto que Ariel, el ensayo de Rodó, tuvo entre los intelectuales hispanoamericanos de la época, escribe lo siguiente: "El hispanoamericano vio en el ensayo de Rodó un símbolo de la situación histórica; Ariel se convierte desde el instante mismo de su aparición en la bandera de la resistencia espiritual del idealismo latino frente al utilitarismo norteamericano"[66]. Aunque Arévalo Martínez sólo llegó a publicar este poema en 1934, las ideas que expone confirman que, aún en esta fecha, tan tardía, el poeta pertenece, no solo por su estética sino por su ideología, al segundo momento del modernismo hispanoamericano. Los nombres de los poetas enumerados serían una prueba más de esta afirmación.

En el poema titulado "prólogo del libro americano", la visión del continente, y de sus poetas, es menos optimista:

> Un mal poeta en un país lejano
> este libro escribió con alma pura.
> Hay en el mucho afán y ensueño vano
> mucha ilusión y muy mala factura.
> Es el eterno libro americano. (81)

A continuación el sujeto declara su ciudadanía americana y comenta: "Yo escribí un tiempo un libro semejante / y otro mi hijo compondrá en su

día" (81), atribuyendo el impulso que lleva a ambos a escribir a "la cosecha del afán humano / que avienta loco un viento de borrasca." (81) En estos versos, el poeta parecería contradecir todos los valores que han guiado su vocación de poeta y ver en la poesía únicamente un deseo humano de creación.

Como parte de Llama se encuentran varios textos dedicados a Rubén Darío. Los textos en prosa, "El Rubén poseído por el Deus" y "Anécdotas de Rubén Darío", serán estudiados en el siguiente capítulo de este estudio. El poema, titulado "honras funebres por el alma de Darío", sin embargo, se estudiará a continuación. Con ellos, Arévalo Martínez parece afirmar su fidelidad a este poeta, al mismo tiempo que se distancia, en el resto del libro, del tipo de poesía que generalmente se ha asociado con el poeta nicaragüense.

"Honras fúnebres por el alma de Darío", escrito en 1917 y publicado originalmente en 1923 en la revista Studium[47], está más cerca de los poemas de Los atormentados que de los que encontramos en Llama. César Brañas lo singulariza por

> constituir el esfuerzo e impulso mayores desarrollados por el poeta en la elaboración de una obra poética ... El poeta, sabiéndose el mayor de su tierra a esa hora, experimentó la necesidad de superarse, siquiera fuera formalmente, para rendir al máximo poeta y maestro muerto un tributo excepcional, en tácita competencia con cuanto habría de escribirse al mismo fin en toda América.[48]

Formalmente, el poema es un texto dramático, con partes asignadas a diferentes personajes, que incluyen al poeta, a Darío, y a lo que en el texto se designa como "creaturas gozosas y bellas" (82). Estas parecerían representar diferentes aspectos del poeta, ya que cada uno de los seres incluidos en este grupo se halla asociado a aquel en muchos de los textos

arevalianos: "Somos las creaturas bellas y gozosas / ... las mujeres, los niños, las rosas, / los diamantes y las estrellas." (84)

El poema se inicia con "El conjuro del poeta", quien, como se verá un poco más adelante, es el sujeto autobiográfico en su papel de vate. Al conjuro del poeta aparecen "las creaturas gozosas y bellas", todas elaboradas dentro del sema de lo natural y a partir de la imagen de la rosa. Las ideas evolucionario-espiritualistas que habíamos encontrado en la narrativa, reaparecen aquí en boca de las piedras preciosas, asociadas por Aldano en "El hombre que parecía un caballo" con la poesía del señor de Aretal. En este poema, como en el cuento, ellas representan "la florecencia de las cosas / inorgánicas; ... [cuya] esencia es jerárquica" (82-83). La idea es retomada unos versos después:

> Los dioses, los hombres, van en jerarquías
> como van las plantas y las piedras duras;
> y hay razas de siervos que empiezan, tardías,
> y hay razas de reyes que alcanzan, maduras.
> La vida es escala ...
> Es la aristocracia de origen divino,
> como que, entre nobles, el primero es Dios. (83)

Como ocurrió en el poema a San Francisco de Asís, en el que la voz del santo es integrada al discurso arevaliano, en este vemos también al sujeto incorporar a su discurso la voz de Rubén Darío, confundiéndose así las dos voces en una sola. Se niega por lo tanto, una vez más, la singularidad que el nombre propio adjudica a cada uno de estos individuos. Además, las ideas que el sujeto pone en boca de Darío son similares a las que ha expuesto en el resto de su narrativa y de su poesía, con lo que se intensifica la identidad que, se ha sugerido, existe entre todo poeta:

> El Gran Ser que de este mundo es origen y sustento
> a las almas de los santos se da él mismo en alimento;
> y a las almas de los poetas, para tanto no maduras,
> da a besar sus vestiduras. (89)

La idea del poeta como un hermano menor del santo, expresada por el señor de Avelelo en el cuento "Los anteojos dorados", queda manifestada aquí por Rubén Darío. La diferenciación, en cuanto seres individuales, entre el sujeto autobiográfico y el poeta nicaragüense resulta, por lo tanto, negada. Se trata de una y la misma criatura que, con diferentes máscaras, va cantando un canto único de adoración: "Y en silencio y en reposo; y en reposo y en silencio, / la gran Alma no visible, invisible, reverencio." (90)

Muerto Darío, "Una voz de la tierra" concluye el poema con una larga definición del poeta y de su misión como mensajero divino:

> -El poeta es sacerdote de las flores de la vida,
> es pontífice supremo de cálida ilusión;
> en sus manos temblorosas una antorcha va encendida
> y en su boca de profeta va encendida una canción. (90)

Se trata, como se dijo ya, del vate que "Como pitia loca, tiene la fatiga / del deux que lo hostiga." (91) Y así

> Sonámbulo inerte
> o antorcha encendida,
> una de sus manos le ha asido la Muerte
> y la otra la Vida.
>
> Va cantando al borde de los precipicios ...
> y, alterna, su vida da a los siete vicios
> y a las siete virtudes capitales. (90-91)

La referencia al "El reino interior", un poema de Prosas profanas, es, en estos versos, directa, ya que en ese trabajo, Darío dramatizaba su lucha interior en la imagen de siete doncellas y siete mancebos que representaban, respectivamente, las siete virtudes y los siete pecados

capitales, y ante los cuales su alma era incapaz de escoger. Queda asociada, de este modo, con el poeta que la "voz de la tierra" unge, en las "honras fúnebres por el alma de Darío", como "mensajero de Dios", la ambigüedad moral que ha caracterizado al sujeto autobiográfico, y que fue ejemplarizada en el poema "compensación". Esta ambigüedad se halla enriquecida unos versos más abajo, esta vez, sin embargo, dentro del sema de la religión:

> Y porque la vida le ha asido la mano,
> marcha por la senda beodo y pagano.
> Y porque la muerte le ha asido la mano,
> marcha por la senda contrito y cristiano. (91)

Extendiendo la identificación con la pitia, mencionada unas líneas más arriba, el poema concluye con las siguientes palabras:

> Y va sordo porque aún oye la palabra del Señor;
> y va ciego porque aún admira su fulgor;
> y va trémulo, y es divino su temblor...
> ¡El poeta es mensajero del señor! (91)

Michel Beaujour, al comentar la importancia que fue atribuida por los simbolistas a la función profética del poeta, ha escrito:

> [T]he magus and his heir, the poet ... perceived, revealed and understood certain configurations that remained invisible, therefore meaningless to most people ... They conferred a presumption of trascendental meaning upon things that had been nonsigns.[69]

Vemos, pues, que la atribución del papel de vate al sujeto autobiográfico verifica su aspecto sagrado de mediador entre el mundo de lo divino y el mundo de lo humano, ya que para los modernistas, herederos del Simbolismo, los poetas eran, en las palabras de Darío: "¡Torres de Dios! ¡Poetas! / Pararrayos celestes! / ... rompeolas de las eternidades."[70]

El último poema de Llama que se comentará aquí es "la enfermedad", un texto en el que el sujeto autobiográfico es representado por medio de la voz de su hija, que es quien nos habla en estos versos. El nombre de la niña es Teresita, con lo que se sugiere que el texto es referencial, ya que el nombre de la hija de Arévalo Martínez es, efectivamente, Teresa. Es importante enfatizar la fusión de voces que tiene lugar en este poema, ya que, con posterioridad, Teresa Arévalo habrá de escribir la biografía de su padre, y en ese texto, al componer la narrativa biográfica, gracias a la incorporación de fragmentos de textos arevalianos, la autora confundirá ambas voces nuevamente. Aquí, el poema empieza de la siguiente manera:

> Dice papá:
> (El pobrecito que alegre está)
> -Una alegría que es infinita se mueve en mí.
> Mi Teresita no está enfermita
> como creí. (59)

La fusión de voces, la del poeta con la de su hija en este caso, queda aclarada en los versos finales: "Creo que usted comprenderá. / La Teresita, esa, soy yo." (59) Dada la importancia que en otros poemas esta técnica ha tenido para negar la individualidad del sujeto autobiográfico, es necesario destacar aquí sus implicaciones. La disolución de límites entre el sujeto y otros personajes ha permitido imponer al narrador arevaliano esa lectura platónica que fue definida por primera vez en "Cratilo". De acuerdo con la versión que de esas ideas se encuentra en el cuento, detrás de los múltiples nombres que, debido al proceso de metempsicosis, llega a poseer un ser humano, el sujeto es, en verdad, solamente uno. Consecuentemente, el sujeto que se elabora en cualquier obra literaria, a pesar de los múltiples nombres que se le asignen, habrá

de ser siempre uno y el mismo, aquel en el que el autor se refleja o proyecta. En otras palabras, tal y como la idea es elaborada en Manuel Aldano el sujeto de un texto será siempre, necesariamente, un sujeto autobiográfico.

En "la enfermedad" encontramos dos voces que se confunden, la del sujeto autobiográfico y la de Teresita, su hija. Es posible especular, a partir de este hecho, que en la biografía del poeta escrita por ella, habremos de hallar, desde un punto de vista narrativo, la misma voz que nos habla en este poema. Esa narración de la vida del escritor guatemalteco escrita por Teresa sería, entonces, la etapa final en la construcción de la autobiografía arevaliana, aquella que por ser -pretendidamente- un documento estrictamente referencial, permitiría dar validez documental, es decir autobiográfica, a la obra del poeta. Esta propuesta, sin embargo, será discutida con mayor amplitud en el último capítulo de este trabajo.

POR UN CAMINITO ASI

Este poemario, publicado en 1947, se inicia con una dedicatoria a Joaquín de Zaitegui y Plazaola, un sacerdote que, aparentemente, fue también poeta. Esta dedicatoria nos sugiere el interés de Arévalo Martínez de situar el libro en un contexto religioso, un ámbito hacia el que su poesía se había estado moviendo, especialmente a partir de Llama. La dedicatoria dice así: "Al padre Joaquín de Zaitegui y Plazaola. Pareció arar en el mar, al escribir en vasco en América; pero un poeta siembra siempre en tierra fértil." (s.n.) El que la dedicatoria sea una

afirmación de fe en América como tierra fértil para la poesía, está posiblemente relacionado con el mencionado aspecto religioso y con las ideas arielistas que han aparecido a lo largo de la obra arevaliana. El sujeto autobiográfico, rechazado por su sociedad, ha encontrado finalmente que, dentro del orden cultural que lo sagrado garantiza, el posee un lugar elevado y esencial. Esta afirmación de fe en América reflejaría, además, como se ha dicho ya, la asimilación, en esta época tardía, de cánones americanistas asumidos, a partir de Martí, por Darío y otros modernistas desde principios de siglo. Guillermo Barzuna, en su estudio de las poéticas hispanoamericanas a partir del siglo XIX, escribe al respecto las siguientes palabras: "[E]n los inicios del siglo XX, su producción [la de Rubén Darío] anunciará un nuevo signo, sin abandono de los cánones del modernismo. Hay una reelaboración temática que incorpora al americanismo como objeto digno de la creación textual."[71]

Este escritor ve el énfasis americanista de Darío a partir de Cantos de vida y esperanza, de 1905, como resultado de una asimilación de los valores propuestos por Rodó en Ariel, publicado en 1900. Esto vendría a confirmar la idea de que el modernismo fue, en verdad, una visión totalizadora del mundo, que llegó a incluir, además de su interés por tópicos estéticos y mitológicos, lo histórico y lo político.

Al final de Por un caminito así se incluye, como parte del pacto autobiográfico, una sección titulada "Retrato de Arévalo Martínez", en la que se encuentran dos poemas y un ensayo. El ensayo es el que Santiago Argüello había dedicado al escritor en su estudio Modernismo y modernistas, texto al que ya se ha hecho referencia en este trabajo. Los poemas son la "Carta casi lírica a Arévalo Martínez", escrita por

Gabriela Mistral e incluida como prólogo a La signatura de la esfinge, y comentada ya en relación con ese cuento, y un poema de Arturo Torres Rioseco, titulado "Retrato de Arévalo Martínez", que será examinado ahora.

Publicado en la revista Repertorio Americano en marzo de 1942, el poema, como lo indica el título, busca esbozar las características esenciales del poeta. Como en otros escritos de este tipo, y cuyo sujeto es Arévalo Martínez, es posible establecer la confusión que existe entre el autor y el sujeto autobiográfico elaborado en su obra. Así, como lo han hecho otros críticos, Torres Rioseco define al primero haciendo uso de los mismos semas empleados por Arévalo Martínez para definir al segundo. De este modo, gracias al sema de la decadencia, se establece que posee un "cuerpo mortal y flaco" (142), y gracias al sema de la visión, se define su "ojo redondo y torpe / de lechuga o de murciélago" (141). Con esta imagen, además, se establece el aspecto visionario del poeta, aspecto que es expandido en los siguientes versos:

> Yo sé que ha visto grandes cosas
> en las regiones del milagro,
> telarañas de revelación
> le cubren la lengua y el párpado. (141)

Citando dos figuras que pueden también ser encontradas en el ciclo narraativo de Manuel Aldano, las de Marta y María, el poeta es asociado con Lázaro: "¿Tendrá su Marta y su María / este maravilloso Lázaro?" (141) Además, usando imágenes ya trabajadas por el escritor en otros textos, ahora se le describe de la siguiente manera: "Va desnudo y no lo comprende, / libre de original pecado" (142); "un mínimo San Francisco / o un fachendoso San Pablo" (142). Al final de este retrato poético,

dudando de la realidad física de Arévalo Martínez, se afirma su realidad como sujeto textual:

> ¡Entonces sabré si existe
> o si era todo un relato
> del visionario Rubén Darío
> o de Salomón el Selvático! (142)

De esta manera quedan nuevamente borrados los límites que diferencian al autor y al sujeto que éste elabora en su obra. Los poemas de Por un caminito así continúan el mismo proyecto.

Dividido aparentemente en quince libros, y digo aparentemente porque sólo siete llevan impresa la denominación de libro, el poemario es, con Los atormentados, el más extenso de los escritos por Arévalo Martínez. Como en otros libros del autor, en éste encontramos varios textos con dedicatoria a personas cuyos nombres poseen validez legal. Sin embargo, como había ocurrido ya en Llama, estas dedicatorias no son ya las del poeta cortesano de los primeros libros. En este volumen se trata de poemas necrológicos, en los que, al enfrentarse a la experiencia de la muerte, el poeta busca ofrecer consuelo a personas queridas. Son, pues, textos referenciales que dirigen nuestra atención hacia los nombres que actúan como referentes y hacia el del autor, que los dedica: "En la muerte de Maria Cristina Bennet de Rolz" (125); "Fugitiva: A Octavio Aguilar en la muerte de su hija Irene" (126); y "A mi hermana Emilia: una semana antes de morir" (124), un poema autobiográfico que ha de verse en relación con "Eran tres los muertos", considerado anterioriormente. Hay, además, otros dos poemas directamente autobiográficos: el primero "Bodas de Plata", dedicado "A mi esposa Eva", y el segundo, dedicado "A Manuel

Freire Arraizola: Después de leer su libro 'Los bellos eucaliptos'" (66). Este escritor,por cierto, puede verse como una encarnación más del poeta arevaliano ya que, como él, "[b]uscaba a la unidad, detrás del velo / de las cosas sensibles y plurales" (66).

El aspecto decadente del sujeto arevaliano continúa siendo elaborado en este libro, aunque se acentúan nuevos matices de este sema. Además, a pesar de que los aspectos visionarios y religiosos reaparecen en varios poemas, no parece existir ya, como en los poemarios anteriores, un sema común que domine la creación del sujeto en todos los textos del libro. Así, en uno de los poemas, que lleva el titulo de "Vida", el sema de la decadencia identifica al sujeto con las siguientes palabras: "Asomé al mundo débil y enfermo" (80). Muchos de los críticos de Arévalo Martínez han aceptado estos versos como una declaración estrictamente autobiográfica y, al comentarlos, los han interpretado como descriptivos de la realidad del autor. Estos críticos parecen no darse cuenta de la manipulación que sufren, como consecuencia del pacto autobiográfico, los calificativos aplicados al sujeto arevaliano, y de la función que éste cumple dentro de la obra del poeta guatemalteco. Un ejemplo al caso es el de Carlos García Prada. Ignoro hasta que punto era este crítico consciente del interés que tenía Arévalo Martínez en re-crearse como sujeto modélico cuando, en 1963, escribió sobre el autor las siguientes palabras, que parecen ser entresacadas de los textos arevalianos, en los que, sin embargo, habían sido aplicadas al sujeto autobiográfico: "Como nacio débil y enfermizo, se dedicó al cultivo de sí mismo, para mejor servirles [a sus semejantes], iluminándolos y orientándolos con su poesía"[72]. García Prada fortalece, de este modo, la confusión que existe

entre el autor y su personaje.

Raymond Moody, por su parte, al estudiar los artículos que sobre Arévalo Martínez han escrito García Prada, Luis Alberto Sánchez y Federico de Onís, comenta esta confusión entre el autor y el sujeto autobiográfico, por demás tan frecuente entre los estudiosos de la obra del escritor guatemalteco, y concede que, en su caso, hay razones que la justifican: "These critics also identify the man with the work, which for this writer does have some justification"[79]. Cita a continuación, para explicar su postura, párrafos de un breve texto de Arévalo Martínez titulado "Historia de mi vida", el cual será comentado en el capítulo siguiente.

Pasando al estudio de los poemas, me detendré primero en uno titulado "Me enseñó la niña", en el que el sema de la decadencia se entrecruza con el de la visión para describir al poeta, hipersensible y angustiado ante la visión que le ofrece la rodilla de una niña: "Me enseñó la niña su rodilla blanca ... / Y aquel universo blanco era tan bello / que sentí congojas en el corazon." (8) Otro poema que nos muestra al poeta decadente es "Semana", aunque aquí su angustia resulta ser consecuencia de la ley de las compensaciones:

> De cada siete días de la semana
> seis amanezco con ganas de llorar
> y en el séptimo día me consuela
> un vago consuelo espiritual.
>
> Yo sé que es la moneda con que pago
> mi ensueño, mi amor y mi piedad... (100)

La misma idea es expresada en "Compensación", en donde el poeta es comparado con los hombres sanos:

> Los hombres normales y sanos a quienes
> dio vida natura, los demas mortales,
> padecen a medias de todos mis males
> y gozan a medias de todos mis bienes. (104)

La separación que existe entre el sujeto arevaliano y sus coetáneos se vuelve obvia con estas palabras. En "Mal sujeto", el poeta se muestra como un ser escindido moralmente: "Soy un mal sujeto / entero, completo, / y con los dos brazos del bien y del mal" (107), y aunque sabe que el "esfuerzo desbordado / que lo agita todo en mí; / los hombres lo llaman pecado" (109), comprende que en realidad se trata de un "deseo no finito ... [que debe llamarse] apetito ... violencia ... pasión" (109). Esto lo explica en un poema titulado precisamente "Pasión", del que las dos últimas citas han sido tomadas.

El aspecto religioso del poeta arevaliano también se ve desarrollado a lo largo de todo el libro. Sin embargo, se trata aquí de una religiosidad que ha logrado equilibrar los aspectos antagónicos que definen el sema de la religión, por lo que encontramos perfectamente fundidos, como ocurre en los textos de los místicos españoles, la visión cristiana ortodoxa con la visión ocultista, a la vez gnóstica y neoplatónica. Los modelos formales para esta poesía parecen ser, como apunta Hugo Estrada, "Antonio Machado, Bécquer, Martí y San Juan de la Cruz, poetas todos de versos traslúcidos y de sublime sencillez."[74]

En los poemas que se examinarán a continuación, encontramos el sema de la religión como elemento principal en la construcción del sujeto arevaliano. Por ejemplo, en "Por un caminito así", uno de los poemas más conocidos de Arévalo Martínez, y que da título a este libro, aparece el

tipo de oximorón que caracteriza la poesía de los grandes místicos:

> Por un caminito así
> una vez yo me perdí
> y fui a dar a la gloria
> por un caminito así. (10)

Rechazando la opinión de David Vela con respecto al misticismo del poeta guatemalteco, Carlos García Prada ve en él un verdadero deseo de santidad, y lo describe como "poeta delicado, intuitivo y sensual ... que aspiraba a la santidad sin renunciar a los fueros de la razón."[75] No hay que olvidar, sin embargo, el aspecto literario que para Arévalo Martínez -y para el resto de los modernistas- tiene la experiencia de lo sagrado, y comprender, por lo tanto, esta descripción como una validación más de la compleja vocación poética del escritor. Otro poema de esta colección que enriquece la descripción de las experiencias espirituales del sujeto autobiográfico es el titulado "Como embriagado":

> Porque yo he ido como embriagado
> de un dulce vino;
> de un dulce vino que me ha aliviado
> de las congojas de mi camino (11),

afirma el poeta y, tras describir el camino por el que viaja, y en el que tiene que enfrentarse al "pantano", al "guijarro" y al "espino" (11), se muestra alcanzando su meta:

> Cuando he llegado
> hasta la meta de mi camino,
> como embriagado,
> un coro de ángeles hasta mí vino;
> y entre las uvas que me han brindado
> yo sentí el raro sabor divino
> del dulce vino
> que allí en la tierra me hubo embriagado. (11)

Se sugiere así que el sujeto autobiográfico ha alcanzado, verdaderamente, la experiencia de lo divino. Otro poema de afirmación de fe y de abandono

a la voluntad de Dios es "Dispuesta", que cito en su totalidad:

> Dispuesta a que pase lo que el Señor quiera,
> lista para el viaje postrer de la vida;
> madura, madura para la partida
> y también madura para la larga espera;
> así esta el alma, tranquila, adormida,
> en el misterioso tramo de la escalera
> en que se contemplan, con luz encendida,
> los dos hemisferios de una misma esfera. (55)

A pesar de las fuertes reminiscencias de textos místicos que encontramos en este poema, o quizas debido a ellas, los elementos neoplatónicos y gnósticos, es decir, no cristianos, son centrales para su desarrollo. Como escribe James Webb al explicar el significado de la Gnosis:

> [T]he knowledge which ensures salvation, is the realization by man that he contains a spark of God, and of the necessity of awakening from the half-life he leads on earth -described variously as "numbness", "sleep", or "intoxication"- to the full conciousness of his divinity and of how it has been ensnared in matter.[74]

Lo mismo puede decirse de otro poema, titulado "El", y que también cito en su totalidad:

> El me ha traido aquí.
> El me llena de sí.
> El me saco de sí, de su hondo centro
> como chispa que brota de la hoguera,
> que en toda su extensión encuentra dentro
> aunque pudo soñar que estaba fuera;
> y participa así de la divina
> naturaleza, de la que es criatura;
> tiene radio menor; pero ilumina
> y es bella y justa y es eterna y pura.
> Y como chispa, muere, pasajera;
> pero sigue viviendo como hoguera. (57)

Aquí, los elementos neoplatónicos, tal y como los explica W. L. Reese, son los que guían la elaboracion del poema: "[Neoplatonism] tends to associate God with the principle of unity, making Him completely transcendent, and related to the world by means of a series of

intermediaries, who (or which) derive from the One by a principle of emanation."[77] Dentro de las ideas propuestas por los modernistas, el poeta sería uno de esos intermediarios.

Esta visión neoplatónica es reiterada en el siguiente poema, titulado "El secreto":

> El secreto es éste. Este es el secreto
> que proclamo a voces, sabio o indiscreto.
> Todos somos uno, el rico y el pobre,
> el que la fealdad tiene, y el que ha hermosura,
> el que la piel muestra de color de cobre
> y el que la piel luce de tersa blancura. (58)

Sin embargo, estas visiones exaltadas no logran anular la ansiedad y la duda que han caracterizado al sujeto autobiográfico y, en el poema "El miedo y el rencor", su angustia es confirmada nuevamente: "Ayúdame a librarme del miedo y el rencor, / porque los dos devoran como ávidos molosos, / la carne de mi alma con ansia y con horror" (63). Sin embargo, y así lo comprende el poeta, esos animales "que tenemos dentro, / ese ser que no encuentra su centro" (78) no lo hacen ni peor ni mejor que el resto de las criaturas humanas, y así, en "Vida", para acentuar su calidad de ser humano, repite conceptos que había expresado ya en poemas anteriores:

> Nada fue mi virtud ni mi pecado.
> Como yo peco todos han pecado,
> lo mismo el bienhechor que el homicida;
> y como yo también fueron virtuosas
> las hienas, las gacelas y las rosas. (82)

Dada esta nueva percepción de su verdad, el sujeto autobiográfico puede afirmar que su poesía es para todos, y no, como en sus primeros textos, únicamente para aquellos espíritus dilectos que, como él, se oponían al orden de la burguesía:

> La vida que se escucha por mi canto,
> vida que por igual tiende sus dones
> y hace a un tiempo latir los corazones
> sin escoger del pecador y el santo. (82)

El poeta arevaliano parece así haber encontrado una nueva paz en sus mundos, en el de su interioridad y en el de la vida cotidiana. Las razones para este cambio parecen ser expresadas en "La lección del amor gozoso": "La lección del amor gozoso, / oh suceso maravilloso, / me está enseñando un preceptor" (47), y consiste en aprender a distinguir las connotaciones del amor que es "cauto y prudente", "humilde" y "sufrido", "sabio y [de] fino modo" (47). Así, el poeta aprende ese

> dulce oficio
> que es a la par terrible y duro
> porque el amor es sacrificio
> tanto mayor cuanto más puro. (47)

Este aprendizaje de amor modifica también su arte, y si puede decir todavía como los primeros modernistas, en "Aventura", un poema fechado en octubre de 1943,

> [i]r a la aventura
> con el alma llena de una gran locura
> buscando con ansia nuestro propio yo ...
> Buscando con brío
> lo nuevo, lo extraño, raro y singular
> de lo que es corriente, común y vulgar (105),

su nueva estética queda mejor expresada en "Brochazos": "Yo soy de esos pintores de brocha gorda / que pintan las paredes con mano sorda" (130); porque sabe que "así pinta a los montes la primavera: / con un brochazo obscuro pinta el barranco / y con dos pinta el cielo de azul y blanco." (130) Se trata de una nueva estética de la naturalidad:

> Plagada de descuidos irá mi prosa,
> como llena de espinas crece mi rosa;
> pero será una forma tan pura y bella
> que no invoques tus normas falsas para ella. (130)

Y reiterando la distinción entre el poeta y el gramático o retórico que, como encarnación de la crítica burguesa, habían sido de tanta importancia en sus primeros libros, el sujeto exclama: "-¡Qué dejen de bobadas!: yo no soy gramático." (130) Esta nueva preeminencia estética, con su énfasis en lo natural, queda expresada en forma más directa en el poema "Cánones literarios", en donde el poeta dice:

> Yo te diré los cánones que sigo:
> Es el primero
> de todos ser sincero
> con Dios y con los hombres y conmigo.
>
> El segundo es ser claro, claro y puro.
> Odio la oscuridad, ¡y soy oscuro! (138)

Si la división del sujeto autobiográfico queda reiterada en los dos últimos versos, devolviéndonos a sus primeros libros, los elementos que definen la nueva estética arevaliana son expuestos en los primeros. Se trata de una estética de la humildad y la sinceridad. En los versos del poeta:

> Natura me enseñó sus moldes finos
> y mi modelo son las maravillas,
> esas flores sencillas
> que decoran los cercos campesinos. (138) ← espacio

Alfonso Enrique Barrientos comenta, con respecto a esta nueva actitud de Arevalo Martínez hacia la poesía, lo siguiente: "[H]abiendo escogido el poeta las palabras más sencillas, las que están al alcance de la mano del pueblo analfabeto, para construir los pequeños edificios de sus poemas, estos se han convertido en casas transparentes por cuyas puertas todos podemos entrar..."[7*] El que este poema haya sido escogido para concluir el libro, muestra la importancia que para el poeta arevaliano tiene, casi al final de su carrera, el definir sus nuevos cánones literarios.

Esta nueva voluntad estética posee, además, un aspecto ético, ya expresado en Llama. Se trata del deseo de servir, de ser útil. La idea es presentada en el poema titulado "Puntal"

> Cumplir con mi oficio, estar en mi puesto,
> ser este puntal,
> como de aquel puente que va a la otra orilla
> el firme pilar,
> duro, fijo, estable... ¡Y que pase el hombre
> sobre mi cabeza, hacia no se dónde! (64)

María Salgado comenta estos nuevos elementos en la poesía del escritor guatemalteco y dice: "Arévalo quiere alcanzar la sencillez en temas y estilo, y para poder expresarse de manera directa cree que es indispensable la naturalidad"[79], agregando: "Por esta razon cree que es esencial que sus poemas den la impresión de espontaneidad, espontaneidad que incluye el mostrar los defectos con toda naturalidad."[80] En esto, Arévalo Martínez no esta solo, y anuncia, curiosamente, la dirección que poesía como la del estadounidense Allen Ginsburg, también muy imbuido por las ideas filosófico-religiosas hindues, ha de tomar en los años setenta. Para este poeta, debido al énfasis que pone en la expresión espontánea de pensamientos y emociones, la poesía ha de ser una transcripción directa de las experiencias del poeta y, por lo tanto, ha de ser ofrecida al mundo sin corrección alguna. Paul Berman, al examinar las consecuencias que tal concepto tiene en la poesía de Ginsburg, escribe palabras que pueden ser aplicadas con muy poca modificación al poeta guatemalteco, a pesar de que éste no publicó nunca sus apuntes y notas, ni sugirió que estos constituían, en sí, formas poéticas:

> Mr. Ginsburg's doctrine of 'first thought, best thought' has encouraged him to see as poems all sorts of prose jottings and notebook scribbles, and his belief that poetry ought to provide seamless trasncriptions of the mind has encouraged him to pu-

blish the jottings and scribbles.[81]

Debido al énfasis que pone Arévalo Martínez en esta época en crear una poesía sencilla que sea, al mismo tiempo, útil y sincera, sus versos sufren en el aspecto artístico, cayendo a menudo no sólo en lo prosaico sino en una simplicidad ramplona.

Sin embargo, y a pesar de la nueva dirección que su poesía ha tomado, el sujeto arevaliano no encuentra la tan ansiada tranquilidad en su obra, como lo expresa el mismo en el poema "Panadero":

> Este pan que he compuesto en la vida
> nunca a mí me ha traido alegría ...
> Y hoy me muero como un panadero
> junto al horno caliente y al fuego. (102)

Salgado ve esto como algo que caracteriza, en general, la labor poética de Arévalo Martínez: "[D]esgraciadamente para su autor, la creación de sus versos no le produce ninguna satisfacción metafísica personal. Arévalo estaba tristemente consciente y resignado ante la realidad de que su labor poética no le habría de proporcionar la ansiada paz del espíritu"[82]. Este comentario se ve confirmado por un poema titulado "El poeta viejo", en el que se especifican las razones de tal insatisfacción en el sujeto arevaliano:

> Sigue haciendo estrofas
> entre duras mofas ...
> Sabe que su canto
> se pierde en el viento ...
> Que ya no hay nacido
> que le preste oído.
> Y al lado y encima
> hay otra manera
> que surge doquiera
> y apaga su rima. (137)

Rechazado en su primera época por la sociedad guatemalteca, debido a su fe en una belleza espiritualista fuera de tono con el utilitarismo que

entonces predominaba, el sujeto arevaliano, aún fiel al ideario modernista, se encuentra todavía solo, a pesar de que las ideas estéticas y sociales, para esta época, han cambiado en el país. Los años treinta han visto la aparición de un grupo de jóvenes poetas denominado los Tepeus, quienes influidos por los movimientos de vanguardia, buscan establecer un nuevo "lenguaje poético y una nueva sensibilidad enfocada principalmente hacia una temática criollista indigenista"[83]. Con la llegada de los años 40 -el poema que se discute está firmado en febrero de 1941-, otro nuevo grupo se perfila, "que tiende a lo universal"[84], y rechaza el nacionalismo de la generación anterior. Sin embargo, el sujeto arevaliano también desentona con ellos. Y así, volviendo al poema, vemos que para el poeta

> Cerca está el abismo.
> El viejo poeta
> la vida interpreta
> sólo para él mismo. (137)

Como se había sugerido una líneas más arriba, esta experiencia refleja la relación de Arévalo Martínez con sus compatriotas. César Brañas la describe con las siguientes palabras:

> Ningún poeta nuestro, a fe, ha recibido merced de tanto grande literario, tanto juicio enaltecedor ... Y, no obstante, algo falta en esa gloria que se sustrae a esa extranjera exaltación. Es la renuencia de su patria que, si lo estima gran poeta, tarda demasiado y sólo con flojedad le bate palmas: los comentarios, las discusiones, los elogios, las negaciones y las hipérboles que en otros países obtuviera un poeta de su talla y con semejantes credenciales, aquí no se producen o se rehuyen.[85]

Y, sin embargo, el sujeto sabe que, como poeta, él no esta terminado, y así lo dice en "expresión":

Yo sé que no he dado
mi expresión suprema
y yo sé que acaso
nunca darla pueda (67),

para finalizar con una nota de afirmación:

Mirad esa rosa
tan pura y tan bella:
pertenece al orden
de la gracia eterna. (67)

En "Versecillos" se continúa la construción del sujeto en relación con sus coetáneos. A pesar de los cambios históricos y sociales que han tenido lugar en el país desde la época de Maya y Los atormentados, el cuadro no se ha alterado mucho. El primero de estos poemas cortos, define el choque entre el poeta y los críticos:

Yo publiqué mi libro, fuego de brasa,
amargura de lágrima, rumor de seda.
La crítica lo hiere luego sin tasa
y momentáneamente su paso enreda.
Mas la crítica pasa y el libro queda. (120)

El segundo de ellos, como es característico en Arévalo Martínez, afirma nuevamente el valor de su poesía:

Por fortuna para el poeta no hace caso de sus críticos
sino de su propia inspiración.
Y así se van las escuelas y las modas
y queda su canción. (120)

Esta necesidad del sujeto autobiográfico de afirmar su obra poética frente a la indiferencia de su compatriotas, refleja la relación de Arévalo Martínez con su medio. Para esta época, el poeta tendría que haberse dado cuenta de que, como comenta César Brañas en forma lapidaria, "no se puede ser un gran poeta cuando su país no quiere tener un gran poeta."[94] Y Guatemala, en esta época, no estaba interesada en declarar a

Arévalo Martínez su gran poeta.

El último sema que se tratará de definir en Por un caminito así, es el de la familia. Gracias a este, el poeta queda definido en relación con su esposa y su hija Teresa.

En "Bodas de Plata", que aparece con la dedicatoria "A mi esposa Eva", lo que lo transforma en un texto declaradamente autobiográfico, el poeta dice: "He pasado / todo un cuarto de siglo dulcísimo a tu lado / como en un templo augusto, en el hogar sagrado." (36) El aspecto infantil del sujeto no ha desaparecido a pesar de los años que han transcurrido desde que declaró que, para él, en toda mujer hay algo de maternal: "Por mucho que sufriera, si tuve tu cariño / yo me quedé en tus brazos dormido como un niño." (36) Se afirma también el aspecto cristiano de la relación que une a la pareja: "Oh esposa, con qué orgullo legítimo y cristiano / yo cuento cada día" (36). Además, se confirma el verso de Gabriela Mistral acerca de los siete hijos del poeta: "me dio siete hijos y prolongó mi vida" (36). De nuevo el poeta arevaliano y su autor quedan identificados en este poema como un solo sujeto.

Sin embargo, como se vio en Llama, el poeta, ya viejo, sigue amando, y así, en "Mujer", una joven responde al sujeto autobiográfico, que la requiere, de la siguiente manera:

> -Estás muy viejo. Montaigne
> dice que no debería
> hablar un viejo...
> -Montaigne
> no supo lo que decía.
> -Con un pie en la sepultura,
> ¿acaso amas?
> -Todavía. (21)

La joven, entonces, le pregunta:

> -Amas aún con el cuerpo...
> -Tiene que haber unidad;
> pero mi cuerpo es espíritu
> y mi pasión, castidad. (21)

Queda, así, resuelto el aparente conflicto de ese amor del poeta viejo que, al igual que Darío, ve en la mujer, aún en esta época, una de las formas del misterio. En el poema "Mirad", esa idea se encuentra confirmada:

> Mirad, allí va el misterio
> en forma de una mujer
> y sólo la entiende un hombre
> cuando la sabe querer. (23)

La filiación modernista de Arévalo Martínez y la concordancia de sus ideas con las de Darío, aún en estos años, es indudable.

El último poema a comentarse es el que aparece con el título de "En la primera página del álbum de Teresita". El nombre nos remonta nuevamente al de la hija del escritor. Además, como en el poema a su mujer, la referencia a siete hijos permite la identificación del sujeto autobiográfico con el autor de estos versos. En las palabras que el poeta dirige a la niña, le habla de "[t]us seis hermanos" (136). De mayor importancia para nosotros, es el que el sema que define a Teresita, el de la ilusión, es uno de los que han definido al sujeto autobiográfico en sus primeros poemas, ya que esto da más fuerza al argumento que se presentará en el capítulo V de este trabajo, en donde se aducirá que la voz del biógrafo que narra Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926, es una voz en la que se confunden la del poeta y la de su hija. En el poema ahora analizado encontramos los siguientes versos:

> Hijo de gato caza ratones;
> y esta mi hija, la más pequeña,
> que fue acunada por ilusiones,
> como su viejo padre ya sueña. (136)

La identificación que existe entre el sujeto y su hija se vuelve obvia en el primer verso. El resto del poema confirma esta compenetración entre ambos personajes por medio del sema de la literatura, y así, el poeta le pide a la niña, "[s]oñemos juntos cuentos de gloria. / La vida es bello libro de hadas: / cuenta a cada uno su propia historia" (136). La teoría de la lectura propuesta en la narrativa es sugerida aquí en el último verso. El significado de cualquier texto reside todavía para Arévalo Martínez en el lector.

Por un caminito así fue el último libro que el escritor guatemalteco llegó a componer, ya que los que le siguieron fueron antologías en las que, si recogió algunos poemas nuevos, la mayoría fueron tomados de los poemarios anteriores. Estas son las colecciones que se examinarán a continuación.

POEMAS

La primera de las colecciones antológicas que de sus poemas llegó a hacer Arévalo Martínez, titulada simplemente Poemas, fue publicada en 1958, aunque en la portada se lee "Febrero 1909 -Febrero 1959". La razón para estas fechas se da en la solapa de la misma portada:

> En Febrero de 1959, Rafael Arévalo Martínez cumple 50 años de haber nacido a la vida literaria con la publicación de su cuento premiado "Mujer y niños", en la Revista Electra de la ciudad de Guatemala. Como una forma de contribuir a la celebración de

ese aniversario, la Editorial Landívar publica hoy estos poemas.

(s.n.)

La explicación anterior, dado el proyecto autobiográfico implícito en la obra arevaliana, se convierte en una elemento más del pacto que el autor impone a sus lectores, ya que dirige nuestra atención hacia su nombre y transforma al libro en un documento que refleja un período específico de su vida. Además, aunque este volumen carece de un prólogo, en la solapa de la contraportada, se incluye una carta escrita al poeta guatemalteco por Concha Espina en 1928, al recibir copia de Las rosas de Engaddi. En ella, el sujeto autobiográfico queda una vez más definido. La escritora española, tras agradecer el envío del libro, comenta otros trabajos de Arévalo Martínez, describiéndolos como "obras depuradas, finas, hondas y sugerentes." (s.n.) Unas líneas más abajo, agrega: "[S]us raras novelas, tocadas por el genio, ejemplares composiciones en todos los aspectos literarios" (s.n). Con estas palabras se define la obra del escritor guatemalteco publicada hasta esa fecha.

En esta antología se encuentran muy pocos poemas nuevos, continuándose en varios de ellos la elaboración del sujeto arevaliano. Como en los libros anteriores, encontramos también algunas dedicatorias, que transforman los poemas en textos referenciales. Así, en "Madrigal para Ana Durán", la dedicatoria a la estudiosa estadounidense que en 1952 completó un trabajo sobre el poeta[87], nos remite nuevamente al autor. Como se sugirió en el capítulo anterior, el sentido de los textos arevalianos reside en el lector y en el conocimiento que éste tenga de la obra del escritor y de lo que sobre ella se ha escrito. En "España es una

ínsula de religiosidad", encontramos la elaboración del sujeto autobiográfico en las referencias a sus experiencias en ese país:

> Yo aquí recobré la fe perdida,
> la sencilla fe del carbonero,
> cuando gracias a Dios, ¡bendito sea!
> arribé al solar de mis abuelos,
> proveniente del mundo de Nietzche
> y el mundo de Voltaire
> y el de Maquiavelo... (50)

Referencias a estos filósofos, que en el esquema arevaliano se oponen a la "fe del carbonero", habían aparecido ya en la narrativa y en otros poemas, con lo que se mantiene la ilusión de continuidad, aquí en relación con el sujeto, que permite la elaboración de cualquier personaje.

También en "Colón a la inversa", encontramos referencias a este viaje a Europa (sobre el cual Arévalo Martínez escribiría una crónica) -"viniendo de la América / por una ruta aérea, / he descubierto Europa" (55)-. El poema, además, afirma la grandeza de los Estados Unidos. La nueva fe del poeta en el sistema político y económico de esta nación, como se ha visto, parece reflejar su deseo de "encontrar la solución al dilema de un mundo que se debate entre ideologías y conceptos de vida antagónicos que son dictados en la mayoría de los casos por graves cuestiones económicas."[85]

En el poema, estas ideas son expresadas de la siguiente manera:

> Los Estados Unidos
> todavía son grandes
> y aún majestuosos;
> pero ya no están solos
> como creía antes.
> El árbol de la ciencia
> florece en Norteamérica;
> mas su raíz más honda
> se halla en la vieja Europa. (56)

Las ideas arielistas, tan evidentes en los poemas de Llama, han desaparecido aquí totalmente, y aún la herencia indígena del sujeto parece olvidada. Así, el poema concluye

> ¡Gloria a la noble España,
> la que regó el trasplante
> de la plantita humana
> con su fecunda sangre! (56)

Sin embargo, la estética que a partir de Llama ha definido la poesía arevaliana, es reafirmada en uno de los "Versecillos":

> No hagas caso de todas
> las reglas. Sigue tu inspiración.
> Que se irán las escuelas y las modas.
> Quedará tu canción. (62)

Atrás han quedado los dias de Maya y Los atormentados, cuando el poeta afirmaba la elegancia como una de las características de su poesía y definía su estética como un ataque en contra de la burguesía. Ahora le basta afirmar, en forma clara y sencilla, su singularidad y su valía.

POEMAS DE RAFAEL AREVALO MARTINEZ

En 1965 Arévalo Martínez publicó una segunda antología, titulada esta vez Poemas de Rafael Arévalo Martínez. Aunque la mayoría de los poemas habían aparecido ya en los libros anteriores, encontramos en ella, algunos nuevos. El libro, que está dividido en doce secciones, carece de dedicatoria, y se inicia con un prólogo escrito por David Vela. En este, el crítico guatemalteco se limita a evaluar la obra poética de su compatriota. Sin embargo, a pesar de lo sobrio de los comentario que Vela hace sobre Arévalo Martínez, es posible ver que la confusión entre

A

EL PACTO AUTOBIOGRAFICO EN LA OBRA DE RAFAEL AREVALO MARTINEZ

by

FRANCISCO NAJERA

VOLUME II

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1991

autor y sujeto autobiográfico sigue existiendo, aparentemente en forma inconsciente, para el comentarista. En seguida paso a comentar los semas usados por Vela para describir a Arévalo Martínez, y que son, en su mayoría, los mismos que éste ha usado para conformar el sujeto autobiográfico en sus cuentos y novelas. Así, al recordarlo como maestro del Colegio de Infantes, centro de enseñanza en donde estudió Manuel Aldano, lo describe de la siguiente manera: "[U]na sombra alargada ... esa llamita febril escondida en el fondo de sus ojos, tan en el fondo, que no lograban enfriarle los cristales de sus gafas." (5) Encontramos en estas palabras el sema de la visión, al cual pertenecen los anteojos, tan importantes en la creación del sujeto autobiográfico en los ciclos narrativo de Aldano y Avelelo. Además, se sugiere el caracter irreal del escritor, un tópico desarrollado en cuentos y poemas. La descripción es ampliada a continuación con las siguientes frases: "[L]os ojos del profesor eran dos pequeños pozos donde los seres y las cosas se iban al fondo, preñándolos de vivencias" (5). El énfasis en el poder de los ojos del escritor, al preñar de vivencias las cosas, sugiere los poderes visionarios del sujeto.

El sema de la decadencia también aparece, entrecruzado con el de la poesía, gracias al uso de un lenguaje espiritualista semejante al de los modernistas, al describir la expresión del escritor: "[S]u nerviosismo y recatada angustia eran características de su vocación poética, ansiedad por ordenar el caos de la realidad y fantasía que en su interior propugnaban su integración armónica y por expresarse en ritmo vital" (5).

También las experiencias de Vela como alumno de Arévalo Martínez parecen teñirse con los conceptos que el segundo ha sugerido en toda su

obra: "[D]aba la clase de Gramática ... que nos desconcertaba un poco ... como un corsé impuesto a la gracia y lozanía del lenguaje coloquial" (5). Encontramos en esta cita la oposición artificial/natural -la gramática y sus reglas/el lenguaje coloquial-, que fue central en la definición de la poética del sujeto autobiográfico. La cita que de "Brochazos", uno de los poemas de Por un caminito así, hace Vela, subraya aún más esta identificación: "[E]l maestro dejaría la Gramatica para ejercer la alta docencia poética que consiste ... en descubrir y expresar ese ritmo vital, y Arévalo Martínez lo confesaría: '¡Qué dejen de bobadas!: no soy gramático' (Brochazos, 1909)." (5-6) Se borran nuevamente, de esta manera, los límites entre el autor y el sujeto autobiográfico, ya que una de las funciones del poema citado ha sido la elaboración del sujeto. Además, el uso del adverbio "intuitivamente", subraya la oposición sensibilidad/inteligencia, que también ha sido parte de la definición del poeta arevaliano: "Y comprendió también, intuitivamente, su identidad y su función: 'Lo que dijo el poeta', 1914 [que a continuación cita Vela]." (6) La sinceridad, que en los últimos poemarios ha llegado a adquirir tanta importancia en la poesía del sujeto autobiográfico, también se encuentra aquí asociada a su autor: "[L]a sinceridad seguirá siendo la fuerza de Arévalo Martínez" (7).

Al discutir los intereses religiosos del escritor, Vela comenta: "[N]o hallamos en Arévalo Martínez -aparte de sus declaraciones autobiográficas-, ni al místico ni al asceta; hallamos sí al tradicional católico, apostólico y romano" (9). La referencia a "declaraciones autobiográficas", sugiere que Vela conocía, si no la autobiografía que Arévalo Martínez parece haber escrito, ya que la menciona en su libro

Concepción del cosmos -a ser discutido en el siguiente capítulo-, y que nunca fue publicada, al menos la referencia que de ella se hace en ese libro.

La descripción de los poemas arevalianos hecha por Vela en este prólogo, se encuentra trabajada a partir del sema de lo natural. En esta forma el crítico convalida la elaboración que de su propia obra hace el sujeto en sus poemas: "[R]eune [aquí] ... aquellos poemas que le dictó una imperiosa voluntad creativa y por eso nacieron con forma, dimensión y ritmo naturales; son sus criaturas, y las reune -como un padre a sus hijos" (10-11). La relación que existe entre el escritor guatemalteco y su obra es, así, descrita por medio de la misma metáfora que el sujeto autobiográfico ha empleado consistentemente para describir la que lo relaciona con su obra literaria, aunque expresada dentro del orden del patriarcado. Sin embargo, en donde la confusión que existe entre autor y sujeto autobiográfico se expresa de manera más directa, aparentemente sin que Vela se de cuenta de lo que esto significa, dado el pacto autobiográfico que Arévalo Martínez impone a sus lectores, es cuando describe al escritor con palabras usadas originalmente en relación con Manuel Aldano: "No obstante, sabíase sublimadamente sensitivo y se creyó 'un poeta decadente más' (Una vida, 1914)" (7). Podemos ver así que para 1965, año de la publicación de este prólogo, es imposible distinguir ya entre el autor y el sujeto autobiográfico, ese personaje elaborado por Arévalo Martínez, con tanto cuidado, a través de los años.

Habiendo establecido la función que este texto sirve al ser incluido al principio de Poemas de Rafael Arévalo Martínez -anula la diferencia que existe entre el autor y el sujeto autobiográfico que lo inscribe en

sus textos-, pasaré a discutir los semas que trazan la imagen del poeta en los poemas propiamente dichos.

Como en libros anteriores, encontramos en este el uso de dedicatorias para reafirmar el pacto autobiográfico entre Arévalo Martínez y sus lectores. Así, el titulo "Epístola en desagravio a Elisa Hall", impone una lectura autorreferencial del poema que sigue. Además, en este caso, por haber sido acusada de plagiar Semilla de mostaza, la novela que dio a conocer a la autora en Guatemala, el poeta sugiere la mala fe de los críticos guatemaltecos, contra los que el ha mantenido una continua lucha:

> Si una obra creó la fantasía,
> de primera intención dicen que es mala:
> y si tan bella es que desafía
> la desaprobación, haciendo gala
> de donaire, conceden que sí es buena:
> pero al autor completamente ajena. (104)

La definición del poeta como mago, en el sentido religioso de la palabra, que como sugiere Beaujour es su sentido original, y que tan importante fue en los primeros poemarios de Arévalo Martínez, reaparece en el poema "Magia": "El poeta tiene algo de demiurgo / y como un divino taumaturgo / hace salir su propio mundo del." (51) Además, y como es de esperar, dadas las ideas estéticas que definen la escritura arevaliana en esta época, la poesía es definida por el sema de lo natural:

> Yo debo ejercitar la magia mía,
> la de mi poesía
> así como la abeja hace su miel,
> y como suelta el pájaro su trino
> y la paloma encuentra su camino
> y su grato perfume da el clavel. (51)

La figura de Colón, que encontramos asociada al poeta en el libro anterior, aparece aquí de nuevo en el poema "Un gran hombre":

> Rayó con su granito
> el duro mármol negro del pensamiento escrito...
> Pero aquella América que él descubrió primero
> y a los que atrás vinieron les pareció disforme,
> quedó sobre los mares, ante el hostil viajero,
> rayando el horizonte como un diamante enorme. (58)

Asimismo, además de cultivar la idea del desaliño como reflejo de la sinceridad que distingue sus poemas, el sujeto sugiere que el rechazo, por parte de sus coetáneos, sigue caracterizando sus relaciones con ellos.

Con 1962 como fecha de composición, en "Poesía pura", el poeta reafirma su fe en una poesía que, a diferencia de aquella que rechazando "todo exceso retórico hasta quedarse con la ... Poesía con mayúscula,"[89] -como es el caso de Juan Ramón Jiménez-, se simplifica para darse "a entender con mayor claridad e inicia así un proceso de acercamiento a las masas."[90]

> Una flor sin raíces en la tierra,
> eso pretende todo aquel que ansía
> componer una pura poesía
> sin la cárcel del vaso que la encierra. (60)

Para él, poesía sigue siendo un poder luminoso que modifica el mundo material:

> [U]na luz que la enciende [a la materia] y nos aterra
> e ilumina lo mismo la guarida
> más humilde, que el mármol o la vida
> del patricio y del rey... (60)

Encontramos también en este libro algunos poemas religiosos, aunque estos no poseen ya la angustiosa intensidad que tuvieron los incluidos en

Llama o en Por un caminito así. "Al buen hortelano" es un ejemplo de ellos, ya que a pesar de tratarse de una oración, la confianza que el poeta parece poseer en su Dios da al poema gran serenidad:

> Misericordioso sembrador que esperas
> a que estén maduras en tus sementeras
> las almas que miras aún verdes o en flor
> y hasta entonces no haces de recolector.
>
> Si corre peligro de no estar madura,
> mi alma, de por otras manos ser asida,
> hasta que en su pulpa no sientas dulzura
> déjala en la rama triste de mi vida. (161)

Habiendo definido su alma dentro del sema de lo natural, el poeta continúa:

> Mándale del agua pura de tu gracia,
> ¡oh buen hortelano!, de suave eficacia,
> expónla a los rayos del sol de bondad
> y cuando ya mires que seca su culpa
> y cuando ya sientas sabrosa su pulpa,
> ponla en las canastas de la eternidad. (161)

Y aunque reconoce que "La acechan aviesos pájaros, gusanos" (161), sabe también "cómo ella quisiera caer en tus manos, / ¡oh buen hortelano!, y estar ya segura" (161), y que, al final, "Vendrás suavemente, moverás su rama / y ella irá a tus manos, también suavemente." (161) Otro poema, "Yo, el segundo Tomás", a pesar de su título que sugiere la duda del apóstol, confirma esta nueva fe que ahora embarga al poeta:

> Yo, el segundo Tomás, porque he dudado
> más que los otros y porque he seguido,
> sin embargo, al maestro tan querido
> que a pesar de la duda era tan buscado,
> que introduzca mi mano en tu costado
> déjame a mí también, Señor, te pido... (177)

El objeto de esta prueba no es, sin embargo, como en el caso del apóstol, confirmar la realidad de Cristo, sino obtener un favor divino:

Aún cuando conocer si aún está vivo
después que de la cruz fuiste cautivo
ya no importa a mi amor ...
¡Cogido estoy, Señor, como los peces
en la red que arrojaste al Tiberíades! (177)

También pertenece al grupo de poemas religiosos el titulado "¡Hijo mío Absalom!", dividido en dos partes, la primera de las cuales es una cita directa del Libro Segundo de Samuel, en el que se narra la muerte del hijo mayor del rey David, quien habiéndose rebelado contra su padre, muere al quedársele el cabello enredado entre las ramas de un alcornoque mientras huye. En la segunda parte del poema, el sujeto, al contemplar una imagen del Cristo crucificado, experimenta un amor tan intenso que pronuncia las mismas palabras:

"Hijo mío Absalom", ese es el grito
de un amor infinito ...
que el Padre profirió cruento y llagado
cuando miró a Jesús crucificado,
y que hoy lanza mi propio corazón. (135)

La identificación del poeta, en este caso, es con el padre y no ya, como en libros anteriores, con el hijo. La imagen del sujeto arevaliano parece, de este modo, haber cambiado en este aspecto a través de los años.

El último grupo de poemas a discutirse se hallan articulados alrededor del sema de la familia. El primero de ellos, titulado "Santa Evangelina", lleva la siguiente dedicatoria: "A mi esposa Evangelina Andrade Díaz, en nuestras Bodas de Oro, 6 de julio de 1961." (145) El uso del nombre de la esposa del escritor, en un poema en el que el sujeto nos habla directamente y en primera persona, anula toda diferencia entre Arévalo Martínez y el sujeto autobiográfico. Varios de los versos del

poema explican el porque del título de la composición:

> Si ella me perdona, Dios me ha perdonado.
>
> Todo se lo debo ...
> Si ella faltara yo me moriría.
>
> Se lo debo todo: por ella he salvado
> hasta la fe misma que había perdido... (145)

También construidos a partir del sema de la familia se hallan dos poemas dedicado a Teresa, la hija del poeta. El primero se titula "Lo que más admiro":

> Lo que más admiro yo en esta casa es a Teresita,
> por su gran anhelo de sinceridad.
> ... esta chiquilla sólo quiere afecto,
> sencilla, anacrónica y sentimental. (138)

Como había ya ocurrido en los poemas en los que aparecía el nombre de Teresa, aquí éste se encuentra definido por semas que caracterizan al sujeto autobiográfico: el de la sinceridad y el de la sensibilidad, ambos clave en la elaboración del poeta en la obra de Arévalo Martínez.

El segundo poema lleva como título "Para Teresita, en el día de su cumpleaños, 15 de febrero de 1964."

> Esta es mi Teresa, tan cerca de cero,
> por lo tenue y leve;
> tan pequeña en todo ...
> Esta es mi Teresa, que es sólo un pretexto
> para que un alma pudiese existir... (141)

En este poema, los adjetivos que definen el nombre de Teresa enfatizan, como ha ocurrido en los textos que definen al sujeto arevaliano, el aspecto casi no físico del cuerpo, declarándose, finalmente, que éste es sólo pretexto para la existencia de un alma. El poema, que da la impresión de haber sido compuesto para una niña, fue escrito, sin embargo, el "15 de febrero de 1964.", cuando Teresa Arévalo tenia 38 años, ya que, en la biografía de su padre, ella declara: "En

1926 nací yo"[91]. Se subraya, por lo tanto, el aspecto infantil del personaje, con lo que se confirma nuevamente su función como alter ego del sujeto autobiográfico, algo que habrá de tenerse en cuenta al estudiar la biografía del escritor.

Cuando Arévalo Martínez publicó su último libro, Poemas de Rafael Arévalo Martínez, contaba ya 81 años de edad, y su nombre era conocido dentro y fuera de su patria. Sin embargo, su obra seguía siendo muy poco leída y, aparte de los cuentos, el resto de su trabajo carecía de toda difusión. Es decir, que la situación del poeta no había cambiado desde 1946, año en el que César Brañas había escrito las palabras ya citadas: "No: no se puede ser gran poeta cuando su país no quiere tener un gran poeta."

Con este comentario en mente, dirijo ahora mi atención a las dos piezas teatrales que Arévalo Martínez escribió, y en las que, gracias a múltiples estrategias, mantiene el pacto autobiográfico con sus lectores. La primera, Los duques de Endor, fue publicada en 1940, la segunda, El hijo pródigo, en 1956, aunque la "Redondilla" que la precede a manera de prólogo, está fechada en 1939, con lo que se sugiere una publicación extremadamente tardía. Ninguna de las dos piezas ha sido jamás representada y, en este estudio, han sido incluidas con los poemas por hallarse ambas escritas en verso.

Francisco Albízurez Palma, citando a Carlos Solórzano, las describe en forma muy general con las siguientes palabras:

> Ninguna de ellas ha sido puesta en escena, lo cual impide comentarlas como "hecho dramático" y permite tan sólo enfocarlas en cuanto literatura dramática. Según el criterio de Carlos So-

> lórzano, ambas obras poseen más valores líricos que propiamente teatrales; añade Solórzano que don Rafael "no es hombre de teatro".[93]

Tampoco César Brañas cree que Arévalo Martínez logra dominar los elementos formales que exigen las piezas teatrales:

> El hecho de ser un poeta esencialmente, y aún exclusivamente, limita al mismo tiempo que engrandece la obra de Arévalo Martínez: sus cortas incursiones en la épica, en el drama -Los duques de Endor- ... no trascienden la categoría de ensayos y presentan defectos de formación, conmovedores.[94]

Desde el punto de vista de este estudio, sólo El hijo pródigo muestra trazos que nos permiten reconocer al sujeto autobiográfico. Sin embargo, la "Explicación" que sigue al texto de Los duques de Endor, y la "Redondilla" que precede al de El hijo pródigo, al dirigir nuestra atención hacia el autor, sostienen el pacto autobiográfico que Arévalo Martínez busca establecer por medio de sus textos.

Por ejemplo, en la "Explicación" que se ofrece al final de Los duques de Endor, el autor declara: "Stendhal leyó un suelto de gacetilla en un periódico y concibió entonces la idea de hacer una novela. Así nació "Rojo y Negro". De igual manera yo leí un cable en el que se anunciaba la abdicación del rey Jorge VI y me propuse hacer un drama en verso." (s.n.) Aquí, gracias al sema de la literatura, el autor, al igual que el sujeto, se define por identificación con una figura literaria conocida, en este caso Stendhal, dirigiendo nuestra atención hacia su nombre al sugerir un aspecto autobiográfico con respecto al origen del texto, e imponer, consecuentemente, un sentido referencial a la obra.

Por otra parte, en la "Redondilla" que hace de prólogo a El Hijo pródigo, encontramos los siguientes versos:

Redondilla castellana ...
hoy quiero echar a rodar
en ti y con el motor
de este mi moderno amor,
toda la gloria de amar (5),

en los que el autor, al hacer pública su intencion de escribir esta obra dramática, obliga a dirigir la atención del lector hacia su nombre. Unos versos después, Arévalo Martínez, que es quien firma el poema, declara su pena -"[Y] en Filis moderna al dar / lleva mi moderna pena / como a Inés y Magdalena"(6)-, pena que califica de moderna, a pesar de que las referencias culturales con las que la asocia, pertenecen al romanticismo y a la antiguedad.

El tópico del acto creador, que siempre ha interesado al sujeto arevaliano, reaparece también en este poema:

Pues del demonio interior
nos podemos separar
si lo hacemos encarnar
en algún acto creador. (6)

La identidad entre Arévalo Martínez y el sujeto autobiográfico es sostenida nuevamente de esta manera.

<u>El hijo pródigo</u> narra la historia de Ezequiel, quien al perder su fortuna pierde también a Juana, su esposa, la que lo abandona por uno de sus amigos. Eventualmente el protagonista llega a rehacer su fortuna, concluyendo la obra cuando Ezequiel informa a su hija que Juana, a quien él nunca ha dejado de amar y a quien ha perdonado, va a volver al hogar. En esta pieza dramática el sujeto autobiográfico se haya encarnado en Ezequiel, a pesar de que este es un hombre de negocios y no un poeta. Sin embargo, la elaboración que del personaje se hace, corresponde, en cuanto

a los semas usados, a la del sujeto arevaliano. Así, en el primer acto, Pedro, un amigo íntimo de la familia, le dice: "Siempre fuiste un hombre débil / y con muy pobre organismo" (15), caracterizándolo así a traves del sema de la decadencia. Juana, sin embargo, es descrita de la siguiente manera: "Tu esposa si es hembra sana: / tiene cuerpo hermoso y rico / y gran capital biológico / el único al que me rindo" (15). Se trata, de nuevo, de la pareja de opuestos complementarios que en tan variadas formas hemos ido encontrando a lo largo de la obra del poeta guatemalteco. En la obra poética solo hay que recordar "Retrato de mujer", del poemario Los atormentados. La idea de la salud como un "capital biológico" ha sido tambien expresada en un poema de Llama, titulado "vida", con las siguientes palabras:

> Busca de esposa una mujer robusta
> de pechos anchos y potente grupa
> para dar hijos sanos a la patria ...
> Es la única fortuna del futuro
> que les puedes legar, cuerpo robusto. (67)

Juana, al describir a su esposo, también hace uso de semas que elaboran al sujeto autobiográfico. Asi, en el siguiente monólogo, encontramos el sema de la decadencia, enfatizándose el aspecto infantil del personaje:

> [Y] tu, niño enfurruñado,
> tan grave y tan apenado ...
> Me esta matando tu mal
> de tristeza, tan fatal. (19)

Alberto, otro amigo de Ezequiel, también lo describe, definiéndolo expresamente como poeta: "[E]n una palabra sola / resumo tu batahola, / y esa palabra es: poeta." (12) Ezequiel mismo, al describirse, hace uso de figuras literarias que habíamos encontrado ya asociadas al sujeto

arevaliano. En uno de sus monólogos, por ejemplo, dice:

> Y notad que si seguís
> mi existencia desde mozo,
> hallareis en ella el gozo
> de San Francisco de Asís. (10)

El punto de vista de la sociedad ante individuos como Ezequiel, es puesto en boca de Alberto:

> La ciencia rompió los hilos
> de títeres que amas tanto,
> y hoy al pícaro y al santo
> los recluye en los asilos.
>
> De esa espiritualidad
> que tú invocas, yo diría
> que es pereza o cobardía,
> cuando no es enfermedad. (12)

El que Ezequiel haya aceptado, en sus propias palabras, "vender mi sueño" (10), lo define como el poeta que, a cambio de bienestar económico, ha renunciado a sus poderes visionarios. Además, por tratarse de una encarnación más del poeta, el sema central en la construcción de este personaje, es el <u>del amor</u>. Citando de nuevo a Ezequiel será posible ver esto:

> Escucha: Ya mi razón
> no está para discernir
> ni mi oído para oír.
> Tiene un ojo el corazón
> que mira. Ya no razono
> ni siento siquiera... A Juana
> la miro, enferma, cercana
> y arrepentida... Y perdono. (92)

Estas palabras nos recuerdan "caída", un poema de <u>Llama</u>, en el que el sujeto declara: "Ella era humilde y suave, fina como una perla; / cada una de sus gracias contribuyó a perderla; / pródiga y pecadora: así la amo yo." (9) De nuevo, gracias al intenso juego intertextual que Arévalo Martínez elabora dentro de su obra, la caracterización del sujeto

autobiográfico es perfectamente definida, a pesar de las múltiples formas que este personaje toma en los diferentes géneros de los que el autor hace uso para construirlo.

Durante los años que van del primer poemario, 1911, a sus últimos cuentos, 1974, Rafael Arévalo Martínez no cesó de escribir y publicar, a pesar de la indiferencia de sus compatriotas y del olvido al que el cambio de códigos literarios en el continente parecía haberle condenado. En todos estos libros el escritor mantiene constante el proyecto autobiográfico que parece haberse impuesto desde sus primeros textos. Este mismo proyecto caracteriza también los ensayos, casi todos publicados en los años treinta y cuarenta, y que serán discutidos en el capítulo que sigue.

NOTAS DEL CAPITULO III

1 Carlos Wyld Ospina, "Resonancias del 'modernismo' en Guatemala," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 9 (1934): 294.

2 Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios, Historia de la literatura guatemalteca, 3 vols. (Guatemala: Editorial Universitaria, 1982) 2: 26.

3 César Brañas, "'La generación de 1910': Recuerdos y sugestiones en los márgenes de la revista Juan Chapín (1913-1914)," El Imparcial [Guatemala] 18 junio 1964: 9.

4 Wyld Ospina 295.

5 Brañas 9.

6 Brañas, 13 junio 1964: 17

7 Octavio Paz, "Tradición y metáfora," Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1987) 129.

8 Hernando Valencia Goelkel, "La mayoría de edad," América Latina en su literatura, coord. César Fernández Moreno, 10a. ed. (México: Siglo XXI Editores, 1986) 125.

9 Edmundo García-Girón, "La azul sonrisa," El modernismo 141.

10 Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana desde el modernismo (Enlgewood Cliffs: Prentice Hall, 1968) 7.

11 Florit y Jiménez 9.

12 Véase Iván A. Schulman, "Reflexiones en torno al modernismo," El modernismo 65-95.

13 Paz 138.

14 Paz 138-139.

15 Rafael Arévalo Martínez, Maya (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1911); Los atormentados (Guatemala: Unión Tipográfica, 1914); Las rosas de Engaddi (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1921); Las rosas de Engaddi [con "El hombre que parecía un caballo"] (Guatemala: Sánchez & de Guise, 1927).

16 Rafael Arévalo Martínez, Llama (Guatemala: Editorial Librería Renacimiento, 1934); Por un caminito así (Guatemala: Unión Tipográfica, 1947); además, Arévalo Martínez publicó dos antologías: Poemas

(Guatemala: Editorial Landívar, 1958); Poemas de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Tipografía Nacional, 1965).

17 César Brañas, Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía (Guatemala: Unión Tipográfica, 1944) 7.

18 María Salgado, "Pureza y sinceridad: la aportación poética de Arévalo Martínez," Revista de Estudios Hispánicos 13 No. 1 (1979): 449.

19 Salgado 450.

20 Santiago Argüello, Modernismo y modernistas 2 tomos (Guatemala: Ediciones de Santiago Argüello, 1935) 2: 265.

21 Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Alfadil Ediciones, 1985) 63.

22 Brañas, "La generación" 6 junio 1964, 17.

23 Brañas, Arévalo Martínez 20.

24 Hugo Estrada, La poesía de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Tipografía Nacional, s.f.) 26.

25 José Guilherme Merquior, "Situación del escritor," América Latina 378.

26 Merquior 378.

27 Raymond A. Moody, "The life and prose style of Rafael Arévalo Martínez," diss., U of California, Los Angeles, 1967, 16.

28 Rama 100.

29 Rama 57.

30 Rama 62-63.

31 Valencia Goelkel explica esta dicotomía con las siguientes palabras: "[E]n cada uno de los modernistas de primera línea existía en alto grado la inteligencia en general, y la inteligencia poética en particular. Pero aparentemente para ellos se trataba de un atributo vergonzoso ... de ahí la apoteosis de los sentimientos. Eran inteligentes a pesar suyo y desdeñaban la inteligencia." 126-127.

32 "Flamel, Nicolás." Pequeño Larousse Ilustrado, 13a. tirada.

33 Angel Rama 57.

34 Ivan A. Schulman 86.

35 Salgado 450.

36 Francisco Morales Santos, "A raíz de aquellos dias," Selección poética de Rafael Arévalo Martínez por Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1975) 7.

37 Rafael Arévalo Martínez, "Modernismo," Juan Chapín [Guatemala] 1913: 32, 7.

38 Rama 53.

39 Roland Barthes, S/Z (México: Siglo XXI, 1980) 56.

40 Rama 62.

41 Alberto Velázquez, "Apología de Rafael Arévalo Martínez," El Imparcial [Guatemala] 23 octubre 1946: 3.

42 Rama 62.

43 Teresa Arévalo, Rafael Arévalo Martínez: De 1884 hasta 1926, (Guatemala: Tipografía Nacional, 1971) 23.

44 Brañas, Arévalo Martínez 37.

45 Brañas, Arévalo Martínez 41.

46 Brañas, Arevalo Martinez 28.

47 Florit y Jiménez 10.

48 Paz 105.

49 Carlos García Prada, introducción, Cuentos y poesías por Rafael Arévalo Martínez (Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1961) 33.

50 Angel Rama, Las máscaras democráticas del modernismo (Uruguay: Fundacion Angel Rama, 1985) 121.

51 Rafael Arévalo Martínez, El embajador de Torlania (Guatemala: Editorial Landívar, 1960) 80.

52 María Salgado, "Arévalo Martínez novelista: El despertar de una conciencia social," Explicación de Textos Literarios (1979-1980) VIII No. 2: 166.

53 Salgado, "Arévalo Martínez" 166.

54 Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (New York: Columbia University Press, 1983) 12.

55 Paul Jay, Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes (Ithaca: Cornell University Press, 1984) 18. El autor cita a Paul de Man, "Autobiography as Self-defacement," MLN 94 (December 1979) 919.

56 Paul Jay 16.

57 Brañas, "La generación" 6 junio 1964, 17.

58 García Prada 30.

59 David Vela, prólogo, Poemas de Rafael Arévalo Martínez por Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Tipografía Nacional, 1965) 8.

60 Pedro Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América Hispana (México: Fondo de Cultura Económica, 1949) 165.

61 Estrada 40.

62 Estrada 40.

63 Florit y Jiménez 9.

64 Vela 7.

65 Jorge Luis Borges, prólogo, Antología Personal 2a, ed. (Buenos Aires. Editorial Sur, 1966) 7.

66 Juan Durán Luzio, Creación y utopía (Heredia, C. R.: EUNA, 1979) 115.

67 Rafael Arévalo Martínez, "Honras fúnebres por el alma de Darío," Studium [Guatemala] 10 y 11 (1923): 65-66.

68 Brañas, Arévalo Martínez 57.

69 Michel Beaujour, "Is more less?," Intertextuality: New Perspectives in Criticism, ed. Jeanine Parisier Plottel and Hanna Charney. New York Literary Forum 2 (1978): 238.

70 Rubén Darío, "Torres de Dios...," Poesías escogidas de Rubén Darío (México: Editorial Pax-México, 1962) 15-16.

71 Guillermo Barzuna, Poéticas hispanoamericanas de Andrés Bello a Silvio Rodríguez (San José, C. R.: EDUCA, 1985) 67.

72 García Prada 29.

73 Moody 20.

74 Estrada 53.

75 Carlos García Prada, Letras hispanoamericanas: Ensayos de simpatía (Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1963) 181.

76 James Webb, The Occult Underground (La Salle, Illinois: Open Court, 1988) 199.

77 W. L. Reese, Dictionary of Philosophy and Religion. Eastern and Western Thought (New Jersey: Humanities Press, 1980) 385.

78 Alfonso Enrique Barrientos, "El poeta Arévalo Martínez," Homenaje al poeta Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1975) 5.

79 Salgado, "Pureza y sinceridad" 452.

80 Salgado, "Pureza y sinceridad" 453.

81 Paul Berman, "The Life and Times of an Angelhead Hipster." Coment. de Ginsberg: A Biography, por Barry Miles. The New York Times Book Review 1 oct. 1989: 39

82 Salgado, "Pureza y sinceridad" 455.

83 Albizúrez Palma y Barrios y Barrios 3: 15.

84 Albizúrez Palma y Barrios y Barrios 3: 23.

85 Brañas, Arévalo Martínez 42.

86 Brañas, Arévalo Martínez 43.

87 Ana Durán, "Rafael Arévalo Martínez," Master's thesis, U. of Columbia, 1952.

88 Salgado, "Arévalo Martínez" 166.

89 Salgado, "Pureza y sinceridad" 451.

90 Salgado, "Pureza y sinceridad" 451.

91 Arévalo 419.

92 Rafael Arévalo Martínez, Los duques de Endor (Guatemala: Centro Editorial, S. A., 1940); El hijo pródigo (Guatemala: Tipografía Nacional, 1956).

93 Francisco Albizúrez Palma, "Rafael Arévalo Martínez," La Hora Cultural [Guatemala] 21 julio 1984: 4.

94 Brañas, Arévalo Martínez 29.

CAPITULO IV

LOS ENSAYOS

El ensayo, como la autobiografía, es un género muy difícil de definir. Las siguientes palabras, citadas por John Skirius en su libro El ensayo, hacen patente tal afirmación: "[E]ste centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe de todo, propio hijo de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al 'Etcétera'"[1]. Gerardo Brown y William Jassey enriquecen nuestra percepción de las dificultades que se habrán de encontrar al tratar de definir el ensayo como género, al comentar que se trata de "una pieza significativa de exposición que personaliza las experiencias familiares de un escritor"[2], con lo que subrayan el aspecto subjetivo de este tipo de literatura. Angela Dellepiane confirma esta percepción al escribir que se trata de una "forma peculiar de la comunicación sugestiva de ideas en que éstas abandonan toda pretensión de impersonalidad e imparcialidad para adoptar resueltamente las ventajas y limitaciones de su base personal."[3] A esto puede agregarse el comentario de Ernesto Mejía Sánchez y Pedro Guillén, quienes escriben que "por su carácter individualista, espontáneo y provisorio, parece fruto típico de la cultura hispanoamericana, tan generosa en la improvisación de

'pensadores' no profesionales."[4] Brown y Jassey, citados unas líneas más arriba, ofrecen, sin embargo, el comentario más sintético con respecto a lo que el ensayo ha llegado a ser en Hispanoamérica cuando dicen: "[E]l ensayo hispanoamericano es un modo de conversación..."[5], con lo que subrayan no sólo su carácter informal, sino la extraordinaria amplitud de sus funciones y formas y la importancia que este género tiene para el desarrollo del pensamiento hispanoamericano.

A pesar de que en Europa el ensayo posee una larga trayectoria, y en Hispanoamérica han habido "precursores coloniales del ensayo, aunque por la corriente extensión de las obras, más merecen ser considerados como tratadistas"[6], Carlos D. Hamilton cree que, al igual que en España, el ensayo propiamente dicho hace su aparición con el modernismo y que, "como género bien definido, es cosa más nueva en Hispanoamerica: José Martí, José Enrique Rodó y el poeta máximo Rubén Darío vienen a ser los primeros ensayistas propiamente tales en la América hispánica"[7]. A esto ha agregarse que es gracias al modernismo que el ensayo hispanoamericano, al igual que el resto de la literatura del continente, se transformó en algo nuevo y diferente: "En el ensayo, forma expresiva predilecta de la prosa de ideas, el modernismo contribuye a la ampliación de la temática de los escritores, al perfeccionamiento, enriquecimiento y poetización de su estilo y a la acentuación de las tendencias hacia lo estético, lo filosófico y, más tarde, hacia lo social."[8] A partir de esta época -la del modernismo-, el ensayo, "por su extensión ... se acerca sobre todo al cuento, que hay que leer, según Poe y Gide, de una sola sentada o parada."[9] Es también a partir de esta época cuando

> [e]l ensayo de ideas tiene un valor artístico que ... se asocia estrechamente con el gusto literario del lector. El tema conductor del ensayo se transmite por la plasticidad de palabras individuales y frases esculpidas que tienden a incitar al lector a percibir ... la belleza de la construcción.[10]

Sin embargo, como llegó a ocurrir con el resto de la literatura modernista, los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en el continente y en el resto del mundo a finales del siglo pasado y a principios del actual, influyeron sobre los tópicos y las formas estéticas que habían interesado a los ensayistas hasta entonces. Según Ramón Luis Acevedo,

> la Revolución Mexicana, la destrucción del mito de una Europa civilizada, la Revolución rusa, el desarrollo de nuevas tendencias políticas y económicas y la creciente influencia e intervención de los Estados Unidos en los países hispanoamericanos. Todos estos factores contribuyen a intensificar la apremiante necesidad de reinterpretar lo hispanoamericano, de redescubrir la geografía y la vida social de América, de ahondar en la propia realidad, de llevar a cabo un proceso de autorreconocimiento.[11]

Y aunque esto lo dice con respecto a la novela, los mismos conceptos pueden ser aplicados sin menoscabo al ensayo. Así, al analizar la ensayística guatemalteca, Huberto Alvarado cita a Benjamín Carrión y define la función de este tipo de literatura en nuestro continente como "[e]xpresión esencial de los realizadores de cultura en América Latina ... indagación profunda de la realidad total del continente y de la realidad particular de cada una de las parcelas nacionales."[12] Es debido a esta relación tan profunda y directa entre la realidad histórica y el ensayo que, durante el segundo momento del modernismo, y siguiendo las mismas pautas que los narradores y poetas, "[e]l ensayista hispanoamericano está resuelto a examinar su ambiente hemisférico como se

relaciona con el espectro ancho de la vida."[13] Sin embargo, debido al "alto índice de analfabetismo, el bajo ingreso per capita, la inestabilidad política, la penetración del mercado extranjero, la dictadura, la censura, el exilio, la ausencia de grandes editoriales y la exigüidad de la crítica"[14], factores estos que caracterizan a las naciones americanas y a las centroamericanas en especial, los ensayistas se vieron obligados a funcionar ante todo como diseminadores de información, haciendo de los periódicos y de las revistas sus tribunas. Se llegó a asociar de esta manera, en la mente de los lectores, el ensayo con los artículos periodísticos y no con la literatura como expresión formal de ideas, conceptos y teorías.

Desde una perspectiva guatemalteca, los orígenes del ensayo se hallan asociados a una labor fuertemente divulgadora. Para Huberto Alvarado, el ensayo hispanoamericano nace como consecuencia de "la labor divulgativa y a veces crítica de los espíritus inquietos de Latinoamérica que ya en la colonia se atrevían a murmurar ... [y] se hace amplia y valiente con los precursores de la independencia y adquiere resonancia en la vida independiente"[15]. Esa misma labor de propaganda es trazada por este escritor dentro de la ensayística guatemalteca:

> Hay una línea de escritores guatemaltecos que desde los últimos años de la colonia se han preocupado por difundir, plantear problemas culturales y artísticos, discutir cuestiones políticas, sociales, educativas y tratar de orientar a los posibles como escasos lectores, ya sea mediante el artículo sobre autores extranjeros o temas generales, mediante la nota mas expositiva que crítica ... o el escrito combativo, polémico sobre temas políticos, económicos y sociales y más de vez en cuando algún estudio sobre las disciplinas pedagógicas y filosóficas.[16]

Dado ese aspecto fuertemente ilustrativo que en nuestros países hubo de adoptar el ensayo, los órganos de información en Centroamérica

adquirieron, a partir del siglo pasado, "una elevada responsabilidad docente ... [l]legando a ser] un poco cátedra y un poco tribuna, así como el estadio en que prueban, ejercitan y lucen las fuerzas del intelecto"[17]

los pensadores centroamericanos. A lo que se puede agregar, según David Vela, que "[e]ste último concepto alude a la tutela que los periódicos vienen prestando, en un medio en el que la actividad editorial no es lo suficientemente intensa y el libro cuesta caro y escasea, a la creación literaria y a la investigación científica."[18] Alvarado, por su parte, ve, como resultado de esta limitación editorial, que ha forzado a la mayoría de los intelectuales guatemaltecos a expresarse únicamente en artículos de tipo periodístico -con la consecuente falta de desarrollo del ensayo como forma literaria compleja, algo que si tuvo lugar en otros países del continente-, una falta de profundidad intelectual, y comenta: "Ha faltado hondura tanto en la exposición como en la crítica, que además de adolecer de superficialidad y ligereza se ha enfrentado con prejuicios propios de un ambiente social y cultural poco desarrollado."[19]

Alvarado también establece una nómina de precursores del ensayo guatemalteco. En esta lista incluye, en la época de la colonia, a Antonio Liendo y Goicochea, quien escribió "sobre problemas sociales, económicos, científicos, literarios"[20], y a Simón Bergaño y Villegas, quien expuso en Guatemala "el pensamiento de los enciclopedistas franceses"[21]. Posteriormente, y ya dentro del período independiente, los nombres que recoge son los de Pedro Molina, José Cecilio del Valle y Alejandro Marure, quienes escribieron sobre temas predominantemente políticos, y los de Antonio José de Irisarri y José Milla, los novelistas

guatemaltecos más importantes del siglo pasado. Finalmente, con respecto a los cambios que se observan en el ensayo desde principios de este siglo, el mismo autor dice: "En el siglo XX aparecen con mayor precisión los ensayistas. Se intenta ahondar más, se sale del artículo de tendencia encomiástica; se amplía la visión al tratar temas nacionales y extranjeros. Se desarrolla la calidad del escritor y se empiezan a publicar libros de ensayos"[22], aunque se ve forzado a reconocer que en Guatemala estos siguen siendo muy escasos.

Es por estas razones de tipo histórico, económico y cultural, aunadas al hecho de que el ensayo era, y es aún, percibido como un tipo de literatura puramente referencial y por lo tanto ancilar -según palabras de Alfonso Reyes[23]-, que Arévalo Martínez, a pesar de su rica producción ensayistica, nunca llegó a recoger esos trabajos, publicados en diarios y revistas, en un solo volumen. Es también debido a estas razones que los mismos parecerían haber sido considerados hasta ahora por los críticos como secundarios dentro de su producción. Sin embargo, como trataré de mostrar a continuación, estos textos forman parte esencial del proyecto autobiográfico que da sentido y cohesión a la obra del escritor guatemalteco. En ellos encontramos las mismas preocupaciones éticas y estéticas desarrolladas en la narrativa y en la poesía. Además, es en los ensayos en donde la identificación entre el sujeto autobiográfico y Rafael Arévalo Martínez -el escritor-, se hace más directa. Publicados bajo el nombre de su autor, en ellos no aparece otro personaje cuyo nombre difiera del de Arévalo Martínez, que es quien transcribe las ideas y hechos expuestos en estos textos. Tampoco hay, como en los poemas, un sujeto que, al definirse metafóricamente, y que careciendo de un nombre

propio, pueda ser designado como el poeta. Sin embargo, la voz que nos habla en estos ensayos, es la misma que hemos encontrado en los cuentos y en los poemas del escritor guatemalteco. De esta manera Arévalo Martínez, el ensayista, se convierte, gracias a estrategias textuales similares a las que hemos encontrado en el resto de su obra, en el sujeto al que estos textos hacen referencia. Puede decirse entonces que, de nuevo, el pacto autobiográfico guía la lectura de estas páginas, obligándonos a percibirlas no sólo como referenciales, en el sentido en el que todo ensayo lo es, según Mead; sino como autorreferenciales, ya que en ellas, nuestra atención es forzada hacia el nombre del autor, bajo el cual han sido publicadas.

A continuación pasaré a examinar los ensayos del escritor guatemalteco, agrupándolos por tópicos, con lo que se facilitará mostrar la intensa intertextualización que entre ellos, y la narrativa y la poesía, existe. Se encontrarán, así, varios grupos principales de ensayos. Algunos de ellos poseen una declarada intención autobiográfica, mientras que al otro extremo, se encuentran aquellos en los que las pistas autobiográficas son, aparentemente, inexistentes. Sin embargo, por hallárseles intertextualizados con el resto de la obra arevaliana, estos trabajos sugieren, implícitamente, el tipo de lectura autobiográfica que define toda la obra del escritor guatemalteco, y habrán, por lo tanto de considererse como textos autobiográficos. De nuevo, como en el caso de la narrativa, la agrupación de los ensayos en categorías específicas es totalmente artificial, ya que muchos de ellos podrían ser incluidos en varias de las categorías establecidas, sin que se violente ni la

categoría ni el ensayo. Iniciemos ahora, pues, el estudio de estos textos.

ENSAYOS AUTOBIOGRAFICOS

En 1931, en la colección de textos que se publicó en Madrid bajo el título El hombre que parecía un caballo[24], Arévalo Martínez incluyó una colección de cortos textos poemáticos. Mezcla de ensayo y poesía, en ellos se reiteran ideas encontradas ya en los cuentos, novelas y poemas, con lo que se enriquece la definición del sujeto arevaliano. Por su forma, estos textos pudieran ser definidos también como poemas en prosa y, por lo tanto, ser incluidos en el capítulo anterior. Sin embargo, he decidido incluirlos en el presente capítulo ya que, además de permitirme una más fácil introducción a la ensayística del escritor guatemalteco, subraya lo difícil que es, en el caso de este escritor, la clasificación estricta de sus textos, trátese de narrativa, poesía o ensayo. Ya Seymour Menton ha comentado este fenómeno al estudiar las novelas de Arévalo Martínez: "[E]n esas obras, los elementos novelescos están en realidad entremezclados con elementos de otros géneros literarios."[25] Apegándose a criterios muy estrechos, el crítico ve en esta amalgama un defecto, sin aceptar que la mezcla de estilos y géneros en el mismo texto es una de las características de la literatura moderna. Como dice Roland Barthes, al escribir acerca de los lenguajes que se entrecruzan en cualquier texto:

> [E]l viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el

> texto ... la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto.[26]

Este comentario, como se puede ver por lo analizado hasta ahora, describe perfectamente la escritura arevaliana.

El primero de los textos que será tratado es el titulado "El profundo sabor humano de mi vida (Autobiografía)"[27]. Como lo expresa el título, se trata de un texto de intención directamente autobiográfica, en el que el sujeto, subrayando su aspecto modélico, se define sencillamente como un ser humano, en nada diferente de los otros: "He paladeado hoy mi dolor y me he puesto a pensar, consolado, en el profundo sabor humano de mi vida." (153) Sus goces y sus dolores, como lo declaró ya en varios de los poemas, son los de los hombres que le rodean: "No soy un ángel, exento de pecado, ni una bestia solitaria ... soy un hombre." (153) Como tal, su vida se ha conformado en mucho a la que estos viven día a día: "No rehuí vivir la vida, amé a una mujer, formé familia numerosa. Cada día me apremian y esclavizan múltiples solicitaciones. Gano mi pan con mi trabajo: mi pan y el de mis gentes." (153) Como fue comentado en relación con los cuentos, debido al ethos burgués que se impone en Hispanoamérica en el período en el que el modernismo empieza a definirse, el sujeto se ve obligado a afirmar su solvencia económica y social. Además, y de nuevo como en la narrativa, se afirman aquí las múltiples formas que toma la vida del sujeto, con lo que se sugieren ideas propuestas ya en narraciones como "Historia de chinos" y "Magia sexual", aunque allí se las encuentre relacionadas con las doctrinas de la metempsicosis. En este texto, sin embargo, se trata de las experiencias diarias del narrador: "Vivo la vida infantil de mis hijos más pequeños; y la juvenil de los más

grandes; y la femenina de mi esposa; y, además, mi propia y vieja vida." (153-154) El calificativo de vieja, usado aquí para describir la vida del sujeto -con lo que se le define dentro del sema de la decadencia-, es particularizado en otro trabajo, también de esta colección, titulado "Solo"[28]. En éste, el narrador declara: "Mi vejez, que empezó a los veinte años..." (128), con lo que sugiere que podría tratarse de Manuel Aldano. No hay que olvidar que en Una vida, Aldano había declarado que le había tocado el "triste don de nacer con un alma vieja". (12).

La elaboración del sujeto arevaliano continúa en "Retrato"[29], otro texto incluido en la misma colección. En éste, lo que se nos ofrece es la descripción física del sujeto. El sema de la visión, clave en la construcción del sujeto autobiográfico en los cuentos y novelas, aparece aquí en la siguiente explicación: "Dos ojos acuevados, dos ojos inquietamente tristes y tristemente resignados, ven el mundo con extraña conciencia" (97). Además, los anteojos dorados, asociados en la narrativa al señor de Avelelo, se encuentran también en este texto: "A veces la abatida frente se alza y brilla al sol el oro de sus anteojos." (97) El aspecto físico del poeta, que pertenece al sema de la decadencia, lo acerca más a la muerte que a la vida : "En sus manos largas y delgadas, en sus brazos espectrales, se destacan los vasos esclerosados. Todo en él acusa un alejamiento de la vida..." (98). Sin embargo, como es característico del sujeto arevaliano, un ser escindido, como se ha explicado ya en los capítulos anteriores, cualquier afirmación que de él se hace, es negada unas líneas después: "Ese hombre esquelético prolonga sus narices sobre la vida. Tiene además unas desmesuradas orejas de Quasimodo y un villano, desproporcionado cerebelo -lo único de animal que

hay en él-" (98), descripción muy similar a la que se hizo de Manuel Aldano en la novela de ese título, y en la que se le caracterizaba por su "gran nariz ... enormes orejas, tenaces, aferradas a la vida" (11). Finalmente, la neurastenia, enfermedad definitoria de los decadentes como Aldano, está también relacionada con el sujeto de este texto: "[L]as voraces células nerviosas devoran los átomos rojos y la neurastenia lo martiriza. El harapo humano perdura. Infeliz de él." (98)

La elaboración del aspecto decadente del sujeto es el tópico especifico de "Historia de mi vida"[30], incluido también en la misma colección que los anteriores. En este breve ensayo, el sujeto explica el dolor al que se ve condenado, y que es diferente del que sufren los otros seres humanos:

> Muchas veces mis amigos me ven sustraerme a la distracción y al movimiento o sustraerme a los pequeños dolores de la vida. Es el gran dolor que llega. Es el abrazo periódico de la muerte que me estruja. Tengo entonces largas pérdidas de conciencia; pasa ante mi el vuelo de la locura. (101)

Sin embargo, esta experiencia tan intensa de la muerte se halla íntimamente relacionada con sus poderes como escritor: "Durante estos cortos momentos hago obra literaria". (101) Es también a causa de esta vivencia que su obra es una "[o]bra incompleta, caótica, incoherente" (101) y no la obra equilibrada de los escritores de otras épocas. Esto, por cierto, le había sido sugerido por su médico al protagonista del cuento "Las glandulas endocrinas".

El sema de lo natural, que define la obra del poeta arevaliano, se encuentra también asociado al ensayista, quien dice: "Fijo mis trabajos literarios ... por terrible instinto natural -de langosta llena de su ovada, que no entiende el designio de la Naturaleza, pero que lo cumple."

(102) La identificación del escritor con la hembra que da a luz, encontrada en cuentos y poemas, reaparece de este modo en los ensayos. Finalmente, por si quedara alguna duda de que quien nos habla desde este texto es el sujeto autobiográfico, el ensayista declara: "Creo que a la postre toda obra literaria no es más que eso: una autobiografía más o menos puramente, más o menos incompletamente expresada." (102) Habiendo confirmado el aspecto autobiográfico que, según él, encierra toda obra literaria, el sujeto dirige ahora nuestra atención hacia la suya, con la intención de definirla, y declara: "Caracteriza mi obra el balbuceo de los moribundos. Toda ella está escrita en un lecho de muerte. Una gran melancolía, un vasto soplo de misterio." (103) Se trata, obviamente, de la obra del poeta decadente, cuya construcción como sujeto es el propósito de la escritura arevaliana. Esto es reiterado poco después al asociársele con otros poetas de la angustia y del dolor: "Como Leopardi, como Rubén y como Poe en sus últimos años ... he vivido muriendo." (103) Este método de definición del poeta por asociación con figuras literarias ya establecidas, es, como se recordará, muy común en los primeros poemarios de Arévalo Martínez. La decadencia del sujeto se encuentra definida en las últimas líneas del ensayo: "No sé qué extraña dolencia desde niño batió sus alas sobre mí. ¿Enfermedad? Los médicos dicen neurastenia." (103) Como Aldano, esta encarnación del sujeto valida su clasificación como decadente haciendo uso del prestigio que el positivismo había otorgado a los médicos, quienes, como científicos, tenían poder para definir y clasificar las experiencias y los tipos humanos.

El texto que se examinará a continuación, titulado "De morir tenemos"[31], enriquece la descripción del sujeto autobiográfico, al considerarlo como un ser tocado por la muerte. Como él mismo lo expresa: "Tuve desde niño una rara conciencia de la muerte." (93) Esta conciencia le ha traido solamente dolor: "Siempre sufrí. Pero mi dolor fue un solo dolor: un dolor único. No tuve los dolores múltiples de los hombres ... Tuve un solo dolor: el de la infinita tristeza de la vida." (93) Sin embargo, por ser poeta, y esto es explicado en otro texto titulado "Estabilidad"[32], el sujeto se sabe eterno: "He aprendido hoy esta larga lección en la más bella avenida de Guatemala" (122), nos dice. De nuevo, el ámbito geográfico nos permite colegir que se trata del sujeto arevaliano. La larga lección a la que se refiere es la siguiente: "¡Poetas, poetas! Nosotros somos eternos, sólo porque nos sucedemos. El poeta es eterno, pero los poetas son mortales." (119) Se retorna así a la teoría de la metempsicosis, propuesta en los cuentos, y la contradicción que caracteriza al poeta arevaliano, humano y divino a la vez, es colocada, una vez más, en un primer plano. Además, al continuar discutiendo el sujeto su percepción de los poetas, se subraya el aspecto divino de estos: "La revelación es eterna; pero los reveladores se suceden ... El rosal evoluciona en un ruiseñor y después en un poeta." (121) La escala sugerida en el poema al Colegio de Infantes -comentado entre los Poemas de Rafael Arévalo Martínez-, en el que se definía el lugar que el poeta tiene asignado dentro del mundo de lo natural, reaparece de esta manera en los ensayos.

Habiéndose definido como un poeta decadente, el ensayista busca

explorar ahora su función en el mundo. En "Síntesis"[33], de la misma colección de textos hasta ahora considerados, explica el papel de los poetas de la siguiente manera: "Comprender una gota de agua sería comprender a Dios mismo ... los poetas, en su misión verdaderamente divina, no hacen otra cosa que revelar esta unidad de lo creado." (111) Con estas palabras se subraya el aspecto místico del poeta, capaz de percibir la unidad que subyace la realidad física. A un nivel verbal, esta unidad es revelada gracias al ritmo que, como apunta Octavio Paz, hace del universo "un sistema de correspondencias"[34] en el que "la imaginación más alta es la analogía"[35]. Este concepto, tan importante para el poeta mexicano al describir su visión de la relidad poética, es también de gran importancia para el sujeto arevaliano cuando define la misión del poeta: "Encontrar analogías es, en suma, todo el oficio de la poesía." (111) Y luego, definiendo a los poetas como seres poseídos por una visión analógica de la realidad, declara: "Van los poetas como niños dóciles, de la mano de la analogía hasta llegar a Dios. Los filósofos, en cambio, se encierran en los hierros de la diferenciación" (112). Se afirma de esta manera no sólo el poder intuitivo e irracional que gobierna al poeta, al que se opone la fragmentación que impone el razonamiento filosófico, sino el aspecto infantil que lo caracteriza. Es importante subrayar de nuevo el profundo conocimiento que Arévalo Martínez tiene de la función que la poesía cumplió en las sociedades hispanoamericanas en ese período en el que el positivismo había logrado imponer su visión cientificista de la realidad. El conocimiento del escritor guatemalteco es profundo no sólo desde el punto de vista técnico -su elaboración de una poética de lo natural y su teoría de la lectura

probarían esto-, sino desde el punto de vista de las ideas que, a partir del romanticismo, definen la poesía como una experiencia profundamente religiosa y, al mismo tiempo, sumamente individual. Como explica Irvin Howe, citado por Evelyn Picón Garfield e Iván Schulman en su estudio sobre la modernidad y el impacto que ésta tuvo en las sociedades latinoamericanas en este período del modernismo, los escritores "se liberan de las tradiciones clásico-cristianas, pero no abandonan el deseo de descubrir una estructurada significación espiritual".[36] Es debido a esto por lo que el sujeto arevaliano puede afirmar sin ninguna ironía que "las imágenes de los poetas tienen esta recóndita trascendencia de encerrar revelaciones divinas" (112) y explicar que el trabajo de los poetas consiste en traer nuevas de Dios: "¡Divinos poetas! Este es su trabajo. Son los maestros de los hombres. Todos sin excepción enseñan este abecé sintético: 'No existe más que Dios'." (111) La labor del poeta, como se afirmó en los poemas y en los cuentos, es una labor divina. El poeta pertenece al orden de lo sagrado, aunque por ser humano se encuentre condenado al plano de la multiplicidad, es decir, al de la división. Es por esto que, a pesar de la presión social de sus coetáneos, que lo tachan de inútil e improductivo, el poeta sacrifica toda reputación y bienestar material y permanece alerta a la espera del mensaje que la poesía le puede ofrecer. Esto se explicita en el texto titulado "El servidor ocioso"[37], en el que el poeta opone a la visión económica impuesta en ese período por un capitalismo incipiente, su visión espiritualista. En él, haciendo referencia a la parábola evangélica[38], el poeta declara: "Yo no sé servir a dos amos a la vez. Como siervo fiel espero siempre por la voz de mi señor." (105) Y aunque,

agrega, "[m]is convecinos trabajaban la tierra, cosechaban los granos, visitaban las eras, labraban los utensilios domésticos, holgaban con los suyos en los días de fiesta. Para mí, acusado de ocioso, no hubo festividad posible. Mi ociosidad no hubo descanso." (108) La ociosidad que la sociedad burguesa atribuye a la aparente inacción del poeta, inacción puesto que su labor no es compensada por la remuneración monetaria que justifica todo trabajo en una sociedad capitalista, es, en realidad, una activa espera por ese momento en el que sus poderes verbales puedan ser puestos al servicio de la visión poética. En seguida, especificando la división que existe entre los mundos en los que vive, el poeta agrega: "No puedo ofrecer mis brazos al comercio; no puedo entregarme a la labor santa de la tierra; la industria no tiene estímulos para mí." (105) La intensidad de la relación que lo ata a la poesía es, entonces, explicada: "Sirvo a un amo divino. Mi señor es despótico y caprichoso: dejadme mano sobre mano porque no se cuándo me llamará y quiero estar dispuesto" (105-106). De nuevo, el lenguaje espiritualista de los modernistas, al metaforizarla, impone su sentido a la situación histórica que, como grupo, les tocó vivir.

Al final, como ha ocurrido en tantos de los poemas, el poeta pide perdón a Dios por sus debilidades y le recuerda que siempre le ha sido un fiel servidor: "Señor: he holgado; he desconfiado; he delinquido; pero sobre todos mis errores mi oído ha permanecido siempre en espera de tus órdenes ... Acuérdate de que no tuve voluntad porque tu voluntad fue la mía." (109) La intensa intertextualización de estos textos con los poemas religiosos de Arévalo Martínez permite, no sólo la identificación del sujeto autobiográfico -se trata del poeta modernista encarnado en el

sujeto arevaliano-, sino la elaboración de ese espacio, a la vez personal -es decir imaginario- y social -o histórico-, que el sujeto habita, y que se define, tanto por la ideología que los grupos en poder imponen, como por la visión poetica de la realidad, resultado de la tradición literaria dentro de la que el escritor se inscribe.

"La división del trabajo"[39], otro breve texto en esta colección, elabora, dentro de un marco evolucionista, las razones naturales que hacen del poeta un productor intelectual. El sujeto lo explica con las siguientes palabras:

> La división del trabajo no es obra de los economistas, que la citan con orgullo, sino copia fiel del modo de obrar de la Naturaleza, que a medida que asciende en la evolución, más despiadadamente diversifica sus servicios. En los complicados organismos de las sociedades modernas se ha llevado esta división del trabajo hasta la crueldad. Sabios, inventores, poetas, maestros, separados de su labor particular de células vivientes, caen en una atonía dolorosa. (115)

El conocimiento que Arévalo Martínez tiene de los procesos sociales que modifican la función de los trabajadores, incluyendo la del poeta, en las sociedades hispanoamericanas en esta época de dramáticos cambios económicos, políticos y sociales, se hace nuevamente evidente. Y aunque su lenguaje corresponde al que en este período permitió a los intelectuales expresar tales experiencias y, por lo tanto, parezca obsoleto en nuestros días, esto no quita autenticidad al problema expresado. Precisando los conceptos que busca exponer, el poeta explica su papel en el mundo, dada la división natural del trabajo que él, como visionario, puede percibir:

> Yo comprendo que soy poeta solamente. Sabio de una sabiduría cordial. Célula muscular de un corazón divino. No tengo cerebro ni miembros. No tengo más medios de relación que los propios de mi forma singular de célula sensitiva. Soy un ojo y una conciencia especializados. No me pidais labores manuales ni inteligencia. No me pidais ni siquiera retórica. (116-117)

Como en los poemas, el ensayista, al afirmar su sensibilidad niega su inteligencia. Esto, como se dijo ya, fue muy común entre los modernistas, que veían la sensibilidad y la inteligencia como dos fuerzas antitéticas. El sema de la visión aparece también en la imagen del ojo, que define al sujeto y, dentro del sema de lo natural, encontramos de nuevo la oposición que caracteriza la creación poética y la retórica. El sujeto confirma, de esta manera, su campo de acción, un campo que para sus coetáneos es, sencillamente, el de la ociosidad pero que, él bien lo sabe, es, verdaderamente, el de la imaginación.

El último texto del grupo que ahora se estudia lleva por título "La tierra es una estrella luminosa"[40]. En él se sugiere de nuevo la inevitabilidad de una experiencia personal y, por lo tanto, limitada de la realidad. La estrechez de este tipo de conocimiento justificó que el sujeto arevaliano estableciera, en los cuentos, una teoría subjetivista y espiritualista de la lectura. Sin embargo, la interpretación que el poeta hace de la realidad, debido a sus poderes de visionario, posee un sentido mucho más amplio y es verdaderamente totalizante. Como explica Michel Beaujour, a partir del Simbolismo, "the magus and his heir, the poet ... perceived, revealed and understood certain configurations that remained invisible, therefore meaningless to most people ... Evidently, this semiotic activity amounted to rediscovery rather than invention."[41]

Basado en estas creencias, el sujeto arevaliano presenta una serie de visiones del mundo, parciales todas ellas, ya que pertenecen a hombres cuyos deseos y emociones sólo les permiten ver aspectos muy limitados de la realidad. A estas experiencias se opone la percepción del poeta, que por su función de visionario, es, como ya se dijo, totalizadora:

> "La tierra es una esfera dolorosa" -dijo el enfermo de alma dolorosa-. "La tierra es una esfera ensangrentada" -dijo el hombre que amaba la paz y veía la guerra y tenía un alma llena de piedad-. "La tierra es una esfera oscura" -clamó el hombre desengañado, que deseaba la muerte. Y el poeta: -No; la tierra es una estrella luminosa. (125)

A nivel textual, es de notar que mientras que las palabras de cada uno de los interlocutores están entrecomilladas, no sucede lo mismo con las del poeta. Esto, como en textos anteriores -piénsese en los poemas "San Francisco de Asís" y "Honras fúnebres por el alma de Darío", en los que la falta de entrecomillado para las palabras del santo y del poeta permitía que fuesen atribuidas al sujeto autobiográfico-, sugiere que quien nos habla desde este texto es, una vez más, el poeta arevaliano. Esto es confirmado al continuarse la lectura del texto, ya que en él se encuentra desarrrollada una de las ideas expresadas por el poeta, para quien la realidad, a pesar de la aparente multiplicidad que la caracteriza, es, en verdad, una de las formas de la Unidad: "De las ondas del río de la humanidad cada gota cree tener movimientos de pasión individuales, y sin embargo todos sus movimientos forman parte de un movimiento único que hace girar la rueda de un molino divino." (125-126) Vemos cómo las palabras de Beaujour se aplican sin modificación alguna a la función del poeta, tal y como ella es expresada en este ensayo. Sus poderes de vate le permitan interpretar las señales que la naturaleza

ofrece, e interpretarlas, no desde el limitado punto de vista de los seres humanos, sino desde el punto de vista de la realidad divina. Como lo ha dicho ya el sujeto arevaliano en "Síntesis", uno de los ensayos examinados más arriba, la labor del poeta es enseñar "este abecé sintético: 'No existe mas que Dios.'" (111)

LA HEREJIA DEL POETA

Otros ensayos que, al discutir la función social del poeta y las creencias que organizan su escritura, enriquecen la construcción del sujeto autobiográfico son tres trabajos publicados en el Boletín de la Biblioteca Nacional de Guatemala y el prólogo escrito para Historia de un péndulo y una aguja, de Manuel Freire Arrazola, un autor de quien no he podido obtener ninguna información. En "Doctrinas orientales"[42], Arévalo Martínez, en una breve introducción firmada con su nombre, explica que en el ensayo se presentan "dos síntesis y un poema ... exposición de la más difundida concepción de la vida que recibimos del oriente." (39) A continuación, en la primera parte del ensayo, el escritor sintetiza las ideas expresadas en La doctrina secreta, uno de los libros de Elena Petrona Blavatsky -originadora de las doctrinas teosóficas-, mientras que en la segunda resume las ideas de Krishnamurti, el más importante de sus discípulos. Finalmente, en la tercera, se ofrece, sin comentario alguno, "la traducción de un bello poema árabe que expresa idéntica concepción del mundo que los trabajos anteriores." (39) En la introducción, Arévalo Martínez explica que

> es posible señalar aquí que la mayor parte de los grandes poetas de todos los tiempos expresan lo mismo que dicen la Blavatsky y Krishnamurti, como si los vates fueran los graciosos e intuitivos apóstoles de la doctrina en referencia, y sobre ellos hubieran llameado también lenguas de fuego. (40)

Las ideas que el escritor comenta en este ensayo, y que son las divulgadas por la Teosofía, aclaran muchos de los elementos elaborados metafóricamente en sus poemas y cuentos, especialmente los del ciclo de Manuel Aldano y los del señor de Avelelo. Así encontramos que para Blavatsky: "El Dios creador ... es una falsa apariencia" (40), y que "[n]ada es permanente más que la existencia única que contiene los noúmenos de todas las realidades." (40) El ser humano sólo llega a darse cuenta del aspecto ilusorio de lo que llamamos realidad al alcanzar la "conciencia absoluta": "[U]nicamente cuando alcancemos la conciencia absoluta nos encontraremos libres de maya-ilusión." (40) El aspecto unitario del poeta, uno de los conceptos más importantes en la elaboración del sujeto arevaliano, es explicado en términos estrictamente teosóficos, con su mezcla de creencias indostánicas, gnósticas y neoplatónicas: "La unidad de Dios hombre es la identidad de la conciencia individual con la universal" (40). Esta unidad está representada por Cristo, quien, como el poeta, es a la vez divino y humano, y que, "como hombre en quien la unidad de Dios hombre se manifestaba, ha presentado la historia eterna del espíritu, que cada hombre tiene que llevar a la práctica en sí mismo con objeto de existir como espíritu." (40) Es posible ver por estos comentarios, ya que que Arévalo Martínez se ha cuidado de afirmar en la introducción al ensayo que estas ideas aparecen en la poesía de todos los tiempos -cita específicamente a Darío y a Nervo, dos "vates" "en cuyos poemas se encuentran las ideas principales

que sustenta nuestro anómino poeta árabe, y que son las mismas de las dos síntesis del pensamiento de la Blavatsky y Krishnamurti" (40)-, la identificación que existe entre el poeta y Cristo y el aspecto modélico que ambos poseen para los seres humanos. A partir de este texto, y de otros semejantes, es posible afirmar que el catolicismo de Arévalo Martínez, reiterado tantas veces en otros textos, parecería ser, más que la afirmación de una ortodoxia, la expresión de una visión sincrética en la que se mezclan ideas cristianas e hindúes. Este tipo de sincretismo fue, como lo ha demostrado Ricardo Gullón[43], bastante común entre los modernistas.

Al tratar las ideas de Krishnamurti, lo que más nos llama la atención es el uso que el teósofo hace de la imagen del fuego, imagen que tiene tanta importancia en la poesía arevaliana, especialmente a partir de Las rosas de Engaddi. Encontramos en esta sección de "Doctrinas Orientales" que, para Krishnamurti, de acuerdo al escritor guatemalteco, "el propósito de la vida [es]: partir como chispas de una llama para recoger experiencia y al final reunirse a la llama, de manera que el yo individual quede destruido." (40) Las ideas son las mismas expuestas en poemas como "fuego" y "sacrificio", ambos del poemario Llama, estudiado en el capítulo anterior.

En "La herejía de los poetas"[44], un ensayo dividido en ocho breves secciones y bajo cuyo título aparece el sintagma "Por Rafael Arévalo Martínez" (103) -con el que el autor dirige nuestra atención hacia su nombre-, el ensayista busca demostrar que la idea de la irrealidad del mundo es una creencia común a todos los poetas. Cito a continuación las palabras con las que se inicia el ensayo: "La tendencia a aceptar la

inanidad de todo, la negación de todos los objetos de la naturaleza sensible, y en especial de la existencia humana, común a los poetas de todos los tiempos y en todos los países, puede probarse empezando con los clásicos castellanos." (103) En seguida, aparecen fragmentos de varios poemas escritos por poetas de lengua castellana, entre ellos Jorge Manrique, Rubén Darío y el mismo Arévalo Martínez. El ensayo, de esta manera, se convierte en un texto autorreferrencial en el que se sugiere, como se hizo en varios de los cuentos, una lectura espiritualista de los textos del escritor guatemalteco. Se define, además, gracias a la intertextualización de los fragmentos citados, una tradición poético-espiritualista que nos permite ver la poesía arevaliana no sólo como la expresión de una visión excentrica e individual sino como parte de lo que el escritor guatemalteco denomina "la herejía de los poetas".

Como se vio ya unas páginas más arriba, Octavio Paz ve esta necesidad de instituir una tradición literaria y espiritual, al mismo tiempo que se busca romper con los moldes estético-religiosos existentes, como una de las características de la poesía moderna, de la cual el modernismo fue la primera manifestación en Hispanoamérica. En las palabras del escritor mexicano, el modernismo fue, además de una "[r]eforma verbal"[45], la "[b]úsqueda de un origen, reconquista de una herencia"[46]. Según Paz, el modernismo, como es característico de todo arte verdaderamente moderno, al implantar su revolución de las formas literarias, lo hizo de dos maneras, diferentes y opuestas, reflejo del doble significado que posee la palabra revolución -cambio drástico de un orden y regreso o vuelta-. Para él, "la ruptura con el pasado inmediato y la instauración de un orden nuevo -es así mismo una restauración: la de

un pasado inmemorial, origen de todos los tiempos."[47] Como todos aquellos obligados a responder a las experiencias de la modernidad, los modernistas, en palabras de Irving Howe citadas unas paginas atrás, "se liberan de las tradiciones clásico-cristianas, pero no abandonan el deseo de descubrir una estructurada significación espiritual, la que, pese a su precariedad, sería capaz de encerrar su ser."[48] Es a este deseo al que se debe atribuir la larga lista de poetas que ofrece Arévalo Martínez, y cuya única nota en común reside en expresar una visión nihilista de la realidad.

Finalizada la lista de poetas hispánicos, se incluyen los nombres de poetas de otras lenguas, que, además, pertenecen a épocas y culturas profundamente disímiles. Se encuentran así eslabonados los nombres de Píndaro, Shakespeare y Somerset Maughan. De nuevo, la mezcla de épocas y culturas sugeridas por estos nombres es una indicación del espiritu moderno que, según Picon Garfield y Schulman, "critica el historicismo que pretende analizar y ordenar el tiempo según una perspectiva retrospectiva "verdadera" sin tomar encuenta la naturaleza contradictoria de evoluciones, retrocesos, digresiones y repeticiones aleatorias." [49] Si en la primera parte del texto el ensayista buscó subrayar la negación que de las formas sensibles hacen los poetas de todos los tiempos, en la segunda desea expresar que "si los poetas aceptan lo mudable y finito de las formas individuales, aceptan del propio modo la perennindad de su espectaculo en conjunto y su vuelta como géneros, modelados por los arquetipos divinos." (106) Las doctrinas platónicas, que informaron la estructura intelectual de cuentos como "Cratilo", reaparecen ahora explicando la visión de los poetas y, consecuentemente, enriqueciendo y

haciendo más complejo el aspecto intelectual del sujeto autobiográfico. De nuevo, el modernismo implica, como lo explica Paz, la vuelta al origen, un origen mítico que existe en un espacio intemporal, y que Arévalo Martínez expresa por medio de la imagen platónica de los arquetipos.

En la tercera parte del ensayo, el ensayista, como en los poemas lo hizo el poeta, niega la realidad del mal, haciendo una copiosa cita de nombres y fragmentos textuales que justifican su punto de vista: "Todos los poetas están más allá del mal y del bien, que consideran concepción del hombre, que no puede comprender a Dios y su expresión, el universo visible. Por lo tanto, para ellos *no* existe el pecado ni el mal. Todo es bueno y bello." (107) Como había ocurrido ya en la primera parte de este ensayo, el nombre de Arévalo Martínez aparece aquí, gracias a la cita que se hace del poema "Vida" y de un fragmento de "El hombre verde". Aparece ademas el nombre de Nietzche, de quien se comenta que, tildado por muchos filósofos de poeta, creo, sin embargo, una "filosofía tan profunda y llena de unidad, a pesar de haber sido dada en aforismos". (109) Esta frase parece ofrecer una pista más en relacion con la lectura que habrá de hacerse de la obra arevaliana. Gracias a la intertextualizacion tan compleja que el escritor establece entre todos sus textos, estos pueden verse, precisamente, como fragmentos de una obra total que comunica una experiencia "profunda y llena de unidad", en la que lo poético y lo filosófico se aunan en una visión sacralizante y, por lo tanto, totalizante de la realidad. Esta idea es perseguida en la cuarta parte del ensayo, en la que se citan a los muchos "pensadores que están de acuerdo con los poetas." (110) La lista de "pensadores" es larga y

caótica: Platón, Schopenhauer, Blavatsky, Nietzche, Spinoza, Fichte, Schelling, Hegel y José Ingenieros, de quien se comenta que escribió "-refiriéndose a un libro de Arévalo Martínez-: 'Toda su poesía concuerda con mi filosofía. El canto de los pájaros ayuda a orientarse en la selva.'" (112) De nuevo puede verse en esta aparente confusión de nombres, la voluntad de negar una visión ordenada y lineal de la cultura, voluntad característica, como se vió ya antes, de la experiencia moderna.

Habiendo explicado en que consiste la herejía de los poetas, el ensayista la designa, en la sexta parte del texto, el nombre de panteísmo: "Su panteísmo -pues como se ve, su creencia es puro panteísmo, ya que consideran que los objetos de la naturaleza no tienen más realidad que la existencia misma de Dios: todo es Dios; sólo El existe verdaderamente ... y que no hacen diferencia de alma y de cuerpo." (112-113) Es por su percepción de la profunda unidad del mundo que el poeta comprende que todo es bueno y es justo: "Y esta es la intuición, la mirada simple del poeta, que encuentra bueno y justo todo lo que ve y que afirma hondamente su fervor religioso -pues nadie más religioso que él- y su devoción por la vida." (113) Es por esto también que los poetas "[h]acen belleza porque se funda en lo creado y porque no separan en última instancia, el objeto del sujeto, aunque, fuera de sus éxtasis, saben que el mundo visible no puede existir sin el sujeto." (114) Se encuentra así en este ensayo, desde un punto de vista aparentemente intelectual, la explicación de las percepciones que guían al poeta arevaliano, y que cuentos como "El hombre de los anteojos dorados" han expresado poéticamente. De nuevo, la afirmación extrema con respecto a la relación que define al sujeto y al mundo no es privativa de Arévalo

Martínez. Según Picón Garfield y Schulman: "En la modernidad hispanoamericana se relativiza la distancia clásica entre experiencia y artista y dominan el subjetivismo y la intimidad externalizada"[50], consecuencia del proceso de individualización que, iniciado en el Renacimiento, no termina todavía, y en el que "al sancionar la supremacía de la razón subjetiva ... [se] dió el primer paso hacia la angustia metafísica que el crecimiento de la libertad individual y el pensamiento crítico -y desconstructivo vis a vis lo normativo- generan."[51]

Al final, el ensayista, que como se ha visto ya es también el sujeto arevaliano, niega que se haya "propuesto en este trabajo probar la verdad del panteismo". (119) Lo que el ha tratado de hacer, dice, es mostrar que este "es común a cientos de poetas y pensadores de todos los tiempos". (119) Niega también que su visión del mundo tenga un valor útil y narra dos breves anécdotas para probarlo. En la primera, un siquiatra muestra interes en sus ideas, ya que ayudarían a aliviar a sus pacientes. El poeta comenta: "Mi filosofía no era para este psiquiatra más que una opiata buena. No le interesaba el conocimiento sino queria una doctrina de utilidad." (119) En la segunda, un "maestro" rechaza las ideas del poeta pues prefiere una doctrina de la conducta, a lo que el segundo replica: "A mi lo que me interesa es el conocimiento desnudo, aunque no sea útil y aunque sea nocivo para el hombre." (119) El ensayista declara de esta manera que para el, y no hay que olvidar que se trata del poeta modernista por excelencia, el conocimiento en si es una meta. La pureza de la busqueda del sujeto arevaliano queda de esta manera reafirmada, deslindandosele de cualquier interpretación utilitaria que se le pueda atribuir, especialmente en relación a estos textos, ya que se trata de

ensayos -es decir, de literatura ancilar por referencial-, y no de cuentos o poemas.

La misma preocupación que compele al sujeto arevaliano a ofrecer la aclaración citada en el párrafo anterior, puede verse en el párrafo introductorio a un artículo titulado "Tres bellos libros de Romain Rolland"[52]. Allí leemos: "He recorrido todos los caminos en busca de la verdad y muchas veces me he encontrado que daban a un callejón sin salida, salvo el del catolicismo, que siempre permanecio abierto, si no para mi entendimiento sí para mi corazón." (373) La afirmación de la búsqueda del poeta aparece así unida a la declaración de su catolicismo. De nuevo se opone a la razón -sema de la salud- el sentimiento -sema de la decadencia-, con lo que se continúa la construcción del sujeto autobiográfico como criatura escindida y, por lo tanto, en conflicto.

En los libros de Rolland, Arévalo Martínez encuentra el mismo mensaje al que ha hecho referencia en los ensayos anteriores: "El espíritu de Dios esta lo mismo en una hojita de grama que en el cerebro de un sabio; y hay que aceptar a Dios lo mismo en la forma de lo que llamamos bien, que en la de lo que llamamos mal." (373) Encuentra también que "[o]tra enseñanza de los libros que tratamos, es la universalidad de las mismas creencias, que aparece en ellos manifiesta. Ramakrishna y Vivekananda proceden en todo como Teresa de Jesús y Francisco de Asís". (374) Al introducir los nombres de estos santos católicos, el ensayista arevaliano intertextualiza este trabajo con la narrativa y la poesía, en la que esos nombres pueden ser hallados a menudo. Se puede afirmar, a partir de esta interpretación, que los

ensayos son también fragmentos de ese libro único que, con intento autobiográfico, el escritor guatemalteco se dedicó a escribir a partir de 1914, año de la publicación de Maya, su primer libro.

En el prólogo al libro Historia de un péndulo y una aguja,[39] el sujeto arevaliano, al igual que en el resto de este grupo de ensayos, y bajo el nombre de Rafael Arévalo Martínez, continúa elaborando su teoría sobre la realidad del mundo. Como en muchos de los cuentos y poemas, se encuentran aquí elementos orientales y elementos cristianos, mediatizados por las ideas de la teosofía. En este texto, sintetizando las ideas que Freire propone en su libro, el ensayista dice: "[S]ólo tiene existencia real lo infinito, llámese Dios o como se quiera." (5) A partir de esta declaración, Arévalo Martínez se dedica, sin aclarar si se trata de sus ideas o de las de Freire -y por lo tanto confundiendo su voz con la de este escritor-, a estructurar una teoría de la razón por la que el Ser, único y perfecto, se ha fragmentado en un mundo de seres mortales. De nuevo, la voz del sujeto autobiográfico, al confundirse con la del escritor sobre el que comenta, imposibilita distinguir en dónde acaba la primera y comienza la segunda:

> Pero lo innominado no puede permanecer sumido en la nada; por necesidad propia de su Ser, es decir, "porque Es", crea el mundo visible, al que desciende con sus infinitas posibilidades; y así surge la manifestación, que es eterna como su creador. Es por eso que no podemos concebir a Dios, quien se nos muestra en la Naturaleza. La Naturaleza es la santa vestidura de Dios. (5)

El énfasis que se coloca aquí en la Naturaleza como la forma visible de Dios, nos permite comprender la importancia que tiene para el sujeto autobiográfico definir su poesía dentro de una estética de lo natural.

Los poemas, y por extensión toda forma literaria, se transforman, gracias a esta teoría, en la forma visible de una experiencia invisible, vivida únicamente por el poeta, y la que, sin embargo, no por esto es menos real. Los textos arevalianos poseen, por lo tanto, no sólo un aspecto estético sino uno espiritual que, como ha sido mencionado en relación con cuentos como "El hombre de los anteojos dorados" y "Los tres libros", permitirán a los lectores espiritualmente preparados, percibir la realidad que, en su lenguaje condenado al mundo de la fragmentación, revelan en cuanto textos.

Confrontado con el problema del mal, dada su visión panteísta de la realidad, el ensayista explica, siempre comentando el libro de Freire: "El infinito, para cobrar conciencia de su propio Ser, para poder decir 'Yo Soy', por comparación, creo el mundo de la forma y el color, en el que vive expulsado 'todo lo que no es', es decir, lo que no es realidad sino ilusión." (6) Es por esto que "[l]a Unidad se ha polarizado en el dos ... Ha nacido la diversidad y la diferencia de la identidad absoluta. Su beatitud inconcebible se ha tornado en placer y dolor. La Seidad se ha traducido en el ego relativo del hombre ... en quien la conciencia cósmica puede tener un espectador de su grandiosa aventura." (6) De nuevo, es posible ver que las formas del arte intentan reflejar esa "conciencia cósmica" que el artista percibe, y que es, a su vez, reflejo de la realidad única del Ser. Sin embargo, el ensayista, por ser humano, experimenta

> profunda y dolorosamente su existencia separada -fruto de su personalidad limitada-, e interpreta esto como un pecado original; pero cuando se de cuenta de que ese sentimiento es hijo de su pensamiento finito y sea consciente de su unidad con la Creación, elevará el vuelo a las regiones siderales donde tie-

nen su origen primero las estrellas. (6)

Encontramos en estas palabras ideas similares a las propuestas en "La herejía de los poetas". Sin embargo, la función de la naturaleza es elaborada en este texto con mayor especificidad. Por definírsele como el pensamiento del Ser, se establece una relación directa entre la naturaleza y el arte, una relación esencial para comprender la poética arevaliana. El sujeto autobiográfico, en cuanto ensayista, lo explica de la siguiente manera: "La Naturaleza es el pensamiento sustancial del Ser y por eso exhibe en su expresión toda la majestuosa gravedad y delicada belleza del que es totalmente sabio." (7) Y luego, en forma que puede ser relacionada con su teoría de la lectura, comenta con respecto a los posibles defectos que le han sido atribuidos por los seres humanos: "¿Que vemos defectuosa la Naturaleza? Son las manchas que hemos depositado en ella al verla." (7) Se trata de la experiencia que Aldano tuvo, en el cuento "La canción marina", al escuchar de labios de Aretal el poema de Leopoldo de la Rosa. Sólo cuando pudo verlo con ojos de poeta, se dio cuenta del profundo mensaje y de la extraordinaria belleza que el poema poseía. Esta misma idea es expresada aquí de la siguiente manera: "Ve la Naturaleza con ojos de niño, tal como es, sin que tu pensamiento asome sus garfios estrujadores a través de los impersonales sentidos, y Natura te mostrará toda su magnificencia y hermosura." (7) Se presenta así una vez mas la oposición razón/sensibilidad, considerada en relación con los cuentos y, en este capítulo, en relación con "La herejía de los poetas", en donde se declara imposible una percepción edénica[54] de la naturaleza -es decir, de la expresión del Ser-, en la que el pensamiento no interfiera con la sensibilidad del sujeto perceptor. Este tipo de

conocimiento es, sin embargo, posible, si el ser humano logra armonizar su sensibilidad con las leyes de la naturaleza: "Toda obra del hombre que se ajusta a la norma natural tiene éxito precisamente en la medida en que la aplique" (7), explica el poeta.

Por su doble aspecto -es la expresión material del pensamiento divino-, la naturaleza se asemeja al poeta, ambos son entes escindidos que participan de dos realidades: "En verdad, la Naturaleza es Dios y hombre verdaderos; es la chispa producida por la unificación de estos polos, positivo y negativo." (7) Tenemos, en estas palabras, expresada una idea elaborada en los cuentos, de los opuestos complementarios como manifestación de una realidad unitaria y superior, de la cual el poeta es partícipe. Como lo dice el sujeto en este ensayo: "Shakespeare es grande porque, como Natura, con la misma fuerza de su genio, lo mismo traza el caracter del héroe que el del traidor" (9). También el sema de la sinceridad aparece definiendo a Freire que, como fue sugerido más arriba, gracias a la disolución de su voz en la del ensayista, puede ser visto como una encarnación más del sujeto autobiográfico. Así, en una cita directa del libro de Freire, leemos: "Todas mis historias fruto son de la sinceridad para con lo más excelso de mi ser." (13)

Al final del prólogo, Arévalo Martínez cita el poema que dedicó "A Manuel Freire Arrazola: Después de leer su libro Los bellos Eucaliptus", el cual se estudió ya en el capítulo anterior. Las palabras que introducen la cita son las siguientes: "Y ahora espero que entendereis por qué el poeta cantó así a Manuel Freire Arrazola" (14). Es importante destacar que, en esta breve introducción, Arévalo Martínez se define como "el poeta", con lo que la identidad del ensayista queda, a partir de este

texto, claramente definida. De esta manera, el prólogo funciona, como tantos otros textos arevalianos, como un texto autorreferencial, en el que Rafael Arévalo Martínez es tema y sujeto de un discurso que, además de construirlo, permite la expresión de sus ideas.

ENSAYOS SOBRE LA LITERATURA MODERNA

Hay otro grupo de ensayos cuyo tema es la discusión de la estética y las ideas de varios poetas modernistas. Por tratarse de escritores con los que el sujeto arevaliano se identifica totalmente, es posible deducir que se trata de nuevas encarnaciones del sujeto autobiográfico. De esta forma, la elaboración del mismo, a través de estos comentarios, queda enriquecida. El primero de los ensayos, publicado en 1934, se titula "Alrededor de Darío y de Nervo, poetas y poetisos"[55], y lleva como subtítulo, entre paréntesis, las siguientes palabras: "Artículo provocado por otro de Chocano." Nuevamente nos encontramos frente a un texto cuyo significado depende de su relación con textos previamente difundidos. La intertextualización, tan importante en la elaboración del sentido de la obra de Arévalo Martínez, se hace más compleja por incluir, en este caso, un trabajo divulgado bajo el nombre de otro poeta. Que este nombre tenga validez legal sólo vuelve más complicado el juego textual, en el que, como se ha visto, el nombre del escritor guatemalteco apunta, a la vez, hacia un personaje puramente literario -producto de una elaboración estrictamente verbal-, y hacia una persona real, es decir, de carne y hueso. Esta confusión alcanzará su forma más dramática en la biografía del poeta, que será examinada en el siguiente capítulo, y que fue

publicada con el nombre de Teresa Arévalo como autor.

En el texto que ahora nos ocupa, el escritor guatemalteco opone a un ensayo de Jose Santos Chocano sobre Rubén Darío y Amado Nervo otro en el que Rufino Blanco Fombona discute los mismos poetas[54]. Por lo que dice el ensayista arevaliano, en esos textos "se trata de calificar, con un adjetivo único a los dos poetas: Nervo místico y Dario elegante, según Fombona. Nervo erótico y Darío grave, según Chocano. Yo tengo el atrevimiento de afirmar que los dos son místicos." (157) Se va, pues, en este ensayo, a definir al poeta como vate, es decir, como intermediario entre el mundo de la Unidad y el de la disgregación. El sujeto autobiográfico, por ser también un poeta, está marcado por el mismo dualismo y por el mismo poder divino: "Desconocer este carácter de místico en Nervo es sencillamente no estar aquejado de su dolencia divina, como lo estoy yo." (158) El entrecruzamiento de los semas de la decadencia y de lo divino definen, así, el sema del conocimiento, que caracteriza en este ensayo al poeta como un ser marcado por la experiencia de lo sagrado. Y, continúa el ensayista: "Lo semejante atrae a lo semejante; y yo añado que sólo lo homogéneo entiende a lo homogéneo. Nadie puede entender de nada que no tenga ya en sí mismo. Y sólo otro místico puede entender a Nervo." (158) Definiéndose por asociación, el sujeto reitera su calidad de místico, pero, además, sugiere una idea que quedará expresada años más tarde, al comentar el estudio que Joseph Lonteen hizo sobre "El hombre que parecía un caballo": "Lonteen, con su intuición de poeta, realizó en su tesis, no sólo la más extensa sino la mejor exposición ... de mi obra"[57]. Es decir que, sólo en tanto poeta, ha podido este crítico entender e interpretar la obra del poeta Rafael

Arévalo Martínez. Esta idea actúa como corolario de un concepto analizado en relación con la teoría de la lectura, estructurada en la narrativa arevaliana, especialmente en los cuentos "Canción marina" y "Los tres libros". En este último encontramos las siguientes frases: "[U]n libro no llega al que ha de leerlo sino cuando ya éste se encuentre capacitado por su desarrollo espiritual para recibir la dádiva de sabiduría y para poder entenderla y hacer uso de ella."[39] Se sugiere, con estas palabras, que la lectura es, en realidad, no solo una experiencia espiritual, sino que se trata, al mismo tiempo, de la expresión del escritor y de la del lector, ya que éste sólo podrá leer en un texto lo que, por sus experiencias, conoce previamente. En el ensayo que ahora se discute, el ensayista inicia la definición del místico con palabras que hemos encontrado ya en "La herejía de los poetas" y que en ¡Ecce Pericles! estuvieron asociadas, no al poeta, sino a Estrada Cabrera. En Nietzche el conquistador, a ser considerada un poco más adelante, las volveremos a encontrar, esta vez relacionadas con Hitler: "Para la ciencia, el místico es un hombre de mentalidad crepuscular, que no acierta a darse cuenta axiomática de que con la razón humana no se puede llegar a solucionar las causas primeras. Es lo que hizo decir al poeta: 'Hermano mío en el esfuerzo errante, / nunca sabremos nada'" (159). Los versos finales, por cierto, aparecieron en forma parcial en las últimas paginas de Las noches en el palacio de la Nunciatura. De nuevo, la extrema intertextualización de estos trabajos nos obliga a percibirlos, no como elementos independientes, sino como partes intrínsicas de un solo texto -un poema, como fue sugerido en Hondura-, cuya función es comunicar las experiencias del poeta modernista. Estos comentarios son sustentados por las siguientes palabras

de Umberto Eco, quien, al escribir sobre lo que él considera que es la "lectura poética" de un texto, y que, obviamente, es la que Arévalo Martínez desea imponer a su obra, dice: "Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda."[59]

La elaboración del sujeto autobiográfico prosigue en el trabajo que ahora se discute cuando el ensayista escribe con respecto a Nervo:

> Se le puede llamar perfectamente el "Doctor iluminado". No es del caso discutir aquí si llegó a esta iluminación como aceptan los clínicos (yo, también crepuscular, me olvido, por desgracia, de las voces técnicas) porque morbosamente se excluyó de la realidad exterior, se refugió en sí mismo y dejó desarrollar una parte de su cerebro a expensas de las otras, es decir, porque fue un degenerado superior; o si verdaderamente fue un intuitivo que recibio la verdad en éxtasis. (159)

Y, a continuación, confirmando ese enlazamiento, tan característico del modernismo, entre una antigüedad mítica y la modernidad, no menos mítica, el sujeto escribe, siempre en referencia al misticismo de Nervo:

> El caso es que, con un criterio antiguo o moderno, siempre es preciso aceptar la inspiración con el impresionante aspecto de que la han revestido todos los tiempos. Poco nos importa que sea la euforia científica de los sabios, la embriaguez dionisíaca de Nietzche, o la comunicación con seres extraterrenos. El caso es que hay hombres iluminados que dicen grandes verdades y guían a las multitudes. Y así guían Nervo y Darío. (160)

También, al examinar la estética del poeta mexicano, el ensayista parecería estar hablando de su propia poesía, especialmente si consideramos que este ensayo fue escrito en 1934, año de la publicación de Llama, primer libro en el que la poesía arevaliana se halla despojada

de la riqueza formal que habia caracterizado su primera epoca. Asi encontramos la siguiente descripcion:

> Hasta la simplicidad maravillosa de su forma literaria clasifica de esta manera a Nervo. Se le llamo pobre, "poeta pobre", pobre de lexico; y no vieron que su pobreza era sencillamente simplicidad, sencillez y buen gusto, en superlativo. Nervo era un alma desnuda, con la desnudez radiosa de la verdad. Nervo era un alma sincera. (160).

Con la ultima frase, el sema de la sinceridad, que como se dijo ya es el sema mas importante en la definicion del poeta arevaliano, esta definiendo tambien a Nervo. Obviamente, se busca identificar al poeta mexicano como una encarnacion mas del Poeta, del cual el sujeto autobiografico es, tambien, otra forma. Entonces, para subrayar esta identificacion, el ensayista cita palabras de Chocano con respecto a un tercer poeta, aunque sin mencionar de quien se trata:

> "Es muy dulce y muy grata paz la que ofrece a mis andanzas este claustro, en que mora, lleno de una ancestral uncion, joven abad, que asi recuerda, por su gaya ciencia, a los pacientes caligrafos de los palimpsestos conventuales, como, por su delicadeza de cuerpo y alma, a los ascetas consumidos en la fiebre de las oraciones solitarias." (160)

Las palabras, sin embargo, son las del Plafon que sirve de introduccion a Maya, el primer poemario de Arevalo Martinez. De nuevo, la intertextualizacion sugiere sentidos que nos obligan a justificar la lectura autobiografica de todos estos textos, aun cuando se trate de paginas escritas por poetas cuyos nombres no correspondan al de Arevalo Martinez. Sin embargo, gracias a las teorias platonicas que guian la concepcion arevaliana del mundo, es posible pensar que, por ser el hombre solo una sombra, el nombre propio es tambien una ficcion: " El nombre literario! Pero si no existe: todos somos innominados, excepto Aquel que es y a quien nombramos Dios"[40], ha dicho ya el narrador de "El hombre

verde". Y un poco después, comentando las palabras de Chocano sobre la poesía arevaliana, el ensayista dice: "Esta 'flama bilingüe de rojo y azul', según la bella frase de Chocano, es la que hay que entender también para Nervo. En realidad, es una sola llama de amor: amor divino y humano." (162) Vemos pues que, lo que originalmente fue una respuesta a un comentario de Santos Chocano sobre Darío y Nervo, se ha transformado, con estas palabras, en una exégesis de la poesía de Nervo a partir del texto introductorio al primer poemario de Arévalo Martínez. El nombre de este poeta actúa, pues, como un tamiz a través del cual percibimos ahora la obra de los otros poetas. Para finalizar este tipo de imposición autobiográfica al material que trata, el ensayista dice: "Cuando en naturalezas como la de Nervo predomina lo que Freud llamaría la represión, surge el santo. Cuando la represión es incompleta, queda el poeta." (162) Sugiere, de este modo, para el poeta mexicano, ese estado de santidad parcial que, en "El hombre de los anteojos dorados", se encuentra asociado con el señor de Avelelo, quien al narrar su parábola de "El poeta perdido en el campo", afirma: "El éxtasis del poeta es un décimo del éxtasis del santo: rigurosamente medido."[41] Por otro lado, la referencia a Freud, permitirá la lectura de este ensayo en relación con otro, publicado en 1933, titulado "Freud" -a ser examinado más adelante-, en el que, haciendo uso de las teorías del fundador del sicoanálisis, se llega a definir al poeta.

En la segunda parte de este ensayo, dedicado a la figura de Darío, encontramos dos citas autorreferenciales. La primera nos remite a un artículo de Arévalo Martínez acerca del poeta nicaragüense: "El 9 de marzo del año pasado, en el Diario de Centro-América, escribí ya con el

título de 'Un mal catador de nuestro vino americano. Florilegio del parnaso americano, seleccionado por Michael A. de Vitis'" (163). La segunda es una cita de "Honras fúnebres por el alma de Darío" (166-167), un poema estudiado ya en el capítulo anterior. Se incluye también una explicación acerca de la función que la forma cumple en la poesía de Darío. Tal explicación es, como ha de esperarse en Arévalo Martínez, estrictamente espiritualista.

Para el ensayista, en Darío encontramos -pero en realidad, agrega, esto se aplica a cualquier poeta-, que "[t]odo lo que en el es suprema elegancia y belleza formal, no es sino lo accesorio, lo insubstancial, la única manera en que podía tomar cuerpo su alma maravillosa." (165) Como la naturaleza, el poema es la expresión material de una realidad espiritual que, de otra manera, no sería comunicable. Se sugiere de este modo que todo poema es esencialmente autobiográfico, ya que permite la materialización del "alma" del poeta. El poema es, pues, el verdadero cuerpo del poeta. Paradojicamente, y como consecuencia del concepto así enunciado, se sigue que "el individuo que parece haberse desasido de los lazos terrenos, es el que mejor posee la tierra que ha trascendido." (166) Es decir, que el poeta que logra el mayor dominio sobre las formas que toma su verbo, es el que llegará a poseer mayor dominio sobre su espiritualidad, ya que "[t]rascender es superar, es extravasarse, salir de alguna cosa después de haberla poseído por completo." (166)

En la tercera parte del ensayo, Arévalo Martínez toca un tema de gran importancia dentro de la elaboración que hace, en estos años, de sus teorías acerca de la poesía. Ahora, modificando las ideas expuestas en el poema "Decadentismo", de Los atormentados, en donde había afirmado que su

poesía era una forma femenil y, por lo tanto decadente, de expresarse, define dos tipos de poetas: el poetiso -la palabra es una masculinización del término empleado para referirse a las poetas mujeres, usado aquí, sin embargo, con una obvia carga peyorativa-, cuya obra es resultado de una falsa sensibilidad poética, y el verdadero poeta, cuya voz y sensibilidad califica aquí de "masculinas". Esta distinción no tiene nada que ver con el sexo del escritor, sino con su actitud ante el mundo y con la forma de expresión que adopta en su escritura. De nuevo, la discusión se centra en los comentarios de Chocano sobre Darío y Nervo:

> Nuestra América esta llena hoy de poetisos.
>
> Entre las vocecillas atipladas de estos se ahogan las pocas voces masculinas que se esfuerzan por hacerse oír: no se puede negar que, pese a las excepciones ... predomina el afeminamiento lírico.
>
> Así se explica cómo los poetas máximos de América sean hoy mujeres. (168)

La explicación que el ensayista ofrece de estas ideas es similar a la que encontramos en cuentos como "La Fornarina": "[E]n todo espécimen humano hay atributos masculinos y femeninos entremezclados, aunque predominen unos sobre otros, así como hay órganos físicos comunes, aunque predominen los unos de uno u otro sexo." (171) En cuanto al arte, afirma:

> En una sola línea general se podría afirmar que el arte es esencialmente femenino. Es una actividad genuinamente femenina. Revela condiciones de delicadeza, de finura, de receptividad y de moldeamiento. El arte es la forma que recibe y no el espíritu que vivifica. El genio creador sí es varonil. (170)

Para completar estas ideas, el sujeto se autocita una vez más: "Era yo adolescente cuando ya expresé una convicción en malos versos, allá por 1900. Helos aquí: Pues todos los poetas cuyos nombres conserva, por anómalos, la Historia, almas de mujer en cuerpos de hombres que así alcanzaron, híbridos, la gloria." (171-172) Queda así confirmada, dentro

de los ensayos arevalianos, la idea de la bisexualidad del alma de los poetas.

En 1934, apareció un trabajo bastante largo sobre Darío titulado "El Rubén poseído por el Deus"[42]. Se trata en él de definir al poeta, que en este ensayo lleva el nombre de Rubén Darío. El texto se inicia con una cita de un poema de Arévalo Martínez -"transparencia"-, del poemario Llama, con lo que el ensayo queda transformado en un texto autorreferencial.

El ensayista busca inicialmente aclarar la función que el poeta cumple en el mundo. Sin embargo, por tratarse, como se ha mostrado ya, de una de las encarnaciones del sujeto autobiográfico, estos comentarios también le son pertinentes. Darío es descrito "como una vela encendida que a la luz que la consume revela una parte del universo" (440). Por realizar su labor, para la que "se preparó oscuramente, ... en muy pocos minutos, en los minutos en que dio su mensaje de dolor y de sabiduría" (440), hemos de encontrar en su obra "esas lagunas, esas omisiones" (440) de las que se le acusa a menudo. En el caso del poeta nicaragüense, la acusación es hecha por un crítico, cuyo nombre Arévalo Martínez no llega a indicar, y quien comenta que Darío, "en 'La gran cosmopolis', compuso un poema lleno de poesía, pero con muy mala forma." (440) A esta acusasión, el ensayista responde con dos explicaciones, ambas discutidas ya en este estudio en relación con la narrativa y la poesía arevalianas. La primera toma la forma de una metáfora fisiológica: "[C]omo con la madre pasa con un poeta. Su verso le nace como un hijo. Cada idea nace vestida de su propia carne, y es algo inconfundible que no se puede modificar"

(440). Se trata de la identificación del poeta con la madre y de la producción del poema con el parto. La segunda explicación toma un cariz espiritualista: "Todo gran poeta sabe que necesita aprender a oírse, que necesita saber escucharse, y que en esto radica la clave de su éxito; él, como un medium, no hace otra cosa que escribir lo que su voz interior le dicta." (440) Las contradicciones de que se acusa al poeta, son también explicadas siguiendo ideas dramatizadas en varios de los cuentos y poemas: "Cuando de la única vida surge la vida plural y separada, por fuerza tiene que estar condicionada; la condicionan los pares de opuestos, que en realidad no existen sino como una sombría ilusión." (440) Es decir, que en la obra del Poeta, reflejo de sus experiencias espirituales -que para él son las únicas que poseen validez-, hemos de encontrar las más profundas contradicciones. Estas, sin embargo, son sólo formas de la Divina Unidad que en ellas encarna: "Corolario de esta ley es que a mayor altura corresponde mayor abismo, a mayor alegría, mayor dolor; a mayor luz, mayores tinieblas. Cuando el hombre expresa lo divino con mayor claridad que los demás, buscad siempre lo demoníaco en mayores proporciones que en los demás." (440) Estas palabras nos hacen recordar la ley de las compensaciones, a la cual se ha hecho multiples referencias en los poemas, y que fue examinada ya en los capítulos anteriores.

A continuación, el ensayista establece los rasgos más importantes en la biografía del poeta. Estos, por cierto, son muy similares a los que caracterizan al sujeto arevaliano: "Todo, desde niño parece señalarlo para su terrible destino ... Desde muy niño le atrajo el misterio y la teosofía lo cubrió con sus alas, pero no osó penetrar al templo de la sabiduría." (441) Es posible, a partir de estas palabras, darse cuenta de

la importancia que Una vida tiene dentro de la obra arevaliana. En esta novela se han querido precisar los signos que desde su infancia marcaron al poeta, señalándolo como uno de los escogidos. He ahí el por que del énfasis puesto en sus debilidades, en su sensibilidad, en su placer por la lectura. Todas estas no han sido sino las señales externas de su terrible misión, señales ofrecidas sin interpretación específica por el narrador, en espera de que nosotros, los lectores, lleguemos a percibirlas y a interpretarlas debidamente, cuando, por nuestro conocimiento, estemos preparados para hacerlo.

En el ensayo se alude, además, al mensaje del poeta, cuya interpretación queda también en manos de los lectores:

> ¿Cuáles fueron estas palabras de sabiduría que tenía que decir a los hombres?; ¿cuál fue esta línea de expresión divina encargada a él, personal e inconfundible, porque tuvo al mismo tiempo la agudeza y fulgidez del diamente y el aroma de la rosa? Este mensaje de Rubén está disperso a lo largo de toda su obra, y no dice otra cosa que lo que ya sabemos por las filosofías indostánicas, la eterna verdad, la verdad de siempre, la única verdad (441).

El ensayista cita entonces estrofas de varios poemas de Darío, incluyendo algunos de los comentarios que habían aparecido en "La herejía de los poetas", un trabajo analizado páginas atrás. Encontramos así que: "Todo Rubén no es más que un vasto dolor y una gran sabiduría" (442), frase tras la que se citan fragmentos de poemas de El canto errante, Prosas profanas y El poema de otoño y otros poemas -la lista de títulos la encontramos en el ensayo mismo-. En todos estos fragmentos, según el ensayista, el poeta repite siempre las mismas palabras:

> En todas estas poesías es verdaderamente Rubén, copiando sus propias palabras, "el vate, el sacerdote que suele oír el acento desconocido, al que a veces enuncia el vago viento un misterio; y revela una inicial la espuma o la flor; el que escucha

> palabras de la bruma; el hombre favorito del numen que en la linfa o la rágafa encuentra mentor, demonio o ninfa. (442)

Condenado a expresar siempre el mismo mensaje, el poeta se encuentra forzado a repetirse. Se sugiere así de nuevo que las autocitas, encontradas tan a menudo en los textos arevalianos, son consecuencia de la unidad de su mensaje. Además, gracias a esta estrategia, se apunta hacia la idea de que todos estos trabajos son los fragmentos de un texto único, el cual, aparentemente, sólo puede ser insinuado. Estas ideas serán ampliadas más adelante.

Habiéndose definido el aspecto único del mensaje del poeta, se continúa su definición, esta vez como vate, citando otros versos del poeta nicaragüense: "Rubén ... cristalizará así su sentido de los poetas (Cantos de Vida y Esperanza): '¡Torres de Dios! ¡Poetas! / Pararrayos celestes ... / rompeolas de las eternidades!'" (443) El ensayista agrega entonces:

> Aceptado este ministerio sacerdotal del poeta, en el que todo su alcohol y su desequilibrio no serían sino parte de un rito convulsionario, un proceso necesario, los brebajes o fumigaciones narcóticas de las pitonisas, lo que es aceptar la inspiración de origen divino, como lo han entendido siempre los pueblos (443).

De nuevo, lo que parecerían ser debilidades o faltas en el poeta -el alcoholismo de Darío, por ejemplo-, son transformadas por el sujeto arevaliano en señales de una mision divina, irreconocibles a los ojos de la multitud, pero innegables a los ojos del poeta, con lo que se enriquece, además, la descripción de éste como visionario. En ese momento, el ensayista se identifica abiertamente como otro de los seres en los que encarna el Poeta:

> Contemplemos desde este punto de vista [de lo profético] aquel su grito potente a Francia, que yo entendí tan bien muchos años antes de 1914, porque temblaba con su mismo temblor de miedo de que me hirieran a mi madre Francia, tan cara a mi corazón, de cuyos pechos me nutrí muy más que de mi España (443).

Con esta declaración, el sujeto autobiográfico define también su filiación francesa, contradicha, sin embargo, por tantos poemas de Maya, Los atormentados y Las rosas de Engaddi, los tres poemarios que para esta fecha había publicado Arévalo Martínez. Es posible ver estas contradicciones, que con tanta insistencia aparecen en las declaraciones del sujeto arevaliano, como una consecuencia de su visión panteísta, en la que la fragmentación y la contradicción son solamente apariencias que toma Dios al encarnar en la materia. Si el sujeto es verdaderamente el reflejo de la Unidad, en el habrán de darse todas las formas que Esta tome al manifestarse: la belleza, la maldad, el poema, la política, la mujer, el tirano, la enfermedad, la espina, la negación, etc. Si rechazara cualquiera de estas apariencias y se limitara solamente a un aspecto de la materia, en él no se revelaría, verdaderamente, Dios. Se afirma por lo tanto, como consecuencia lógica de esta idea, que la realidad fragmentada que encarna en los opuestos representa, en sus contradicciones, la totalidad de lo Verdadero y lo Real. El poeta es, pues, como la naturaleza y el poema, una escandalosa contradicción, la del espíritu encarnado en el mundo de la materia. Es por esto que, según las palabras del ensayista: "Las cosas más antitéticas se resuelven en el corazón del poeta como se resuelven en vida en el Universo." (445).

Una versión de la forma en que Dios llegó a encarnar en el mundo es también ofrecida en este ensayo, y ella nos permite comprender muchas de las aseveraciones con respecto a la relación espíritu-materia que se

encuentran en las narraciones y en los poemas arevalianos. Voy por lo tanto a copiarla íntegramente, a pesar de la extensión de la cita:

> Los poetas expresan la unidad de la vida; que todo viene de El y vuelve a El; que El está en todo (panteísmo); que por el Verbo (la palabra) se desdobló y trato de verse objetivamente y como en un espejo, en su creación; que el alma, en una mañana de la vida, se desprendió, como chispa celeste de la hoguera divina, y vino a este mundo a sumergirse en la materia, en un gran proceso de involución, en que cae cada vez más bajo, cada vez más se condiciona y se materializa, para después, en la segunda parte del proceso eterno, el de evolución, volver hacia la hoguera divina, hacia la única vida. Y de aquí, como sólo Dios existe, la noción natural de que no existe pecado ni mal en ninguna cosa perecedera; la aceptación amplia de las formas obscuras de la naturaleza, el amor, lo mismo a la paloma que a la culebra; lo mismo al diablo que al ángel, lo mismo al asesino que al santo; pues todo esto no existe sino durante el proceso necesario de manifestación y como algo mayávico e ilusorio. (447)

Por ser el poeta una de las formas por medio de las cuales se expresa el amor divino -tópico dramatizado en el cuento "La cerbatana"-, el ensayista escribe: "[E]n el poeta, que es una gran síntesis, habrá siempre manifestaciones en apariencia contradictorias; su nitzcheanismo y su amor a la fuerza junto a su cristianismo y a su amor a la piedad." (447) Se encuentra subrayado así nuevamente el aspecto contradictorio que define al poeta, comentado un poco más arriba.

Consciente del dolor que sufre por estar separado del Ser Unico, el poeta encuentra que ese padecimiento es la fuente de su arte: "Y esta nostalgia de la patria divina, que siente la divina prisionera [el alma del poeta] la han cantado todos los poetas." (447) Es también por eso que el poeta "tiende a la eternidad, a lo absoluto, con un gran ímpetu de vuelo; pero como tiene los pies presos en la materia se siente como Cristo crucificado, suspendido entre el cielo y la tierra." (448) La imagen crística del poeta, que hemos encontrado tan a menudo en su

poesía, queda, con estas palabras, confirmada y explicada.

En el último párrafo de esta primera parte del ensayo, el sujeto arevaliano confronta toda una gradación de seres que "sintieron posada sobre su hombro el águila real; pero que regatearon al demonio su propia alma, que lucharon contra el ángel de Dios y que sólo salieron con una pierna coja." (448) Estos, aunque hayan luchado contra su llamado de poetas, y hayan pedido "licencia para ser hombres" (448) y para defender "así el tesoro familiar ... una esposa e hijos" (448), han llegado a perder "en este naufragio, la respetabilidad pública, el aura mediocritas, cara a Virgilio, la burguesía, todas en tierras de filistea." (448-448) Es decir, han quedado marcados, a pesar de su rechazo, por el llamado de la poesía. El ensayista termina llorando por ellos: "¡Ah, yo os aseguro, que es conmovedora esta lucha en que con una mano se bracea en las olas, con la otra se rodea el cuerpo de una mujer y varios niños, y en la boca se lleva el manuscrito de 'Los Lusíadas'!" (449), palabras expresadas ya en el poema "Hacia el puerto", de Mava. Aparece reflejada así en los ensayos, todavía en forma metafórica, la experiencia diaria de tantos intelectuales hispanoamericanos, quienes, dadas las condiciones económicas y sociales de nuestros países, no pueden sobrevivir como tales, ya que su trabajo, al no ser visto como tal por la burguesía en poder, no es remunerado. Como lo expresa Angel Rama, los modernistas hubieron de enfrentarse con el hecho de que "la actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas"[69], y a sufrir en carne propia las consecuencias económicas de tal situación. He ahí porque tantos tuvieron

que dedicarse al periodismo o al magisterio, o a tantas otras ocupaciones que les permitieron ganar un sueldo regular.

En la segunda parte del ensayo, divida en siete secciones y un resumen, se continúa la elaboración de la figura de Darío como encarnación del Poeta, reiterándose muchas de las ideas presentadas en la primera sección. En el segundo segmento, sin embargo, se define la estética de Darío por medio del sema de lo natural. Este segmento se titula "La estética de Rubén". La imagen central en esta definición es la de la rosa, tan íntimamente asociada a la poesia arevaliana, especialmente en su segunda época. El ensayista principia afirmando que "la palabra es inseparable de la idea, que surge a la vida exactamente como se unen el cuerpo y el alma del hombre, por un proceso vital, insustituible cuando el poeta habla." (449) Consecuencia de este concepto vitalista, resulta que la poesía, como la naturaleza, rechaza la artificialidad impuesta desde fuera: "Y ésta es la estética del poeta. No tocar a la rosa. Si piensa alto y siente hondo ya hablará claro y bello." (449) Y, citando del prólogo que Enrique González Martínez escribió para la edición mexicana de Llama, el ensayista agrega: "El verso realizado surge impregnado de poesía en el instante mismo en que adquiere vida propia, y la poesía verdadera trae su ropaje verbal ajustado y perfecto." (450) Por tratarse de palabras que comentan un poemario de Arévalo Martínez, nos vemos forzados a identificar, nuevamente, a Darío con el poeta guatemalteco, consolidándose de esta manera la identificación que entre ellos busca establecer el ensayista.

En "Todos los hombres están cogidos por el Deus", otra de las secciones en esta parte del ensayo, encontramos varios comentarios que

nos pueden ayudar a entender el sentido en el que el sujeto autobiográfico es paradigma de lo que, en la obra arevaliana, significa ser humano. Así, las primeras líneas aclaran: "Dije que el poeta esta más cogido que los demás hombres, pero todos lo están. Todos los hombres son siervos y están cogidos por dos puntas, que los mantienen suspendidos como peleles divinos. Una de las puntas se llama placer, la otra dolor." (450) El sujeto autobiográfico es, pues, modelo de humanidad, ya que experimenta lo mismo que los otros hombres, aunque en forma más intensa: "Todos los hombres están poseídos por el deus, pero el poeta está más cogido que los demás hombres. He aquí el grave modo como exprese esto en mi juventud en 'El servidor ocioso'" (451) La referencia a este cuento cumple dos funciones. En primer lugar, hace de este texto un texto autorreferencial. En segundo lugar, se le impone una lectura muy específica. Se trata de una alegoría, cuyo verdadero significado es ofrecido ahora por su autor.

Otros dos de los segmentos incluidos en esta sección enriquecen el aspecto intertextual del ensayo. El primero, titulado "Platón y la inspiración", discute las mismas ideas y hace uso de las mismas citas de los diálogos de este filósofo que el titulado "Por el mundo de Platón: Todo Nietzche en Platón", a comentarse más adelante. Se trata en ambos textos de definir la inspiración, tomándose puntos de vista contradictorios. Estos son, en palabras del ensayista, los de la intuición y la ciencia.

> Para el pueblo, con fina intuición de la verdad, es algo sagrado que hace del poeta un elegido ... Para la ciencia moderna, una excitación momentanea que lleva más sangre al cerebro, lo estimula y lo hace pensar con lucidez; excitación que puede ser producida por medios artificiales -alcohol, opio, haschisch- o

> por medios naturales, cuando un fuerte sentimiento embarga el alma. (453)

Cita, entonces, de "Ión o de la Poesía", uno de los diálogos platónicos[44] en el que se discute el origen de la inspiración en los poetas, atribuyéndosela al deseo de las deidades de que los seres humanos conozcan la verdad: "Para hacernos conocer esta verdad, el dios ha querido cantar con toda intención la oda más bella del mundo por boca del poeta más mediano." (455)

En el segundo fragmento, titulado "Freud y la inspiración", encontramos ideas expuestas en otro ensayo de Arévalo Martínez, titulado, precisamente, "Freud". El artista es definido en este caso de la siguiente manera: "Freud considera al artista como un hombre en el que ... es fuerte la imaginación creadora y son débiles las fuerzas represoras." (455) Estas ideas serán ampliadas al estudiarse el ensayo mencionado. En el "Resumén", el ensayista confronta de nuevo las explicaciones científica y espiritualista del origen de la inspiración:

> Para la ciencia, que clasifica a los visionarios en el grupo de anormales morbosos y explica su euforia con cien teorías, el místico es un hombre de mentalidad crepuscular ... Para el hombre afectivo, para el creyente, para el emotivo ... el místico rasga verdaderamene el velo de Isis y ve aparecer por el claros jirones de la verdad. (456)

La decisión, en cuanto al valor o veracidad de cada una de estas afirmaciones, como es común en los textos arevalianos, queda en manos del lector.

Otro ensayo que examina la naturaleza y la función del poeta dentro de la literatura moderna, es el aparecido en 1933 y titulado "Porfirio Barba-Jacob: El poeta y su obra"[45]. Por tratarse de un personaje que tuvo

tanta importancia en la vida de Arévalo Martínez, encontramos en este texto gran cantidad de elementos autorreferenciales. La premisa del artículo, que está dividido en dos partes, es que "[e]n mi sentir, Barba Jacob no expresa un dolor nuevo. No expresa mas que el dolor humano; pero sí expresa todo el dolor humano." (100) Enfocando la experiencia del dolor en la época moderna, el ensayista continúa: "Uno de los caracteres del dolor humano moderno ... consiste en que es con frecuencia agnóstico. La fe del carbonero cada vez es más rara." (100) Este agnosticismo se hace aparente en la poesía del escritor colombiano, especialmente en los siguientes versos, citados ya en otros ensayos arevalianos y al final de Las noches en el palacio de la Nunciatura: "Hermano mío en el esfuerzo errante / nunca sabemos nada." (100) Una referencia directa a esta narración se ofrece unas líneas después: "Barba-Jacob incrédulo y burlón de los primeros tiempos, fue rudamente sacudido por sucesos sobrenaturales (Las noches en el Palacio de la Nunciatura) hasta sentirse sobrecogido y trémulo y afirmar que no podía cerrar su puertas a lo arcano." (100) Se impone, además, con este comentario, una lectura referencial de un texto aparentemente de ficción, con lo que los límites entre realidad y ficción quedan anulados una vez mas en la obra de Arévalo Martínez.

El nombre de Freud también aparece en este ensayo: "En esta edad del sexo, la poesía del gran colombiano es sexual. (¿Y que poesia no lo es?, exclamaría algún freudiano. ¿No se ha probado que todo arte es sexual?)" (101). Además, encontramos una frase citada ya en la dicusión de "El Rubén poseído por el Deus": "En una admirable síntesis leí que los dos ejes en que descansa la existencia, instinto de conservación e instinto

sexual, el primero es muerte y el segundo vida." (101) La sensación que tan extrema intertextualización provoca en el lector es la de no saber exactamente qué ensayo está leyendo. Las ideas, las frases y las citas se repiten en uno y otro texto, siendo imposible determinar en dónde un ensayo acaba y principia el otro. Esta experiencia ayuda a confirmar la idea de que, aunque los títulos son diferentes, es el mismo ensayo el que se ha estado leyendo todo el tiempo, y tiene su correlato en la sensación experimentada por el lector de los cuentos, que ha de enfrentarse a personajes cuyas características son semejantes, cuando no idénticas -ya que se hallan elaborados por los mismos semas-, pero cuyos nombres son diferentes.

Volviendo al ensayo que ahora se analiza, encontramos la siguiente declaración con respecto a la estética del poeta de Rosas Negras: "Aceptemos, pues que en Barba-Jacob hay una capa permeable de retórica ... ¿puede un poeta no ser retórico? La retórica es inseparable de la literatura. El más puro, el más veraz, el más sencillo poeta es en cierto modo retórico. El acto de escribir es un desdoblamiento que ya supone un artificio, una emoción mediata, una objetivación del sujeto." (103) El contraste de esta declaración con la estética de la naturalidad, afirmada hasta ahora por el ensayista, es imposible de negar. Sin embargo, no nos debería sorprender, a esta altura, la conciencia crítica de Arévalo Martínez en relación con el arte literario y el papel que el sujeto desempeña en todo texto. Además, la estética de lo natural encuentra en esta declaración su opuesto complementario, y queda, de esta manera, expresada en su totalidad.

El aspecto ético de la vida del poeta es también comentado:

"Barba-Jacob es un poeta puro. Una vida destinada no a las sórdidas necesidades de la existencia sino a expresarse ... Es el águila altanera en la agria cumbre, siguiendo las normas de su raza aquilina, y nunca el ave de corral, que presta sus servicios a los hombres." (103) (El subrayado aparece en el original.) El rechazo del aspecto utilitario impuesto por la sociedad burguesa a la vida humana es tajante, y la imagen del ave, usada aquí para describir a Barba-Jacob, nos recuerda que el sujeto arevaliano fue consistentemente descrito, dentro del sema de lo natural, como un ave. Los límites que separan al poeta Porfirio Barba-Jacob y al sujeto arevaliano quedan, así, difuminados.

La segunda parte del ensayo se titula "Nota bibliográfica: Cómo se editó en Guatemala Rosas Negras, el tomo de poesías de Porfirio Barba Jacob." En ésta, el ensayista narra como, al saberse en Guatemala de la enfermedad del poeta colombiano, se sugirió la publicación, en un volumen, de su obra dispersa. "Al conocerla [la idea], decidí encargarme de editar el libro proyectado." (104) A la idea se opusieron algunos que, dice el ensayista, "impugnaron mi obra, afirmando que no tenía derecho de editar Rosas Negras sin contar con la anuencia del autor" (104). La obra, sin embargo, fue publicada, gracias al trabajo de Arévalo Martínez.

En esta parte del ensayo encontramos también, dentro del sema de la decadencia, una breve descripción de Barba-Jacob, del que el ensayista escribe que "poseyó esa pequeña, pero imprescindible técnica del detalle elegante, en el que los poetas comparten atributos femeniles -se ha afirmado que todo arte es femenil-" (105). El poeta colombiano queda, de esta manera, identificado nuevamente con el sujeto arevaliano.

Otro ensayo en el que, al definir otro de los poetas modernistas, se extiende la elaboración del sujeto autobiográfico es "En desagravio de Guillermo Valencia"[66]. Se trata de la respuesta a un comentario escrito por Eduardo Carranza, el poeta piedracielista, en contra de su coetáneo. Para el ensayista, Valencia es innegablemente un gran poeta, a quien sólo con un criterio extremadamente estrecho se puede acusar, como parece hacerlo Carranza, de "'[s]acrificar un mundo para pulir un verso'" (97). Por lo que responde: "Definid demasiado al parnasianismo y cometeréis el error de no comprender a Valencia que en esencia es sólo un gran poeta. es decir, romántico y simbolista también." (97) Al precisarse tres de las fuentes que alimentaron el modernismo, es posible colocar dentro de un marco más preciso las ideas que guían la construcción del sujeto autobiográfico, tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista ético.

Desde el primero de ellos, el estético, el ensayista sintetiza, gracias al sema de lo natural, dos ideas que parecerían ser antitéticas: "¿Cómo podremos los poetas no ser retóricos, es decir, suicidarnos? Una gran tristeza brota como una perla con toda naturalidad: una tristeza falsa reviste la forma de una excrecencia. El día en que la naturaleza dejara de ser retórica ... ya no produciría gardenias ni diamantes." (96) Queda la retórica, así, incorporada al sema de lo natural, a pesar de sus connotaciones de artificialidad. De nuevo, dos opuestos, al ser percibidos como complementarios, pueden ser sintetizados en una sola realidad. El ensayista, citando a Alfonso Reyes, confirma estos conceptos: "'Si se deja escapar el misterio en el arte o no se llega al equilibrio de la forma, se quedará en buenas intenciones.'" (96) (El

subrayado aparece en el original.)

Encontramos, además que, también desde el punto de vista estético, el ensayista critica la falta de amplitud de Carranza:

> El buen crítico no limita la expresión de la belleza, y lo mismo la encuentra en Bernal Díaz del Castillo, primitivo; en Teresa y en Juan de la Cruz simples y angélicos; en Gabriela, tosca; en Proust, hondo, clarividente y difuso; en Nervo, sobre de idioma; en López, irregular, anguloso y original; que en Valencia, precioso, limitado y brillante como una gran esmeralda. Incluso la encuentra en los piedracielistas atacando a Valencia, por lo que esto supone en juventud de todos los tiempos, cuando lo hacen con la elaborada expresión de Carranza. (98)

La visión totalizadora del poeta, permite al ensayista comprender que Valencia y Carranza, en sus posiciones estéticas, son dos formas más de los contrarios opuestos, que al enfrentarse se complementan, y que él mismo ilustra con la lista de escritores que cita.

Desde el otro punto de vista, el ético, se responde a una de las acusaciones que con mayor frecuencia se hicieron contra los modernistas, la de ser escapistas y extranjerizantes. Según el ensayista, Carranza afirma que "Valencia no es poeta, 'que, impasible arquitecto de la materia ideomática, canta a espaldas de su tiempo y de su pueblo'." (95) A estas palabras responde, identificando la poesía de Valencia por medio del sema de lo natural, de la siguiente manera:

> Nada más colombiano que las esmeraldas colombianas; nada más colombiano que la poesía de Valencia; mucho más que la mala prosa de muchos regionalistas colombianos ... Lo más excelente de una nación es lo que más acendrada y entrañablemente le pertenece y le caracteriza; y en cuanto a asignar una noción de tiempo a su poesía, si esto es preciso, asignémosle la de eternidad. Edgard Poe, que según los "piedracielistas" de su tiempo, más se escapó de Estados Unidos, es hoy el escritor más genuinamente yanqui. (95-96)

El ensayista afirma, de esta manera, que, en el análisis final, la obra de arte define el país y su tiempo, y no lo contrario, que es lo que

Carranza y críticos como el aseveran. Podemos ver en esta declaración una expresión de lo que Picón Garfield y Schulman, parafraseando a Irvin Howe, describen como la búsqueda "trinaria -de una expresión autentica, de una ubicación ética/existencial y de una identidad raigal, personal, nacional cultural- [que] rehusa la superficie, la máscara y se profundiza en las sensaciones, las ciudades, y los intersticios de la conciencia individual y social."[67]

Relacionado con esta afirmación se halla otro comentario del ensayista, quien responde a las siguientes palabras de Carranza: "'En el lirismo lo esencial no es lo que se dice sino la dorada niebla de la sugestión que esfuma los contornos del poema'" (96). Apoyándose en Díaz Mirón, el sujeto autobiográfico escribe:

> El poeta tiene algo inefable que decir -su propio misterio, el del mundo que lo penetra-, y no puede aprehenderlo en las palabras siempre deficientes, parece, por ello, muchas veces oscuro y sibilino; pero de esto a que se erija lo confuso y lo no expresado en dogma de arte hay una gran distancia (96-97).

La importancia de la necesidad de una expresión clara y directa por parte del poeta, queda expresada en este comentario, que sugiere un <u>arte poética</u> por parte del sujeto autobiográfico.

Al finalizar el ensayo, en la sección titulada "Conclusiones", el ensayista resume su posición:

> (1) No se puede limitar a la poesía; lo comprende todo, incluso lo que han negado los partidarios de la "poesía pura", la "deshumanización", la "oscuridad sistemática" ... es decir, comprende lo mismo lo anecdótico, que lo ideológico, lo descriptivo y hasta lo pedagógico. Limitarla es el único verdadero pecado del espíritu en contra de la poesía. (98)

Se puede ver, en esta posición, la búsqueda de una totalidad, expresada a través de los fragmentos que toda manifestación formal ha de imponer

forzosamente. Como dicen Picón Garfield y Schulman: "La disgregación espacio-temporal muchas veces pretende abarcar una totalidad sirviéndose de sus momentos únicos"[68], los cuales son, en este caso, las posiciones estéticas que definen la poesía y que, por ser opuestas, al ser situadas una al lado de la otra, nos ofrecen una visión total de la experiencia profunda que es, según el ensayista, la Poesía.

El segundo punto de la conclusión, consecuencia del anterior, es explicado con las siguientes palabras: "(2) La diferente técnica es cuestión de poca monta. Más allá de la rima y del ritmo, o de su negación, se puede encontrar la verdadera poesía. A veces apenas balbucea, con plena pobreza idiomática; otras es sabia y fina; pero siempre es poesía." (98) Esto se debe a que

> la verdad es <u>una</u> como la belleza es <u>una</u>; que, en cierto modo, en tanto verdad, no puede ser original: sólo la mentira puede serlo; y en tanto, puede repetirse sin menoscabo, como las rosas nuevas en cada primavera; y que el lugar común, imprescindible, por probidad, y respetable como tal, muchas veces, al disfrazarse, gana en falsedad todo lo que pierde en sencillez. (98-99)

Un texto aparecido en 1911 con el título "Chocano y Rubén Darío"[69], permite al ensayista establecer, nuevamente dentro de la literatura moderna de Hispanoamérica, dos formas de poesía: la americana, representada por Chocano, y la europea, representada por Darío. El sujeto arevaliano se define a partir de la segunda. La descripción de Darío se inicia, dentro del <u>sema de la decadencia</u>, caracterizador del sujeto autobiográfico, de la siguiente manera:

> Darío es un poeta del Viejo Mundo. Sangres cansadas y refinadas pasan con lentitud por sus arterias, que amenaza la esclerosis. Civilizaciones antiquísimas fermentan en el vaso egipcio de sus

> nervios morbosos con la más pura, la más alba espuma del Arte y de la Vida. Darío no es la fresca leche americana, rebozante en el tazón de barro. No es el fermento del maíz (1).

En cambio, "Chocano es el gran poeta americano" (1), ya que americana es

> su alma joven: su absoluta falta de ciertos delicados matices que sólo azulean en las civilizaciones descompuestas por los años, como ciertas fosforescencias sólo brillan en los residuos vegetales descompuestos en el limo de los pantanos; es la brusquedad inevitable de su forma; son sus inquietismos de adolescente que le vedan determinadas aristocráticas indiferencias. (1)

Además, "[e]n Chocano no hay nada femenil. En sus versos amorosos busca y posee a la mujer serenamente, con una salud y una virilidad que hace castas sus lujurias." (1) Y, continua el ensayista: "Es ante todo un poeta objetivo ... como es natural que sea todo verdadero poeta americano." (1) Con este comentario se agregan a la oposición europeo-decadente/americano-saludable, dos nuevos elementos, también en contraposición: subjetividad/objetividad. Desde el punto de vista de la técnica poética, se define, con respecto a Chocano, una característica que lo opone a Darío: la de la rima monorrítmica: "La rima a que tiene tendencias es monorrítmica, tal como el Archipreste de Hita en los comienzos de la formación de nuestro idioma." (1) Se confirma así la oposición primitivo/civilizado, con lo americano asociado al primer elemento. No hay que olvidar que conceptos semejantes habían sido expresados ya en "Epístola a Manuel Machado después de leer el mal poema" y en "Canto al Arcipreste de Hita", ambos del poemario Maya.

Incorporándose entonces al ensayo, el sujeto arevaliano declara su filiación dariana, a pesar de que no llega a rechazar el americanismo de Chocano:

> no sabría dar ni a uno ni a otro la preeminencia. Pero me quedaría con Rubén. Es porque yo, y conmigo muchos de sus admiradores, tampoco somos americanos. Somos Colonos europeos trasplantados al Nuevo Mundo. No somos ni siquiera españoles. Nos amamanto más la literatura francesa que la de la madre patria. Pereda, Pérez Galdós, Alarcón, saciaron nuestra curiosidad pero no satisfacieron nuestra sed. Nuestros labios de niños se aplicaron a la gran ubre gálica; moldeó nuestros espiritus la floración de Daudet, Zola, los Goncourt, Turgueneff (que hizo literatura francesa por completo), Baudelaire, Verlaine... Aún nuestra prosa guarda la huella del molde de la metrópoli mundial y nuestra dicción se resiente del que galicado. En tiempos de Augusto la mitad del orbe fue romana: hoy es francesa. (1)

La ferviente declaración de adherencia a la literatura francesa es inequívoca, y puede ser contrapuesta a lo expresado en los dos poemas de Maya -libro publicado tres años después que este ensayo- mencionados más arriba. En ellos, como se vio en el capítulo anterior, el poeta se definía estrictamente a partir de la tradición española. De nuevo, las contradicciones funcionan como aspectos complementarios en la definición del sujeto autobiográfico.

"El caso de Osmundo Arriola"[70], en el que se comenta la falta de estímulo que este poeta guatemalteco hubo de enfrentar en su país en los años treinta, permite al ensayista meditar sobre su experiencia como poeta en una tierra en donde "la obra de arte y la científica caen en el vacío" (374). Identificándose con Arriola, el sujeto arevaliano se inserta en el texto, transformando de esta manera el ensayo en un trabajo claramente autobiográfico: "Yo me acuerdo que durante diez largos años escribí en Guatemala sólo para mí, aunque publicara mis composiciones en tal o cual periódico y hubiera publicado un libro." (375) Para el ensayista, "el aislamiento constituye una tragedia. La mitad de la obra de arte es ella en sí misma ... La otra mitad, es el elemento humano que

la recibe ... Aquí entre nosotros puede decirse casí que falta el espectador; es decir, que la obra queda mutilada." (375) Vemos confirmada, en esta valoración de la situación cultural guatemalteca, la teoría de la lectura propuesta en la narrativa arevaliana. El papel del lector en la creación del texto es equivalente al del escritor: ambos, de diferente manera, opuesta pero complementariamente, elaboran la obra. El escritor se limita, como lo expresa el narrador de "El hombre verde", a "seleccionar el material aprovechable"[71], a organizarlo, para así componer su obra de arte. El lector, a partir de este material, por medio de esa intensa actividad espiritual que es la lectura, habra de percibir e interpretar las señales que le ofrece el texto, llegándose -para parafrasear al sujeto arevaliano-, en aquellos que poseen un alto grado de espiritualidad, a revelarse la verdad que posee toda escritura. Sólo al finalizar este proceso, queda la obra completa.

Dado el rechazo social que enfrenta el artista guatemalteco, Arriola, y por asociación el sujeto autobiográfico, siguió creando únicamente por tratarse de un "ejemplar del artista puro" (375), por "ser de veras fuerte para sustraerse al ambiente hostil y vencerlo." (375) La definición del sujeto por medio de estas palabras, confirma una vez más su aspecto modélico. El ensayista percibe, además, que el período histórico que vive tampoco favorece la creación artística y, a partir de esta percepción, define la función del artista en base al rechazo de una producción estrictamente utilitaria: "El artista es un artículo de lujo, y ahora los pueblos, en plena crisis económica, no necesitan sino los artículos de primera necesidad. Siempre el arte ha representado una excelencia, una aristocracia, un juego y un descanso" (375). Debido a

esto, la humanidad "no ha podido aceptarlo siempre sino como algo secundario." (375).

Sin embargo, la fe del poeta es inamovible. Para él, "los profesores de energía de hoy, cuando triunfan, necesitan cabal su victoria, y se acuerdan de que en su momento de euforia les es necesario además de las viandas ... el clavel en el ojal, la orquídea en el jarrón, las gemas en las manos de las damas y todo el lujo de la vida, el lujo eterno: y contra él no hay crisis que valga." (375) Con esta afirmación del arte como lujo y, por lo tanto, derroche, se confirma el rechazo de los valores utilitarios que la sociedad positivista impuso. Termina el ensayo con una cita de Bécquer: "Ya lo dijo Bécquer: 'Mientras haya hombres habrá poesía'." (375) Se sugiere, de este modo, que lo que el ensayista ha denominado "lujo de la vida" es, en verdad, la poesía.

Otros textos que elaboran al sujeto autobiográfico a través de comentarios a la obra de diversos autores que el ensayista asocia con la literatura moderna (aunque esta vez no hispanoamericanos), son seis trabajos que aparecieron en el Boletín de la Biblioteca Nacional de Guatemala, una de las pocas revistas que en la época publicaban artículos de tipo literario. El primero a estudiar -"La trágica figura de Oscar Wyld [sic]"[72]-, nos presenta al escritor inglés como paradigmático de la experiencia humana: "¡Qué profundo sabor humano el de esta obra, La tragedia de mi vida, de Oscar Wylde! [sic]" (599), comenta el ensayista, haciendo alusión al libro, claramente autobiográfico, de Wilde. En ese trabajo, referencial por autobiográfico, el ensayista percibe, sin embargo, un elogio a la imaginación: "El elogio a la imaginación

creadora, 'que lo faculta a uno para ver la cosas y los hombres en sus verdaderas relaciones, lo mismo en las reales que en las ideales', parece ser un leit motiv en su obra." (599) El papel que para el ensayista juega la imaginación en la construcción de esta autobiografía es importante, ya que refleja el método usado por Arévalo Martínez al elaborar la suya. Es gracias a ese poder de la imaginación que es posible percibir las correspondencias que, al enlazar hechos aparentemente inconexos, les dan sentido. Se subraya, además, que tales hechos pueden ser reales o puramente ideales, es decir, ficticios. La autobiografía queda así definida como un acto estrictamente imaginario, pero no por eso menos real o menos verdadero.

El ensayista encuentra también que la reacción, tan violenta, de la sociedad inglesa ante la vida de este escritor se asemeja a la de la burguesía estadounidense ante la de Edgar Allan Poe: "Acaso sólo Edgar Allan Poe, el hermano muy amado de Oscar, despierta, en la similitud de sus trágicas vidas un odio anti-farisaico tan intenso." (599) Finalmente, ambos poetas, como figuras sacrificiales, nos remontan a la figura de Cristo: "Y la última correpondencia nos aparece, por supuesto que con la debida diferencia de escalas, en la divina imagen de Cristo, el primero al que los fariseos, que no hubieran tenido vida histórica sin él, hicieron víctima expiatoria." (599-600) Se ve claramente, entonces, que detrás de todos estos nombres es posible encontrar al sujeto autobiográfico, siempre incomprendido por la sociedad en la que vive -"la paradoja, la agilidad espiritual, los pies danzarines de Nietzche, toda cosa ligera y alada es el enemigo natural del fariseo, pesado por esencia" (600)-, esa sociedad que sólo habrá de ser recordada por la

crueldad con la que ha tratado al poeta.

Sigue entonces toda una serie de citas tomadas de Wilde, las cuales, por los tópicos a los que se hace referencia -y a menudo también por el vocabulario-, nos remiten a textos arevalianos: "'Los mundos estaban hechos con dolor, y sin dolor no puede verificarse el nacimiento de un niño ni el de una estrella'" (600), dice Wilde, y recordamos el cuento "Rosa María" -examinado en el segundo capítulo-, en donde el dolor, como fuente de belleza, fue dramatizado explícitamente.

El desprecio que el artista siente por la sociedad burguesa aparece también en los comentarios del propio Wilde, haciendo eco a uno de los temas más característicos de Arévalo Martínez y de los modernistas en general:

> "El filisteismo en la vida consiste en la incapacidad de comprender el arte. Hay hombres encantadores, los pescadores, los labradores, los campesinos y otros de igual índole, que nada saben del arte y son, sin embargo, el aroma de la tierra. El verdadero filisteo es aquel que estimula las fuerzas mecánicas, pesadas, enojosas y ciegas de la sociedad, y las apoya sin reconocer la fuerza dinámica cuando se le presenta en un hombre o en un movimiento." (600)

La fe en la vida sencilla del campesino, aquí central para la crítica que Wilde hace de la sociedad utilitaria, fue el tema de "Sueño de Ventura" -estudiado en el capítulo anterior-, uno de los poemas de Las rosas de Engaddi. De nuevo, las palabras de Wilde podrían ser las del sujeto arevaliano.

Estrada Cabrera, otra de las encarnaciones del sujeto autobiográfico que, como abogado, es ejemplo del escritor utilitario y, por lo tanto, degradado -véase la discusión de ¡Ecce Pericles! en el segundo capítulo de este estudio-, es evocado por las siguientes palabras de Wilde, quien,

sin embargo, escribe sobre sus propias experiencias: "En lugar de escribir obras amorosas, hube de redactar largas cartas de legulevo. En el bufete del Abogado Hunther me hallaba yo verdaderamente en el centro de Filistea. Alejado de todo lo que es bello, brillante, maravilloso y audaz." (600)

La aparición de la figura de Cristo, descrito como "un poeta" y relacionado con una visión panteísta del mundo,, confirma de nuevo la teoría de que, en este ensayo, Wilde encarna una forma más del sujeto autobiográfico: "'No cabe duda de que Cristo cuenta entre los poetas. Su concepción de la humanidad provenía directamente de la imaginación, y sólo a traves de ésta puede ser comprendida. El hombre fue para él lo que Dios es para los panteístas.'" (601)

Finalmente, el yo autobiográfico se incorpora directamente al texto de dos maneras. La primera, para comentar sobre la amistad que llegó a perder a Wilde y definirse a través de esta referencia:

> Lo único que no acabo de entender es la forma en que se dirige el autor a Boise, el hijo de Lord Douglas, con quien sostuvo la equívoca amistad que fue causa de su perdición. Si en lugar de estar dirigida la larga carta a un hombre lo hubiera sido a una mujer, todo aparecería natural. Y para entender a Wylde [sic], ensayo acordarme de todas las formas posibles de la amistad, yo que he querido apasionadamente a algunos amigos, sin por ello dilucidar más el problema. Pero si no entiendo, no por eso pronuncio un anatema farisáico. Son módulos de un gran espíritu que no quiero sujetar a ninguna pauta. Porque simplemente hablar de <u>inversión</u> y creerlo así aclarado todo, es una ingenuidad. (603)

Parafraseando al sujeto autobiográfico podemos decir que, acusarlo de inclinaciones homosexuales, como lo hace Mario Alberto Carrera[79], y creer que esto explica las experiencias que, como resultado de su intensa amistad por Aretal, Manuel Aldano llega a vivir, es aplicar una visión

estrechamente cientificista a fenómenos para los cuales no existe una clara explicación. Solamente haciendo uso de la imaginación es posible adentrarse en ese mundo del amor, del que el sexo, más que finalidad, parecería ser sencillamente una metáfora.

La otra forma empleada por el sujeto para incorporarse a este texto es la referencia a una conversación que sostuvo con Rubén Darío en la que discutieron el ensayo como forma literaria: "[A]l tratar sobre esta forma moderna de la literatura llegamos a la conclusión de que casi todos [los ensayos] tienen un fuerte sabor autobiográfico, del que por otra parte no se libra ningún trabajo literario, por ajeno que parezca a la autobiografía." (599) Se impone, con este comentario, una lectura autobiográfica de todo texto literario y, especificamente, de los ensayos, particularmente si tenemos en cuenta que el texto en el que se cita esta conversación pertenece a ese género. Estas palabras justifican, pues, una vez más, la validez de una lectura autobiográfica, no sólo de los ensayos sino de toda de la obra del escritor guatemalteco.

"La influencia de Poe en todas las literaturas"[74], un ensayo publicado en 1933, permite al ensayista continuar la construcción, por asociación, del sujeto autobiográfico. La imagen que se elabora de Poe justifica identificarlo como una forma más del sujeto autobiográfico: "Los grandes clínicos lo clasificarían entre los 'degenerados superiores'" (170). Palabras muy similares fueron aplicada por su médico a Manuel Aldano al final de la novela que lleva como título el nombre de su protagonista. También el siguiente comentario, referido a la obra de Poe, nos sugiere las formas literarias asociadas con el sujeto arevaliano

y publicadas bajo el nombre de Rafael Arévalo Martínez:

> [D]e cada uno de sus relatos surgió un nuevo genero literario. La novela policíaca ... La novela fantástica, esa extraña floración humana, la más fina de todas las manifestaciones del arte, que parece que encuentra su suelo en la neurosis y su abono en la excelsitud de los espíritus (170).

La afirmación de los poderes de la imaginación como básica en la creación de la obra de arte, dirige nuevamente nuestra atención hacia el método que guía la construcción de la obra arevaliana. Arévalo Martínez rechaza, con este comentario, la literatura realista, que en estos años, dominaba el panorama literario hispanoamericano.

> Durante las decadas del '20 y el '30 los narradores centroamericanos, al igual que los del resto de Hispanoamérica, se inician dentro del criollismo ... El denominador común es el deseo de captar e interpretar lo auténticamente hispanoamericano y su manifestación arquetípica se concentra en el ámbito rural[75],

dice Ramón Luis Acevedo, reiterando la ideología que justificó este tipo de literatura, y corroborando, al mismo tiempo, la modernidad del escritor guatemalteco quien, para estos años, había rechazado ya el modelo literario realista.

La lista de nombres que aparecen en el ensayo que ahora se analiza, nos permite tener una idea de la amplitud de los conocimientos literarios que Arévalo Martínez poseía en esta época: "Baudelaire ... Gerardo de Nerval, Hoffman, Swedemborg, Plotino" (170) y, finalmente, Chesterton (170). Estamos no sólo frente a algunos de los nombres más importantes en el desarrollo de la modernidad literaria europea, sino ante literaturas cuya relación con la del escritor guatemalteco, para mejor comprenderla, está aún por explorarse.

Un ensayo directamente autobiográfico es el que Arévalo Martínez

dedica a Rousseau[74]. Es importante señalar que, como en el caso del libro de Wilde -en el ensayo comentado unas líneas más atrás-, tenemos aquí nuevamente un texto autobiográfico. Puesto que sus autores, Wilde y Rousseau, llegan a convertirse en aspectos del sujeto autobiográfico, se puede aventurar que estas historias narran también episodios de la vida del sujeto arevaliano. Así, en el ensayo que ahora se examina, el escritor francés es definido por medio del sema de la sinceridad, sema asociado con el poeta arevaliano: "La impresión que más fuerte me queda de las que me produjo la lectura de ese enorme libro de Roussseau ... es la de una intensa admiración por su sinceridad." (181)

En el texto, el ensayista nos relata sus experiencias como lector del pensador francés:

> Muy joven leí por primera vez Mis confesiones, de Juan Jacobo Rousseau. La madurez de esta obra incomparable no pudo ser plenamente entendida por mí, aunque algo alcancé de ella ... ¡Hoy, ya viejo (a mis cuarenta y seis años), con qué profunda conmoción espiritual he releído la obra del más veraz y generoso de los hombres! (181)

Se afirma, también, el valor modélico de su autor: "[L]a humanidad sólo tiene un único espejo para mirarse en toda su horrible y fea desnudez, y ésta es la obra de Juan Jacobo." Como hemos visto, las mismas palabras podrían ser aplicadas a las narraciones protagonizadas por Manuel Aldano. Es por esta capacidad de reflejar verazmente a la humanidad que Rousseau, es decir el sujeto autobiográfico, a pesar de sus vicios y sus defectos, comparte las características de la deidad: "¡Gloria Rousseau, el único y el veraz, el que compartió el atributo de la divinidad de expresar la verdad!" (183) El ensayo termina con una meditación sobre la vida sexual de Rousseau. Allí el ensavista, que originalmente consideró a Rousseau

masoquista, tras meditar sobre este asunto, comprende que aquel no lo ha sido "en mayor grado de lo que lo son la mayor parte de los hombres." (183) Se confirma de este modo que nos encontramos frente a un ser en quien las experiencias humanas adquieren un aspecto especificamente modélico. A las palabras citadas sigue una larga descripción seudocientífica, similar a las que tan a menudo se encuentran en la narrativa arevaliana, con la que se trata de explicar la razón del sadismo y del masoquismo en las relaciones sexuales. En ella se asocia un supuesto masoquismo femenino con la violencia que, "en los más remotos tiempos" (183), el macho tuvo que ejercer para llegar a poseer a la hembra: "La hembra lo rehuía muchas veces y se llegaba al combate amoroso para obtener la posesión" (183), comenta el ensayista. No entraré a discutir esta teoría con más profundidad por hallarse fuera del alcance de este trabajo.

Otro escritor asociado también con la modernidad, de quien Arévalo Martínez se ocupo en sus ensayos, fue Proust, al que dedicó un trabajo titulado "Cabe la obra de Proust"[77]. La obra de este escritor, por cierto, pertenece también, aunque de manera problemática, al genero autobiográfico[78]. El ensayista toma esto como punto de partida: "Es inútil preguntarse hasta qué punto la novela es autobiográfica. Tiene tan profundo sabor humano, que no cabe vacilar en la afirmación de que es uno de los relatos que más puramente reflejan la propia vida del autor." (143) De este modo se vuelve claro que, para el ensayista, el aspecto definitorio de cualquier obra autobiográfica, parecería estar en su calidad de imagen del aspecto humano de la vida del escritor, es decir,

en la construcción de un modelo, y no necesariamente en la descripción de los hechos vividos. El sujeto autobiográfico que la novela proustiana construye -a partir del sema de la decadencia-, es ,por cierto, extremadamente semejante al sujeto arevaliano: "El protagonista es un enfermo. Su delicada salud tiñe toda la novela y sin querer se plantea el problema una vez más: ¿No puede manifestarse el espíritu en toda excelsitud sino a expensas de la carne? ¿Para llegar a esta finura de percepción es preciso un hombre enfermo?" (143) El ensayista encuentra, además, que, en las novelas del escritor francés, el espíritu llega a ser materializado en la escritura:

> Proust, con toda naturalidad, como el que explicara cosas concretas con palabras conocidas, nos da una serie de estados del alma tan inmateriales, tan finos, tan inaprehensibles, que uno, conturbado, tiene que aceptar que está ante una magia de estilo incomparable, por la que se materializa el espíritu y cobra contorno lo suprasensible. (143)

A partir de comentarios hechos por Ortega y Gasset con respecto a las novelas de Proust, el ensayista sugiere a continuación una poética de la novela, que puede ser aplicada también a la narrativa arevaliana:

> El gran pensador hispano dice que en la obra de Proust falta lo que él llama el mínimun de trama o aventura que debe haber en una novela, aunque antes ya ha señalado que en los tiempos modernos el interés se ha transferido del enredo novelesco a las figuras, o sea de los actos a las personas. Pero yo me pregunto: ¿Por qué este mínimun ha de ser necesario? ¿Cuál es el fin de la novela: dibujar caracteres y medios, o contar una historia? Hasta hoy se ha atendido a ambas cosas; ¿pero por qué no se ha de poder prescindir de la historia, por lo menos hasta el punto que prescinde Proust, dejando sólo el retrato de los caracteres humanos y del escenario en que se destacan? (144)

Encontramos en estas palabras una posible explicación para todos esos cuentos arevalianos -"La signatura de la Esfinge" y "El hechizado" serían dos de los mas caracteristicos-, en los que la trama se limita a una

conversación entre dos personajes. Arévalo Martínez no ha buscado narrar, pues, historias, sino hacer algo similar a lo que él ve en la obra de Proust, en cuyas novelas "parece que se detiene la vida para que podamos observarla mejor; que nos enseña el cañamazo de su reverso, sobre el que ha bordado en hilos de seda; y que un microscopio de gran potencia nos la hace visible en finos detalles que a la simple vista no pudimos contemplar" (145) -palabras que parecerían justificar expresamente la narrativa del escritor guatemalteco-. Esta posición estética confirma de nuevo el modernismo de Arévalo Martínez. Como dice Ramón Luis Acevedo, al discutir los cambios que trajo la narrativa modernista a la literatura hispanoamericana:

> Otra aportación esencial de la novela modernista es su tendencia psicologista, su interés por penetrar en el mundo interior del personaje novelesco, rompiendo así las estructuras típicas de la novela de espacio predominante en ese momento y abriendo brecha a la novela de personaje donde se plantea una problemática de tipo existencial.[79]

El ensayista, entonces, imponiendo los parámetros desde los cuales se ha de criticar este tipo de literatura, pregunta: "¿Y si el autor precisamente lo que quiso fue realizar eso que realizó Proust? ¿No parece bastante lo obtenido, dejar presa en las mallas verbales, visible y estudiable, el alma humana? ¿Por qué se va a pedir otro fin ultimo?" (144). Se sugiere con estas preguntas que el lector, antes de criticar una obra de arte, tendrá que haberla comprendido desde la intención que le ha dado origen.

El que estos comentarios puedan ser leídos en relacion con la obra arevaliana, esta justificado al nivel textual por una cita que el ensayista hace: "Se acuerda uno sin quererlo de la frase de Rubén Darío,

para el autor de otra obra única: -¿Qué minas misteriosas y desconocidas antes ha sabido encontrar usted?" (143), palabras dirigidas por el poeta nicaragüense al mismo Arévalo Martínez.[80] Se insinúa, de este modo, que los comentarios hechos a la obra del escritor guatemalteco, pueden ser aplicados igualmente a la del escritor francés. El método, tan frecuente en los textos arevalianos, de definirse por asociación con una figura literaria ya conocida, parece operar en este caso .

"Julio Verne"[81], un ensayo aparecido en 1935, declara autobiográficos unos hechos que, por aparecer originalmente en la novela Una vida, parecían ser, hasta este momento, ficticios, borrándose de este modo, como ha ocurrido con otros textos arevalianos, los límites que existen entre géneros referenciales y géneros de ficcion. El texto se inicia cuando el ensayista declara el placer que encuentra en la lectura de las novelas de Julio Verne: "El popular escritor fue el compañero amable de mi infancia, deleitó mi adolescencia y hoy recrea mi edad madura" (543), dice y, a continuación, ofrece los datos a los que he hecho referencia líneas arriba:

> Había emprendido la lectura de las Aventuras del Capitán Hatteras, de Cinco semanas en globo, de Un viaje al centro de la Tierra, con tal avidez y tal ahinco, que mi madre adoptó una sabía precaución: la de señalarme dos horas como el maximum de tiempo que podía emplear para seguir a Verne en sus fantásticos viajes. (543)

En Una vida, encontramos una escena similar, aunque sin la especificidad de datos ofrecidos en el ensayo:

> Pronto al placer de verme con exceso aplicado a lo que no puedo llamar estudio sino lectura, sucedió en mi madre la pena, al ver a que extremo llegaba. Los días de claro en claro y las noches de turbio en turbio ya se sabe que generan Quijotes. Era

> una mujer de buen sentido y comprendió y procuró evitar el inminente peligro. Fue en vano.[82]

La Historia de la humanidad, de Hendrik Van Loon, sirve también de pretexto al ensayista para continuar la construcción del sujeto autobiográfico[83]. El ensayo empieza describiendo la influencia que un libro de H. G. Welles ha tenido sobre el sujeto arevaliano:

> Entre aquellos libros por los cuales guardo singular devocion, porque me ayudaron a entender el mundo y fueron jalones en el camino que me llevo a esta cima en que pude formarme la filosofia personal que me sirve para orientarme en la vida, esta sin duda Breve historia del mundo de Heriberto G. Welles. (337)

Cuando el sujeto creía imposible encontrar otra obra semejante a ésta, recibe de manos de Alberto Velázquez -un poeta guatemalteco que encontramos como personaje en la novela Hondura-, el libro de Van Loon:

> [G]racias a uno de esos dilectos amigos que más colaboran conmigo en mis tareas de bibliotecario; gracias a Alberto Velázquez, que la puso en mis manos, llegó a mi poder un obra de la que puedo decir que, si no sobrepasa en merito al libro de Welles, sí, con seguridad, lo completa (337).

La definición del sujeto autobiográfico como bibliotecario había aparecido ya en "Cabe la obra de Proust", en donde se leía: "Creyendo que es parte de mi labor de bibliotecario ... con frecuencia en las páginas de Diario de Centro América he dado noticia de muchos libros, entre los que dominan las novelas." (145) Se sugiere de esta manera una continuidad biográfica para el ensayista, con lo que se refuerza el aspecto autobiográfico de estos textos. Además, por tratarse de declaraciones referenciales -específicamente autobiográficas por ser en primera persona-, hechas en un texto firmado por Rafael Arévalo Martínez, se establece una relación de identidad entre el escritor guatemalteco y el sujeto que se construye en los ensayos.

Otro texto que permite al ensayista la elaboración del sujeto autobiográfico, gracias a la definición que se hace del artista, es el titulado "Freud"[94]. El texto expresa la reacción del sujeto arevaliano que, tras leer "[e]l último libro ... del gran autor ... El chiste y su relación con lo inconsciente" (115), exclama: "¡Ah, qué gran síntesis. qué maravillosa unidad la de Freud!" (115) Es claro, por este comentario que para el sujeto autobiográfico, Freud es, ante todo, un poeta, ya que, para el sujeto arevaliano, éste es el único capaz de percibir las profundas relaciones que entrelazan los fragmentos que forman el mundo de lo material.

Aunque en este libro Freud busca precisar "la causa primera del chiste" (115), según el ensayista no lo ha logrado, ya que, como él lo explica: "El hombre está condenado a no encontrar las causas primeras con el sólo auxilio de la razón" (115). Afirma de esta manera, frente al método racional de la ciencia, el método intuitivo del poeta. Freud parece representar aquí, como lo hará Nietzche en relación con el pensamiento filosófico, la síntesis de dos formas opuestas de concebir al mundo. "Freud considera al artista como un hombre en el que son fuertes los instintos de dominio, de amor, de sensualidad, en fin, en que es fuerte la imaginación creadora y son débiles las fuerzas represoras." (116) Estas ideas, que ya habían sido discutidas en "Alrededor de Darío y de Nervo, poetas y poetisos", nos permiten comprender las razones por las que seres como Estrada Cabrera y Hitler -este último como se verá más adelante- son también encarnaciones del sujeto autobiográfico: en ellos percibe el ensayista esa combinación de fuertes instintos de dominio y

sensualidad y de débiles fuerzas represoras.

Desde otro punto de vista, la definición freudiana del arte interesa al ensayista, ya que Freud ve en el artista un supremo egoísta: "[S]egún Freud, el arte no es sino el sueño diurno del artista que se refugia en él para satisfacer, en esta forma exultoria, sus anhelos incumplidos ... El artista va, pues, a la satisfacción de sus apetitos, por una vía indirecta, dando un largo rodeo del que no es consciente" (116). Apoyándose en las ideas de los escépticos, el ensayista afirma entonces: "Yo no conozco nada más digno de respeto ni más estimable que el egoísmo. Y no quiero añadir el egoísmo bien entendido e inteligente, sino simplemente digo el egoísmo." (116) Semejante declaración contradice la elaboración del sujeto autobiográfico por medio del sema del amor. Sin embargo, por las razones apuntadas antes, en relación con su función modélica totalizante, es necesario que el sujeto se contradiga y encarne actitudes totalmente opuestas.

En los textos que se comentarán en los siguientes párrafos, el ensayista intenta definir, todavía dentro del tópico de la literatura moderna, lo que, a partir de su visión personal, constituye el verdadero arte hispanoamericano. Por las similaridades que estas características poseen con respecto a la literatura arevaliana, estos ensayos pueden considerarse también como ampliaciones de las artes poéticas que se encontraron ya en los poemarios. En el primero de estos trabajos, titulado "Manuel de Jesús Jimenez: El gran escritor de cuadros de costumbres costarricenses"[85], se definen las características de la literatura hispanoamericana a partir del costumbrismo . El ensayo empieza

con un comentario sobre las razones que obligaron al modernismo a cambiar de dirección estética y temática en su segunda época:

> Respondiendo a las exigencias de la crítica que pedía a los escritores americanos que no bebieran en fuentes bibliográficas europeas, que dejasen de ser exoticos en sus asuntos, que hiciesen en fin, literatura americana, muchos han tratado de desvincularse de los lazos artísticos que nos unen al Viejo Mundo (132).

Sin embargo, ante tales exigencias, los escritores hubieron de enfrentarse con un obstaculo común: las limitaciones que les impuso la estrechez formal con la que se llegó a elaborar esta nueva literatura. En las palabras del ensayista:

> Casi todos trataron de hacer literatura nacional a copia del mismo recurso de emplear con abundancia un léxico lleno de provincialismos. Hacían la reconstrucción anhelada del medio patrio a base de descripciones de ciudades, de trajes y de costumbres en el que campeaba un vocabulario criollo. Era una reconstrucción simplemente formal. (132)

La crítica al criollismo es certera, ya que el énfasis que pusieron los practicantes de este tipo de literatura en definir, por medio de lo que el ensayista describe como un léxico provincialista, lo que ellos consideraban que era la realidad americana, les impidió ver que ese no era el único aspecto de la obra literaria que habría de ser modificado si se quería lograr la meta propuesta y crear, finalmente, una literatura verdaderamente hispanoamericana. Aunque el ensayista habla de "una reconstrucción simplemente formal", me parece que es claro que se está refiriendo únicamente al nivel léxico y no a otros aspectos formales de estos textos. Así, a pesar de que su uso de palabras hace confusa la explicación, el razonamiento es perfectamente claro. En el siguiente párrafo esto es ya obvio: "Pero el alma de las jovenes patrias hispanoamericanas, esa extraña alma, tan vieja y tan joven, tan reclamada

por su pasado europeo, tan llena de solicitaciones de sus componentes indígenas, tan transformada por su exuberante y extraordinario medio tropical, quedaba muda." (132) La semejanza que existe entre la descripción, por medio de elementos sémicos contradictorios -vejez/juventud, europeismo/americanismo-, de los países hispanoamericanos, y la estructuracion del sujeto autobiográfico, especialmente en el poemario Los atormentados, es clara.

Con respecto al escritor costarricense, el ensayista apunta que, en su obra, la literatura costumbrista "no es una reconstrucción formal sino algo palpitante y cálido como un organismo vivo, algo suavemente perfumado como un recuerdo familiar" (133). Al oponer lo "formal" -en el sentido de artificial- a lo que es vivo como un "recuerdo familiar", el ensayista parece abogar nuevamente por una literatura autobiográfica. Se podria repetir aquí, por lo tanto, lo que él mismo había dicho en el texto dedicado a Proust: "Es inútil preguntarse hasta qué punto la novela es autobiográfica. Tiene tan profundo sabor humano, que no cabe vacilar en la afirmación de que es uno de los relatos que más puramente reflejan la propia vida del autor." (143)

En este ensayo también se aboga por una literatura en la que se evite el atildamiento extremo y el preciosismo. De nuevo, el sujeto se incorpora al discurso y define su estética al determinar la de Jiménez. La referencia a Darío es importante, ya que permite aludir a otra de las encarnaciones del sujeto autobiográfico: "Rubén Darío nos decía que nada tan lejos de la belleza como el demasiado atildamiento, que linda con el amaneramiento. Y este credo del gran poeta es el nuestro, y, de hecho, el de Jiménez." (133) Luego, haciendo referencia a un ejemplo que hemos

visto ya usado anteriormente, el ensayista escribe: "¿Por qué huir con tanto horror de un consonante, de un asonante, o de una repetición de palabra que muchas veces es insustituible, porque en castellano hay con propiedad sinónimos? La vida no procede así; la vida se repite. Y, sin embargo, es bella." (134) La obra del escritor costarricense queda definida de este modo, como la del sujeto arevaliano, por medio del sema de lo natural.

Un comentario sobre un libro del escritor hondureño Froylán Turcios[86], permite a Arévalo Martínez definir el estilo literario de sus obras:

> Yo ni puedo ni quiero hacer un juicio crítico sobre la obra de este dilectísimo amigo mío que se llama Froylán Turcios, entre otras muchas razones porque su genio literario es muy parecido al mío, dislocado, quintaesenciado y sutil, bastante morboso y, por último, con los ojos fijos en esa meta luminosa y lejana que se llama Edgar Allan Poe. (105)

Esta manera de escribir es, como hemos vista ya en el caso del poeta decadente, resultado de un profundo dolor: "Sí; la obra del escritor hondureño y la mía son dolorosas. Y no soy yo, ni el que deba, ni el que pueda hablar de la clase de frutos que produce este dolor tan agudo." (105) El texto se convierte, además, en un texto autorreferencial, ya que se hace mención al más famoso de los cuentos de Arévalo Martínez. "Cogió también [Turcios] un ejemplar de 'El hombre que parecía un caballo', libro mío, y se fue al palacio presidencial." (106) Al final, se nos informa que este artículo había sido publicado ya en el Diario de Centro América, con lo que la red intertextual que define la obra arevaliana se hace más amplia.

Dos ensayos publicados en 1932 continúan la discusión de las ideas que el ensayista sostiene con respecto a las corrientes literarias de la época moderna y a la realidad histórica que ellas reflejan. El primero se titula "Novelas americanas"[87]. En él se comentan seis de las novelas hispanoamericanas más importantes de la primera mitad de este siglo. La primera novela es Doña Bárbara, que, para el ensayista, expresa el "verdadero conflicto hispanoamericano." (84) Este conflicto es el que Sarmiento había resumido muchos años antes por medio de la contraposición de "civilización y barbarie", aunque aquí se halla interpretado desde un punto de vista darwineano. Para el ensayista, "esta es la tragedia del hispamerio [sic] de clase cultivada. En torno suyo, la lucha por la vida existe en toda su impiedad, las leyes son nulas, el caudillaje impera, y la ley del más fuerte no tiene ninguno de los atenuantes de la civilización." (84) Debido a la violencia de tal contraste, el hispanomericano de "clase cultivada",

> al llegar a la madurez intelectual, se siente solicitado por dos fuerzas distintas; una, la de su abolengo, la de su tradición de cultura, la de la civilización incorporada a la sangre aria; otra, la del ambiente bárbaro que lo rodea ... se ve en el caso de elegir entre ser víctima o verdugo. (84)

Que la mención del "hispamericano cultivado" se refiera al sujeto autobiográfico puede ser conjeturado, ya que el hispanoamericano descrito en este ensayo es miembro de una tradición civilizada, que en otros textos arevalianos ha sido definida como europea y asociada al sujeto autobiográfico. Este individuo, forzado por las circunstancias, "generalmente elige ser verdugo, por muy afinada que haya sido su naturaleza en él y en su raza" (84), ya que su "educación ha logrado

formarle un gran fondo de energía moral, de dignidad y de fuerza, en cierto sentido espiritual, que lo hace rebelarse contra las injusticias del *medio que lo rodea*." (84) Esta descripción nos recuerda a Vargas, el tirano de "Las fieras del trópico", hombre refinado y brutal, y a su modelo, Jorge Ubico, el déspota cuya biografía fue escrita por Arévalo Martínez. (Ambos textos fueron estudiados en el segundo capítulo de este trabajo.)

Este mismo conflicto, según el ensayista, es "desarrollado en todas ... las grandes novelas americanas ... La sombra del caudillo y El águila y la serpiente de Martín Luís Guzmán; en la novela Los de abajo, de Azuela; en La vorágine, de Rivera; y por último, en Don Segundo Sombra" (85).

Al continuar su discusión de Doña Bárbara, el ensayista vuelve al tema del desarrollo de una literatura verdaderamente americana, haciendo uso una vez más de postulados raciales:

> Una cultura no se improvisa y como era natural nuestros jóvenes pueblos no pudieron desde sus primeros años ofrecer obras maestras. Así como en ellos no empezaba una civilización nueva sino que recibían simplemente, por medio de los colonizadores, el secular tesoro de las letras europeas, así también, como era lógico, su novela no tuvo, durante mucho tiempo, nada nuevo y original que la diferenciase de la ya conocida novela europea. (86)

Sin embargo,

> caudalosos aportes de sangre europea llegaron a América; la larga convivencia del escritor ario en el nuevo mundo acentuó más los matices que diferenciaban a los jovenes países de los pueblos progenitores, y, al fin, surgió rozagante una nueva civilizacion del todo americana (86).

Esta nueva civilización produjo, finalmente una literatura original, verdaderamente hispanoamericana, de la que el ensayista, sin embargo, no

llega a definir las características.

Al comentar La vorágine, el ensayo se convierte en un texto abiertamente autobiográfico, pues-el autor relata los trabajos que pasó para poder obtener un ejemplar del libro. Cuando finalmente lo llega a tener en sus manos y lo lee, descubre que la novela es "la expresión del horror animal." (87) Es allí donde reside su mayor mérito. Entonces, a partir de esta novela, gracias a una cita de Ortega y Gasset, define la regla básica a la que debe adherirse toda narrativa. Del filósofo español dice que afirmó "que un lector consciente lo que debe pedir a la obra de arte es que exprese la actitud definida y sincera del escritor ante la vida: la manera de reaccionar del artista ante este misterio insondable y tremendo de la existencia" (87). Puede verse, gracias a esta cita, otra de las formas en la que para Arévalo Martínez toda obra literaria es autobiográfica. Se trata de la expresión sincera de un hombre al enfrentarse al mundo.

Esta idea de la obra literaria como expresión personal guía la lectura que el ensayista hace de La sombra del caudillo y de El águila y la serpiente. La parte del ensayo en la que se discuten estas novelas se abre con el siguiente comentario: "Martín Luís Guzmán pudo, al escribir sus maravillosas obras no relatar escrupulosamente, como un cronista o un historiador, los hechos verídicos y, sin embargo, su puesto sería el más descollante en la literatura mexicana." (88) El problema de la fidelidad referencial, central en la definición de la obra arevaliana como autobiográfica, es confrontado directamente en este ensayo. Para el ensayista se trata de la diferencia que existe entre la crónica y la novela. Como él mismo lo explica: "Si a ese mérito de insuperable

artífice de la literatura se agrega que si nos da la vida mexicana; que, aunque los nombres de sus héroes no correspondan a ningún nombre propio, siempre queda de manera magnífica ... la existencia de la gran República azteca" (88). En otras palabras, aunque el escritor mexicano no es escrupuloso en cuanto a la referencialidad de sus narraciones, es, sin embargo, veraz y, por eso, nos ofrece una imagen verdadera del México que él ha buscado retratar. Las mismas palabras han de aplicarse a la obra de Arévalo Martínez, quien, a pesar de no haber sido minuciosamente referencial al relatar los hechos de su vida, sin embargo, por expresarlos sinceramente, nos ha podido ofrecer el más perfecto de sus posibles autorretratos.

La última novela que se trata es Ifigenia, de Teresa de la Parra. En ella encontramos el elemento opuesto que permitirá completar la imagen de Doña Bárbara, con cuya discusión se inició el texto: "Si en Doña Bárbara ... se nos da la vida rústica de las ingentes haciendas de ganado sobre la inmensa pampa venezolana, en esta novela de Teresa se nos describe ... la vida ciudadana de la bella Caracas" (89). En esta ciudad, Parra ve "[u]na sociedad medio moderna y medio colonial" (89), es decir, una sociedad que, al igual que el sujeto autobiográfico, se halla escindida. El texto concluye con la afirmación del ensayista de que, al leer esta novela, entendió "algunos de los misterios del alma femenina. En todo es femenino el personaje central. Lo mismo en sus audacias nerviosas que en sus timideces invencibles." (90) Reaparecen en esta descripción características del sujeto autobiográfico, con lo que parecería confirmarse que, en la oposición entre barbarie y civilización, establecida en la discusión de Doña Bárbara, él pertenece a esa segunda

categoría, asociada aquí, al final del ensayo, con la ciudad y con la sensibilidad femenina. Es así que, este ensayo sobre literatura, funciona como un texto autobiográfico más en la obra de Arévalo Martínez. Pasaré ahora a analizar el segundo de estos ensayos sobre la literatura que, para el sujeto arevaliano, es representativa de la época moderna. Se trata ahora, sin embargo, de la *modernidad europea*.

El texto titulado "Las novelas de la guerra"[89] apareció en el mismo volumen del Boletín de la Biblioteca Nacional que el anterior. Claramente habían de ser interpretados como dos textos complementarios, el primero sobre la realidad hispanoamericana y su literatura -nueva y aún no claramente definida-, y el segundo sobre Europa -recobrándose todavía de la catástrofe política, social y cultural, que fue la Primera Guerra Mundial-, y la literatura que reflejaba su situación. Escrito en forma anecdótica, el ensayo se halla dividido en cinco partes y está dedicado a Alejandro Cordova, un periodista guatemalteco, gran amigo de Arévalo Martinez. La dedicatoria, pues, nos remite al nombre del autor del ensayo. Además, el texto se inicia con un reconocimiento del escritor a su amigo: "Obsequiado generosamente por Alejandro Cordova, que más de una vez me ha dado a gustar así las más excelentes novedades literarias, llegó a mis manos un ejemplar de la célebre novela alemana de E. M. Remarque" (52).

La primera novela que se estudia es, pues, Sin novedad en el frente y, en esta sección del ensayo, encontramos la reacción del ensayista a la lectura de la novela:

> La impresión recogida por el libro es tremenda. Aún con más desnudez que en La vorágine, con más crueldad y con tanta precisión, aparece en la obra la bestia humana, ignorante, cruel, estúpida, y desamparada, en un mundo hostil. Al leerlo, todo el dolor, toda la orfandad y toda la infinita tristeza del hombre sobre la tierra me han llevado un amargo sabor a la boca. (52)

Por tratarse de una descripción en primera persona, tenemos no sólo el comentario sobre la novela, sino, al mismo tiempo, una elaboración del sujeto autobiográfico, cuya orfandad e infinita tristeza sobre esta tierra había sido tema de narraciones como "Aurelia", comentada en el Capítulo II de este estudio. Además, la referencia a La vorágine, intertextualiza este texto con el anterior, justificando la afirmación hecha un poco más arriba con respecto a la relación que existe entre estos dos ensayos. Esta relación se vuelve más clara todavía gracias a las siguientes palabras: "Y no he podido menos que fijarme en que los tres últimos libros que me han conmovido, La vorágine, El águila y la serpiente y Sin novedad en el frente, tienen un mismo rasgo común de poner al descubierto ... la bestialidad del hombre y su desamparo doloroso." (52)

Dirigiendo ahora su atención a la novela como género, el ensayista medita sobre la función que esta ha de cumplir: "He llegado a la conclusión una vez más, meditando en Sin novedad en el frente, de que el principal objeto de la novela es dar a conocer al hombre las condiciones de la vida humana en medios extraños, ampliando así su conciencia" (52). Esta necesidad, expresada por el ensayista, de explorar medios extraños, es, para Marta Traba, característica del modernismo. Según ella, en esa época,

> [g]ran parte de nuestra creación artística y literaria buscó con verdadera energía y espíritu exploratorio relacionarse con formas de vida mal conocidas, confusas y poco discernibles a primera vista, justamente porque sentían sobre sí el estigma de la dependencia y necesitaban salir de él por la vía del descubrimiento y rescate de hechos inéditos donde se reconocieran modos peculiares de existencia.[89]

Vemos, pues, como aún en esta fecha -1932-, por las ideas que guían su escritura, Arévalo Martínez ha de ser considerado como miembro del movimiento que llamamos Modernismo.

Es a partir de su concepto sobre la novela cuando el ensayista empieza a elaborar sus juicios acerca del género: "Dar a conocer un medio nuevo: ampliar la conciencia humana, haciéndola recibir experiencias refleias y trascender de sí, ¿qué móvil más íntimo y fin último se quieren para la novela?" (52) Se pueden subrayar en este comentario dos elementos de importancia para comprender la literatura arevaliana. En primer lugar, la función de la novela como una forma que nos permite "ampliar la conciencia humana", concepto comentado ya por Traba; en segundo, el hecho de que la novela comunica, en sus historias, las "experiencias" de la humanidad. Se sugiere con estas palabras, que se trata de un genero autobiográfico, no en el sentido de narración de la vida de su autor, sino como expresión de sus emociones y percepciones. Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta la elaboración del sujeto autobiográfico que hemos observado en la obra de Arévalo Martínez, aún las novelas utópicas de este autor son autobiográficas. Se subraya, además, el caracter modélico del sujeto arevaliano, ya que en él se expresan las emociones del género humano.

La segunda parte del ensayo examina Después, la continuación de Sin novedad en el frente. El ensayista, haciendo uso de una imagen empleada

por el sujeto autobiográfico en múltiples narraciones y poemas, comenta: "Este segundo hijo, como ya nos enseñó la ciencia que pasa en todos los partos, encontró mejor preparada la matriz mental y salió más viable y fuerte." (54) Se confirma con este comentario, que el ensayista y el sujeto autobiográfico son uno y el mismo, y al describir al novelista alemán, se sugiere que se trata de otra encarnación del sujeto autobiográfico: "La mente de Remarque es como un disco impresionado que ya sólo puede producir su terrible canción guerrera, exprese lo que exprese." (54) Una declaración similar había sido hecha por el narrador del cuento "La cajita", al ser criticado porque sus historias siempre terminaban de la misma manera. La semejanza que existe entre el ensayista y el sujeto arevaliano y E. M. Remarque queda de este modo establecida. Esta similitud reaparece al final del ensayo:

> [E]sta extraña sabiduría de Remarque, melancólica y fuerte, con sobriedad estoica, que encuentra a su alrededor vacía la existencia y exclama una vez más: "Todo es uno y lo mismo y nada vale la pena nada"; es la misma mía, como si yo fuera otro excombatiente, a pesar de que no he reñido más lucha que la de mis propios pensamientos. (55)

En la tercera parte del ensayo, dedicada a Lejos de las alambradas, otra novela alemana de la guerra, las referencias a Nietzche y a Alemania, permiten la intertextualización de este trabajo con los ensayos sobre Nietzche, especialmente con el titulado Nietzche el conquistador, publicado en 1943. Estos serán examinados más adelante, por lo que ahora sólo citaré, sin comentario, lo que el ensayista dice con respecto a la relación que él percibe entre el filósofo y su país:

> Los valores de Nietzche parecen hoy agitarse y brillar, como fantasmas de luz que se escapasen dentro de la sombras, ante los ojos del espectador. Alemania es indudablemente el pueblo de Nietzche. En el círculo de todos conocido, Nietzche parece

> haberla engendrado y haber sido engendrado por ella, al mismo tiempo. Todo lo que era fuerza y poder en el gran pueblo alemán se tradujo en aquel acto de fuerza y de expansión de la guerra: y en nuestros días, ante la represión mundial, se expresa ... en esa ingente labor de su preciosa literatura. (56)

Es importante recordar, en vista de las ideas expuestas, que este ensayo fue escrito en 1931.

En la tercera parte del texto, titulada "Ensayo sobre las novelas de la guerra", encontramos las características que, de acuerdo al ensayista, las hacen grandes obras literarias. A pesar de lo largo de la cita, es necesario reproducirla en su totalidad, ya que, como a menudo ocurre en los textos arevalianos, estas descripciones ayudan a caracterizar el sentido de toda su obra:

> El primer carácter común a todas las novelas de la guerra es que en todas ellas la sinceridad preside: son verdaderas. El segundo es su profundo carácter de humanidad: son legítimos documentos humanos. El tercero es esa franqueza ruda y aún grosera ... sin gazmoñerías ni hipocresías. El cuarto es que en todas ellas parece que el hombre, clavado en su cruz de dolor, logró elevar su alma hasta trascender los convencionalismos sociales y habla con una voz pura, antes no oída, y con desnudez radiosa, de su angustia, de su desvalimiento en un mundo hostil, de su pecado, de su inferioridad, de su suciedad y de su luju-ria. El quinto es que todas sus acciones corren paralelas a esa gran dirección espiritual que sigue la humanidad en los últimos lustros, tras sus fisiólogos, tras sus psiquiatras y psicoanalistas. (58)

Si modificamos el tercero de los caracteres, haciendo sinónimos los términos "ruda franqueza" y "sinceridad", veremos que todos los puntos tratados en este fragmento son perfectamente válidos para la literatura arevaliana. Como todos han sido considerados en diferentes momentos de este trabajo, comentaré ahora unicamente dos: el cuarto punto, en el que la descripción del sujeto de estas novelas refleja claramente al sujeto autobiográfico en su función sacrificial, y el quinto, en donde el

ensayista sugiere que la literatura moderna y las ciencias son dos formas paralelas que toma la expresión espiritual de esta época. A partir de las ideas expresadas en otros textos, podemos conjeturar que se trata de dos formas opuestas, pero complementarias, de explorar y comprender la realidad, algo que el poeta francés Saint John-Perse expresó en su discurso de aceptación del Premio Nobel en 1960[9]. De nuevo, es importante tener en mente que Arévalo Martínez expresó estas ideas en 1931.

En el último segmento del ensayo, titulado "El precursor de Remarque y de Dwinger", el ensayista atribuye a Christopher Wren, autor de Beau Geste y otras novelas sobre las guerras del imperialismo inglés, el origen de la narrativa "de la guerra". En todas ellas, ve que

> como un gran trágico, el novelista excelso, en ese escenario terrible de dolor, de sangre y de lágrimas, hace surgir almas maravillosas. Todo lo noble, todo lo puro, todo lo angélico que hay en esa bestia feroz que se llama el hombre, parece surgir al conjuro de la varita mágica del dolor y de la muerte (58).

Si tenemos en cuenta la época histórica que vivieron los países hispanoamericanos en los años en que el modernismo se gestó y logró imponer su sensibilidad y su visión, veremos que esta descripción podría ser aplicada también a la función que los escritores modernistas, tal y como ellos la percibieron, llegaron a cumplir en nuestra literatura. Hicieron surgir lo bello, lo noble y lo puro en sociedades en donde la realidad imperante era la del prosaico utilitarismo burgués.

Al finalizar el ensayo, el escritor vuelve al problema de la veracidad en la obra literaria, y escribe: "Alguien ha acusado a Wren de inverosímil, y, en realidad, en su obra se mezclan la verdad y una bella mentira, que se parece mucho a ella" (59), agregando:

> Cuando un crítico inglés le echó en cara la inverosimilitud de algunas escenas, Wren le contestó citando hechos y fechas concretas, pero yo confieso que a pesar de estas afirmaciones, reconozco que bordó a veces tales realidades con bastante exageración. Poco nos importa. Su obra es eterna. (59)

Se defiende de este modo la falta de necesidad, en una obra literaria, de veracidad documental. La concordancia entre los hechos, tal y como estos han ocurrido, y su presentación en un texto es inmaterial. Lo que importa para el sujeto arevaliano, es que la obra sea bella, ya que en su belleza se encontrará la verdad. Sólo eso le permitirá alcanzar, finalmente, esa experiencia de la eternidad tan deseada por los modernistas, experiencia que fue rechazada por la mentalidad cientificista de las sociedades positivo-burguesas.

La misma idea es explorada en un breve artículo titulado "Carlos Valenti".[91] El nombre del título se refiere a un artista guatemalteco de principios de siglo que se suicidó muy joven. Como en el ensayo sobre Carlos H. Vela, la causa de la muerte Valenti se elabora en base a la oposición poeta/sociedad, aunque aquí se haga a partir de los semas de la unidad y de la multiplicidad: "La sociedad, que es el mundo de lo relativo, para existir, necesita hacer una guerra a muerte a todo lo extremado, a todo lo que tiende a lo absoluto." (3) Es esta la razón por la que, toda sociedad, busca destruir al poeta: "Lo absoluto atenta a la existencia de la sociedad y esta sólo lo admite difícilmente, como excepción." (3)

En 1965, Arévalo Martínez publicó en el diario El Imparcial, un ensayo en el que continuaba sus disquisiciones sobre la novela. El título

de este trabajo es "Contribución a la preceptiva de la novela"[92]. El ensayo, dividido en seis apartados, se inicia con una definición de lo que el ensayista considera que son las funciones del novelista y del preceptista: "'Uno es el que hace la novela y otro el que enseña como se debe componer'. O, en otros términos, el buen novelista la hace, y el preceptista incapaz de ello, basándose en la obra de aquel, enseña las reglas correspondientes." (3) Aduce como ejemplo de esta diferencia de funciones, el de Santa Teresa quien, siendo "una de las fuentes de la teología española, afirma no saber nada de ella." (3) Por la referencia a la Santa, es posible intertextualizar este trabajo con todos aquellos en los que el narrador o el ensayista arevaliano ha hecho referencia a la mística española.

Entrando entonces de lleno en la definición de la novela, el ensayista dice lo siguiente: "La novela -el género más alto, aún hoy, porque comprende todos, incluyendo el ensayo- es la expresión de un acontecimiento humano, real o producto de la fantasía ... Comprende la biografía, acontecimiento humano individual, y la historia, acontecimiento humano colectivo." (3) Reflejada en esta opinión encontramos la confusión de géneros que caracteriza la obra arevaliana. En primer lugar, la novela, tradicionalmente definida como una narración de sucesos no totalmente reales, es comparada con el ensayo para luego incluir, dentro de la misma clasificación, a la biografía y a la historia, dos tipos de literatura estrictamente referenciales. El valor del texto novelístico, además, se ha de medir únicamente por "la exactitud, el modo de expresión mejor y el interés de la escena singular descrita." (3) Vemos aquí el interes del sujeto arevaliano, expresado ya

en el ensayo sobre Proust, en una narrativa de personajes y no de acciones. La novela, en cuanto género, es dividida a continuación en dos grupos, uno, "cuyo mérito mayor consiste en la manera personal de captar la vida y ... [el] que consiste en el interés de la parte captada." (3) El ensayista parecería referirse así a una literatura cuyo valor reside en la forma, a la que opone una segunda, cuyo valor reside en la historia misma. Y afirma, con repecto a estos dos tipos de novela: "En el sitio más alto coloco la novela que copia la vida con exactitud, objetivamente." (3) De nuevo, la contradicción marca esta declaración, si recordamos el énfasis puesto por el ensayista en la imaginación en el ensayo sobre Oscar Wilde. Para hacer su posición mas clara, escribe a continuación: "Un lugar de menor jerarquía corresponde a la [obra] que es fruto de la imaginación, aunque tenga por autor a un hombre de genio como Poe." (3) Ilustrando este punto de vista, el ensayista se identifica como el autor de uno de los cuentos de los que el sujeto autobiográfico fue narrador y protagonista: "En 'Por cuatrocientos dólares', un cuento mío, en primera persona, escribí la narración que me había referido alguien que viajó a Alaska." (3) Se ofrece así una supuesta referencialidad para esta narrativa pretendidamente fictiva. Además, el ensayista comenta sobre la técnica usada al escribir esa historia: "[E]n esta narración había sido completamente objetivo." (3) El ensayo se convierte así, a partir de estos comentarios, en un texto autorreferencial, en el que se comenta la obra de su autor.

En otro apartado del ensayo, titulado "Libertad", se establece una comparación entre los novelistas europeos y los de Hispanoamérica. Aquí el ensayista cita las palabras de un crítico italiano -Giorgio Zampa-, de

quien no ofrece ninguna información: "'Escasa es la información de que disponemos de la vasta provincia de las letras hispanoamericanas'" (3), dice Zampa, y agrega: "'Llamarla literatura de mestizaje ya revela la naturaleza y el número de problemas y asunto que implica. El nivel común es bajo.'" (3) El ensayista se queja entonces de que al "crítico europeo no gusta que el único motivo de una literatura sea el nacional o criollo, agudizado, y le desagradan los modos de expresión anticuados y la moral y la libertad restringidas." (19) Sin embargo, aceptando la opinión de Zampa, trata de explicar esta situación, atribuyéndola a que, de "'el arte por el arte' y sus motivos eternos, únicamente son capaces las naciones para las que tales conquistas, alcanzadas hace muchos siglos, ya son parte de su naturaleza y su patrimonio espiritual." (3 y 19) Acepta, pues, como válido, el canon artístico impuesto sobre el resto del mundo por la tradición europea. Sin embargo, responde al critico italiano comentando dos ejemplos americanos de excelencia literaria:

> Cuando el guatemalteco Ricardo Estrada compuso Unos cuentos y Cabeza que no siento, la mas rígida crítica moderna pudo inclinarse con aprobación ante su obra. Era nacionalista; pero era excelente.
>
> Cuando Guillermo Valencia fue acusado de huir del tema patrio, afirmé que, como las esmeraldas colombianas, nada mas nacional que su obra universal. En arte, la belleza manda. (19)

La belleza, nuevamente, es la única medida valida para el sujeto arevaliano cuando se trata de cuestiones de arte. Los ideales modernistas son así mantenidos en este ensayo que, por la referencia al ensayo sobre Valencia, se convierte, también, en un texto autorreferencial.

ENSAYOS SOBRE POESIA

Dirigiendo su atención hacia la poesía, Arévalo Martínez publicó en el Boletín de la Biblioteca Nacional, a principio de la década de los cuarenta, varios ensayos sobre este tópico. El primero de ellos que será discutido en este apartado, se titula "Poesía pura"[29], y en él, el ensayista trata de definir lo que es la poesía. El texto empieza con una descripción del ritmo vital que sigue la naturaleza, y que refleja el concepto de los opuestos complementarios, central dentro de la visión arevaliana:

> Una de las pocas grandes leyes de la naturaleza que hemos llegado a percibir es la del ritmo que regula los pares de opuestos y va hacia la izquierda y hacia la derecha en busca del sí y del no. El artista que quiera referirse a la belleza tendrá que ir a lo largo de esta línea y comprenderla. (15)

Con estas palabras, y la siguiente explicación metafórica, encontrada tan a menudo en los textos arevalianos, la poesía es definida claramente dentro del sema de lo natural: "La rosa es perpetuamente uniforme y perpetuamente bella" (15), con lo que se niega la novedad en cuanto a la experiencia poética. La coherencia de esta experiencia es asociada, además, al conocimiento de la verdad: "Todos los sabios se acercan a la misma verdad, porque la verdad es 'una'. Así todos los poetas se aproximan a la misma belleza porque la belleza también es 'una'" (15-16). De nuevo, se encuentran aquí reafirmadas las creencias espiritualistas, especificamente neoplatónicas, expresadas en los cuentos y poemas de Arévalo Martínez. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que las leyes que rigen a la rosa y al monstruo, son las mismas, ya que "el evangelio de la rosa ... es el mismo del monstruo" (16), palabras que nos hacen recordar el cuento "Rosa María", en el que la niña podía amar a las criaturas sinceras mientras que detestaba a aquellas que eran falsas. El

sema de lo natural rige, pues, para el sujeto arevaliano, el mundo de la poesía.

Al determinar los elementos del arte, considera que se reducen a dos, la belleza y la verdad. La similitud con los conceptos vertidos en "Las novelas de la guerra" y en "Preceptiva de la novela", es clara: "¿Cuáles son los elementos del arte? Desde ad aeternum, la verdad y la belleza. 'La belleza es el resplandor de la verdad', dijo Platón. 'Ser sincero es ser fuerte', afirmó Rubén." (16) Y luego, criticando a los que él llama "neomodernistas" -con lo que se sugiere una filiación modernista para este grupo-, y que pueden ser asociados con los vanguardistas, pues se incluyen entre ellos a Huidobro y a García Lorca, el ensayista escribe:

> ¿Por qué no entienden eso los neomodernistas? ¿Por qué no entienden que si expresan su dolor o su alegría con sencillez ya se están aproximando a la belleza? El amaneramiento es una de las formas de la falsedad; y cuantos siguen las reglas de la moda, torciendo su propia naturaleza, alambicando el concepto y deformando el idioma, son amanerados. (16)

De nuevo, si tenemos en cuenta el tipo de estética preconizada por los libros que van de Maya a Las rosas de Engaddi, se vuelve obvia la contradicción implícita en esta declaración del sujeto arevaliano. Hay que reconocer, sin embargo, que aquí quien habla es el poeta de Llama el cual, habiendo dejado atrás la riqueza de sus primeros versos, busca ahora una poesía desnuda y filosófica. Puede así incluir, como ejemplo de gran poesía, la de Gabriela Mistral: "Una de las conquistas modernas es la que nos permite ya no seleccionar los motivos agradables; hacer entrar en los dominios del arte a lo que antes, tildado de feo, se rehusaba como motivo estético; dejar sitio aún a lo tosco y a lo monstruoso. Se llamó

tosca a Gabriela." (16) Las reglas de este arte moderno son, sin embargo, "las eternas, las griegas: proporción, orden, simetría, exactitud, armonía de conjunto." (16)

El aspecto filosófico de esta poesía se explica en la siguiente declaración: "El verdadero poeta tiene algo inefable que expresar y se esfuerza por ser claro; pero no lo puede del todo porque está tratando de mostrar a su Dios interno y a veces sólo deja en sus poemas una sugestión hacia lo alto" (16), palabras que nos recuerdan las de Manuel Aldano en "El hombre que parecía un caballo". La intertextualización permite, de este modo, no sólo borrar límites entre textos, sino borrar límites entre géneros.

Entrando ya al tema de la "poesía pura", el ensayista pasa a considerar que este concepto -propuesto por Paul Valery-, como el de la deshumanización del arte -expresado por Ortega y Gasset-, son "verdaderas 'trampas para cazar incautos'" (16), ya que sólo crean confusión y, reiterando su fe en una sola clase de poesía, afirma: "González y Martínez [el poeta mexicano] ... habla de 'poesía pura' y de 'poesía verdadera', aunque sabe que en última instancia una se puede reducir a la otra." (16) Una vez más los ideales modernistas guían sus palabras, primero, al criticar conceptos expresados por Ortega y Gasset: "Y dijo Gasset: 'El artista componía grandes edificios para alojar en ellos su autobiografía; el goce estético era contaminación ... [ya que] el llanto y la risa son estéticamente fraudes." (18) A lo que el ensayista responde, justificando el sentimentalismo que tan a menudo encontramos en la obra arevaliana: "Recibir lágrimas de los hombres siempre será la mejor recompensa a la que puede aspirar un artista." (18) En segundo

lugar, al enfrentarse al concepto de poesía pura:

> La poesía pura es inaccesible; la alcanzan en determinados momentos los poetas; pero precisamente llegan a ella cuando no la han pretendido. Si se proscribe de la poesía la descripción, ¿qué se hace de los parnasianos? Si se proscribe de la poesía la descripción, ¿a dónde van Campoamor, Núñez de Arce y todos esos grandes poetas? (18) (El subrayado aparece en el original)

Y, para dar más peso a su argumento, nos remite a varios poetas, todos asociados en otros textos al sujeto autobiográfico: "Cuando Santa Teresa y San Juan de la Cruz contaron su cuidado divino ... fueron anecdóticos ... Al inmortal Bécquer, ¿acaso no se le puede tachar de anecdótico?" (18) La lista se hace interminable: Garcilaso, Darío, "toda la poesía americana, Nervo, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Valencia, Pombo, Lugones ... sería anecdótica o descriptiva." (19) La única regla que debe seguir el poeta es "decir su mensaje con sencillez, con la naturalidad con que se respira; y ningún tema, ningun procedimiento, ningún modo le están prohibidos." (19) Esta amplitud de visión es característica de los modernistas, que sin rechazar ninguna de las escuelas de la época, las fusionaron, transformándolas en algo nuevo y diferente.

Confrontando ahora otra opinión de Ortega y Gasset, que afirma que todo "artista espera una inspiración concreta" (20), el ensayista responde que el verdadero "artista no la espera; el artista la lleva consigo; los que esperan no son artistas. Los críticos por ejemplo." (20) Se vuelve así a la dicotomía que opone al artista y al crítico, dramatizada en tantos de los poemas y cuentos arevalianos. La coherencia de ideas entre la narrativa, la poesía y los ensayos queda una vez más confirmada.

El ensayo termina con una larga cita, sin ningún comentario, de una "fábula" (20) de Giovani Papini. Aunque el ensayista no ofrece la fuente, se trata de la historia "La industria de la poesía"[94], en la que el escritor italiano, adoptando una actitud extremadamente conservadora, satiriza supuestas teorías de la poesía de vanguardia. Por no ofrecerse ninguna opinión con respecto a las ideas expuestas en esta historia, el lector se ve forzado a decidir acerca de la validez que posee esta crítica de las corrientes poéticas que en Europa siguieron al Simbolismo y en Hispanoamérica al movimiento modernista.

El último de los ensayos, dentro del tópico de la poesía, que tiene por tema la literatura y sus géneros, es el titulado "El estilo literario"[95], ofrecido originalmente como la quinta conferencia del "Agora Guatemalteca", una asociación cultural existente en esa época. Aquí, el ensayista empieza por citar la definición que la Academia de la Lengua ofrece para el término "estilo", definición que critica por "externa" (124). Cita a continuación "la clásica frase de Bufón" -"'El estilo es el hombre'" (124)- y otra que atribuye a "los indúes": "'Estilo es la emoción dominante que matiza un escrito'" (124), para luego sintetizarlas y ofrecernos su definición personal: "[E]l estilo es el hombre, porque queda matizado por la emoción dominante." (124) El estilo literario, queda de este modo asociado al artista, con lo que se mantiene la interpretación autobiografica para todo género literario que se ha encontrado a lo largo de la obra arevaliana.

Sin embargo, en este ensayo, el escritor sólo va a tratar "del que llaman 'estilo pobre', porque lo hemos oído aplicar a personalidades tan

altas como las de Amado Nervo, Gabriela Mistral y Teresa de Jesús, haciendo una mala cualidad de lo que precisamente es la mayor excelencia de los grandes escritores señalados." (124) Este estilo pobre lo define en contraposición al "culteranismo, al conceptismo y al preciosismo, es decir a todas aquellas formas del amaneramiento que llevaron a Valle Inclán a ser precioso pero artificial y a Herrera Reissig a ser original pero dislocado." (124) De nuevo, por la fecha de publicación de este trabajo, se puede ver que quien se expresa en este ensayo es el poeta de Llama y libros posteriores, en los que el aspecto esteticista del modernismo ha sido ya abandonado por el poeta arevaliano. Así, los elogios a Nervo adquieren un matiz autobiográfico: "Escuchad: era flaco, era débil, estaba adolorido, se le había muerto su Dios y lo buscaba, y como aquel Dios muerto, estaba enclavado en una cruz y de sus manos y de sus pies llagados corría sangre; y así hablo a los hombres." (125) Podemos identificar en esta descripción los semas de la humanidad, de la decadencia, de la santidad, de la religión y de la escritura, todos asociados al sujeto autobiográfico. Ademas, Nervo cumple aquí una funcion crística, característica del sujeto arevaliano, discutida ya con respecto a los poemas y narraciones. Se trata, pues, de una defensa más de la estética del poeta modernista, incomprendido por su sociedad. "Pobre se llamó a Amado Nervo ... Nos daba la desnudez radiosa de su alma, rica y necesaria como un rayo de sol, y los retóricos lo calificaban así. Si el fuera pobre, entonces sería pobre la luz que ilumina el mundo y pobre el agua fresca y limpia que nos sacia la sed." (125) La identificación de la poesía de Nervo por medio del sema de lo natural nos acerca una vez más

al sujeto arevaliano.

Esta identificación del sujeto autobiográfico con otros poetas se ensancha con la descripción que se hace de Gabriela Mistral: "Pobre se llamó a Gabriela ... Voz ronca la suya; pero que dulce ronquera de tempestad, o de océano" (125). Gracias a ella, la voz del poeta decadente vuelve a los orígenes del lenguaje: "Es que la voz de Gabriela viene de muy lejos ... ¿Quereis entender cabalmente lo que nos dice? ... Preguntaos como habla una roca." (125)

También Teresa de Jesús llega a ser, en este ensayo, una forma más del sujeto arevaliano: "Teresa habla y quema: son sus palabras carbones encendidos. Porque es veraz; porque no suplanta ella, la servidora, a Dios, que es lo servido" (125), palabras que nos recuerdan al poeta tal y como él mismo se ha descrito en varios de los poemas de Llama. Finalmente, intertextualizando todas estas literaturas con la Biblia, el ensayista afirma: "La Biblia, que nos va a decir verdades eternas, tiene que ser simple y atrevida, como la vida, como la verdad " (126) La función de la poesía arevaliana es, pues, en el sentido más estricto de la palabra, religiosa. Las reglas que se han de usar para criticarla no han de ser únicamente estéticas, sino morales. De ahí el enfasis en la sinceridad como valor supremo en la escritura del sujeto arevaliano. Poco después, volviendo a una de sus metáforas favoritas, el ensayista escribe, haciendo referencia al primer verso del poema "transparencia", de Llama:

> [A]y de aquel que no va desnudo como la frase del buen poeta ... Así como las mujeres nos dan niños con las narices chatas y los pies grandes, pero vivos ... así los verdaderos poetas nos dan prosas o versos imperfectos que nos han de hacer amar o temblar. En cambio, los retóricos... (126)

La contraposición entre el verdadero poeta y los retóricos, quienes "gustan de vestir las frases [y] también gustan de sujetarlas a reglas estrictas, en una mecánica simple" (126), reaparece, de esta manera, en los ensayos arevalianos.

Aunque "el poeta no pelea con las reglas pero las domina con natural señorio, y en un momento dado prescinde de todas ellas" (126), hay, sin embargo, un elemento del cual no puede prescindir: el ritmo. "Lo único que no puede prescindir es del ritmo que tiene toda frase, lo mismo en prosa que en verso." (127) La poesía, desde el punto de vista formal se encuentra, así, definida como ritmo. Estamos de vuelta a la visión estética del Modernismo que, como afirma Paz, "se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión del universo."[96]

La última parte del ensayo está dedicada a citar "algo de lo que dijimos en prólogo a Del venero interior, libro compuesto por la dulce Amalia Quintero." (128) El ensayista no explica si se trata de un libro de poemas o de prosa. El aspecto intertextual de este ensayo se hace patente, sin embargo, gracias a la referencia que se hace al prólogo -escrito tambien por Arévalo Martínez- del libro mencionado.

Las citas que se hacen de ese prólogo aparecen aquí sin marcas que lo separen del ensayo. Se confunden así ambos textos, borrándose los límites que definen a uno del otro. En el ensayo leemos: "Con la escuela clásica y eterna, siempre creeremos que la belleza está compuesta de sencillez, desnudez, sobriedad y armonía. Para nosotros la belleza literaria es como la de las suaves líneas onduladas de una azucena." (128) Además de afirmar su creencia en una poesía sencilla, el ensayista

la define otra vez dentro del sema de lo natural. De la prosa dice lo siguiente: "En la prosa que amamos hay todo lo necesario y nada más que lo necesario para expresar una dulce violencia interior; en ella se siguen las reglas que siguen los arroyuelos o los rosales." (128) Como la poesía, la prosa arevaliana se halla regida por el sema de lo natural, además de hallarse definida como expresión de la experiencia interior del escritor. Tal definición, como ya se ha visto, permite la caracterización de toda forma literaria como autobiográfica. Además, como la poesía, esta prosa se rige por la regla de la sinceridad: "[E]n ningún momento obedece sino a la ley de su pureza interior; y asi se tiene una especie de honradez." (128) Al aplicar las mismas reglas a la poesía y a la prosa, el ensayista borra de nuevo los límites que separan una forma de la otra. Se sugiere, por lo tanto, que la literatura es, en realidad, una sola manera de expresarse, sin que tengan ninguna importancia los aspectos individuales que adopte esta expresión. Podemos ver aquí ecos de las ideas que gobiernan la construcción del sujeto autobiográfico y de las apariencias que éste llega a tomar -caracterizadas por los nombres que adopta- y que, como toda forma material, carecen de todo valor, ya que, en las palabras del narrador de "El hombre verde", son el reflejo de "[a]quel que es y a quien nombramos Dios." (117) También podemos aplicar este concepto a las formas que encontramos en la naturaleza -una de las cuales es la poesía-, que son únicamente reflejos de la Realidad, que, siendo trascendente, carece de forma. Vemos, pues, cómo la doctrina de las correspondencias gobierna toda la elaboración literaria del escritor guatemalteco, y una lectura que no tome en cuenta este aspecto de su visión nos ofrecerá, necesariamente, una interpretación mutilada de su

obra.

Habiendo comentado con respecto a la formas literarias y las leyes que las gobiernan, el ensayista dirige su atención ahora hacia el poeta, definiéndolo con las siguientes palabras: "Un gran poeta así es un canal; un gran poeta así, en la ventana que da al misterio, recoge el viento del espíritu; o como un caracol, parece resonar con la voz del mar. Un gran poeta es una fuerza natural." (128) La función del poeta como intermediario entre lo Sagrado y lo humano, queda subrayada con estas palabras, fijándoselo, además, dentro del sema de lo natural. El uso de la imagen del canal nos remonta al cuento "La cerbatana", en el que hemos encontrado dramatizada esta imagen, la cual, por cierto tiene su origen en la mística islamica[97] -muchas de las imágenes usadas por Arévalo Martínez pertenecen a esta tradición-, que el escritor probablemente llego a conocer a través de sus lecturas de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. La imagen de la ventana aparece también en los poemas de Arévalo Martínez -"El demente", de Los atormentados por ejemplo-, con lo que no sólo se intertextualizan estos textos, sino que se sugiere una continuidad -a partir de las imágenes que usa-, para el sujeto que desde ellos nos habla.

Dos ensayos que estudian a varios poetas guatemaltecos del siglo pasado, permiten al ensayista expresar sus preferencias en cuanto a la poesía guatemalteca de ese período. El primero de los textos -"Poetas de Guatemala hasta mediados del siglo XIX"[98]- fue una conferencia leída como parte de la inaguración del "Instituto guatemalteco de Cursos de Verano: Julio y Agosto de 1941". En él, el ensayista presenta, de manera bastante

impersonal, información sobre los poetas guatemaltecos más importantes de la época, para después leer algunos de los poemas de estos escritores. Desde el punto de vista autobiográfico, es necesario subrayar la declaración que hace con respecto a la política de los Estados Unidos -los cursos aparentemente eran financiados por esta nación- para con nuestros países en esa época:

> Los Estados Unidos han acentuado en los últimos años su movimiento de aproximación hacia los países de Hispanoamérica y, cabe notar, muy señaladamente hacia Guatemala, contribuyendo a crear un mundo distinto para nosotros: el mundo en el que tenemos derecho a esperar y confiar, el mundo en el que se ha refugiado la libertad. (95)

Como lo indica María Salgado[99], políticamente Arévalo Martínez fue inclinándose a través de los años hacia una posición de defensa de la política estadounidense para con Hispanoamérica. Para justificar su opinión, ella cita las palabras de uno de los personajes de la novela El embajador de Torlania:

> No es un imperialismo [el estadounidense] salvo en el trópico americano, en que es el más suave y civilizado de los imperialismos, compatible con la soberanía nacional y la libertad humana ... Es un imperialismo imprescindible y necesario para los que lo ejercen; y salvador para aquellos en quienes es ejercido.[100]

Estas palabras pasan ahora a ser parte del discurso del sujeto autobiográfico, que en su papel de ensayista, expresa su simpatía por la política estadounidense hacia Guatemala. Es importante hacer notar que esta visión de los Estados Unidos es consistente con la que Manuol había expresado en la novelas utópicas -de las cuales es el narrador- al describir el gobierno de los maharachías sobre los pueblos que los rodeaban, y que las ideas que justifican esta posición, aparecen en un ensayo a ser estudiado más adelante. Se trata de "Por el mundo de Platón:

Todo Nietzche en Platón", en donde el nombre de Callicles, un personaje de "Gorgias", uno de los diálogos platónicos, incorpora al ensayo el concepto de la justicia del gobierno de los más fuertes, aunque sin que tales ideas lleguen a ser explicadas en el texto. El sujeto autobiográfico ofrece, de este modo, a través de sus varias encarnaciones, una visión cohesiva, en sus oposiciones, del mundo.

El segundo texto de los arriba mencionados, es el titulado "Centenario de Pepe Batres"[101], que también fue escrito como discurso para celebrar la fecha del nacimiento del poeta guatemalteco, pero que debido al derrocamiento del gobierno de Jorge Ubico, nunca llegó a ser leído. De nuevo sorprende en este ensayo el tono impersonal del escritor y, desde el punto de vista autobiobiográfico, únicamente la inclusión de un *fragmento del ensayo sobre los poetas de Guatemala*, en el que se comenta la poesía de Batres, con lo que ambos trabajos quedan fuertemente intertextualizados -el segundo parecería ampliar uno de los tópicos tratados en el primero-, permite incorporarlo a este trabajo. Las palabras que aparecen en ambos textos son las siguientes: "Ningún lector del poema 'Don Pablo' podrá olvidar nunca lo que dice el protagonista ante una calavera de mujer, que ha puesto en sus manos un confesor" (78). En ambos casos, a ellas sigue la cita de un fragmento del poema mencionado.

LOS ENSAYOS FILOSOFICOS

En este apartado se analizaran los ensayos escritos por Arévalo Martínez que tienen por tema ideas que se asocian generalmente con el

mundo de la filosofía. El primero de ellos, publicado en 1950, se titula "Concepción del cosmos"[102]. Se trata de un texto claramente autobiográfico, en el que se discuten las creencias filosófico-religiosas que el sujeto autobiográfico, llamado aquí Rafael Arévalo Martínez, sostiene en el año 1950. El texto comienza con las siguientes palabras:

> En este año de 1950, en mitad de los tiempos y en la mayoría de edad de mi razón, a los 66 años ... después de haber deshechado una tras otra cien doctrinas engañosas, a las que me llevó mi instinto de conservación transformado en vivo anhelo de supervivencia, yo, unidad de la especie hombre, el animalito heroico de la historia ... me encuentro ante la siguiente serie de hechos indudables: que nací en 1884 de dos miembros de mi raza, que crecí, empiezo a declinar y voy a morir, seguramente. (113)

Definido parcialmente por las fechas ofrecidas, el sujeto autobiográfico es situado nuevamente en su papel modélico, gracias a la descripción que lo fija como "unidad de la especie hombre". Además, la historia de su vida intelectual, que es el tópico principal del artículo, empieza a ser perfilada. Para el sujeto: "La muerte es ... el hecho más importante" (113), aunque, nos dice, "durante sesenta años, desde que tuve uso de razón, lo he negado" (113). Las causas que le han llevado a negar la muerte son su "profesión de fe católica ... que me enseñó que estaba compuesto de alma y cuerpo" (113); y "después, cuando abandoné este credo ... la doctrina teosófica, en la que me refugié y que me presentó la idea de la reencarnación, que me aseguraba la deseada supervivencia" (112-113). Más tarde, "esta ilusión [la de las ideas teosóficas] se aguzó, se transformó; fue durante largo tiempo panteísmo; pero subsistió hasta los sesenta años en que la abandoné." (113) Tenemos aquí, la descripción de esa secuencia de creencias expresadas, en múltiples textos arevalianos, por Manuel Aldano, el señor de Avelelo y los poetas de Las

rosas de Engaddi y de Llama. Vemos, pues, en este ensayo, el desarrollo de las creencias filosófico-religiosas que han guiado al sujeto autobiográfico desde 1914 hasta 1950. Además, como lo había expresado ya en "La herejía de los poetas", el sujeto confirma aquí que: "Desee el conocimiento puro, no una doctrina que fuera como una opiata para mí dolor lacerante y lo aliviara, ni que fuera una doctrina de la conducta, pues estoy más allá del bien y el mal ... valores del todo humanos, en mi posición abstracta de mi anhelo de verdad". (114)

A continuación, tratando de comunicar su absoluta incertidumbre con respecto a la existencia de Dios, ya que "[n]inguna de las pruebas de la existencia de Dios me convenció" (114), y "tampoco pude concebir la idea materialista de la evolución" (114), el ensayista expresa un pensamiento que encontramos en boca de Manuel Aldano al final de Las noches en el palacio de la Nunciatura, cuando dice que "nunca sabremos nada." (114) Ambos textos quedan intertextualizados de esta manera.

Consistente también con la visión del poeta arevaliano, encontramos en este ensayo las siguientes declaraciones: "Si la vida tiene un origen divino, ya merece por esta procedencia mi amor. Y si no la tiene, también" (116). Y, a continuación: "[Yo] la amo sobre todo, entonces, por su fatalidad, porque no pudo ser de manera distinta a como es." (116) (El subrayado aparece en el original.) Una vez más, el sujeto afirma su función de criatura nacida para expresar, con su amor, el amor divino.

Cuatro años más tarde, en 1954, apareció un libro con el mismo título que el del ensayo hasta aquí examinado: Concepción del cosmos[103]. En este libro encontramos, bajo el título de "Capítulo final", la primera

parte del ensayo, aunque combinada con materiales nuevos. Como ha sido sugerido ya en este trabajo, la repetición del mismo material -trátese de personajes, frases o textos completos- en un nuevo contexto, es una de las técnicas empleadas por el escritor guatemalteco para insinuar la unidad última de su obra, ya que, como dice John Incledon al comentar Farabeuf, la novela de Salvador Elizondo: "[T]hese repetitions (with slight differences) require the reader to take an active role in attempting to mediate them" [104]. Se trata, pues, de forzar al lector a entrar en el juego de la elaboración del sentido de la obra arevaliana, ese conjunto de fragmentos que, gracias a una lectura poética, es decir totalizante, pueden llegar a ofrecer una visión completa de la realidad. La obra literaria actúa en este caso como espejo o modelo del mundo. Así como la visión divina, capaz de aprehender el universo instantáneamente, está vedada a los seres humanos, que sólo pueden percibirlo como un puñado de fragmentos dispersos en el tiempo y en el espacio, la visión instantánea y total de la obra arevaliana lo está a sus lectores, limitados por la fragmentación espacial y temporal que implica todo proceso de lectura. Y, sin embargo, gracias a la intensa intertextualización a que somete sus textos, Arévalo Martínez nos obliga a percibir, detrás de una aparente disgregación, la innegable unidad a la que su escritura hace referencia. De esta manera, la literatura arevaliana, como el universo, su fuente de origen y paradigma, nos ofrece dos formas opuestas, y por lo tanto complementarias, de ser: una en la mente de su creador, o del lector-poeta, y la otra en la aparente disgregación de los textos que la llegan a componer. La teoría de la lectura propuesta por este escritor, deviene, de esta manera, una

gnoseología del mundo y de lo real, gracias a la manera en que estos llegan a ser representados en su obra literaria.

El libro titulado Concepción del cosmos se encuentra enmarcado por un prólogo y el ya mencionado "Capítulo Final". En el primero se declara que el libro es "fruto de una crisis religiosa del autor, inicialmente católico y que volvió a su pristina creencia a los pocos días de haber recibido la edición" (s.p.); en el segundo se incluye una carta del sacerdote jesuita Luis Martínez Gómez para Arevalo Martinez. En ésta, como en otros de los textos incluidos en los libros del escritor guatemalteco, se continúa la construcción del sujeto autobiográfico. El sacerdote escribe: "Poesía y mística son en V. algo temperamental. No puedo menos de admirar la nobleza de esta su fe en el hombre, la sinceridad con que se vierte V. a sí mismo" (156). Con estas palabras, y las que se han citado del prólogo, el sujeto arevaliano queda, en este libro, firmemente elaborado a partir del sema de la religión. En la última parte de la cita aparece, además, el sema de la sinceridad.

El libro se halla divido en dos partes, la primera, titulada "Razón", consta de veintidós capítulos, mientras que la segunda, titulada "Pasión", contiene únicamente cinco. Carlos García Prada ve en este libro un "jugoso tratado doctrinario que resume y explica dialécticamente los aspectos más significativos de su aventura intelectual."[105] Por su parte, Raymond Moody hace una lista mínima de los pensadores incluidos por Arévalo Martínez en este largo ensayo: "Drawing from Guyau, Schopenhauer, Spinoza, Holbach, Goethe, Voltaire, Nietzche, Bentham, Renan, Epicurus, Descartes, Pascal, Bergson, and many others, Arévalo tries to prove that

materialism (naturalism) is superior to idealism.[106] Y agrega: "This work is an anthology of statements by these writers, with a minimun of exposition by the collector."[107]

David Vela, en su prólogo a los Poemas de Rafael Arévalo Martínez, describe Concepción del cosmos desde un punto de vista estrictamente filosófico y lo critica duramente, comentando que en este largo ensayo, el escritor se ha fugado, "-colegial de vacaciones- hacia el campo del ensayo filosófico, un tanto extraviado en un dédalo de opiniones -más de pensadores que de filósofos-, por faltarle el hilo metodológico de Ariadna"[108], y agrega:

> No pretendemos tacharle de falta de preparación academica ... quiza le faltó tiempo para un análisis profundo de los conceptos en que buscaban asidero sus dudas (Concepcion del Cosmos, 1954-1955), de las cuales saldría al fin por la puerta del confesionario, con repentina atrición, más asustado que contrito.[109]

El comentario sería válido si la razón de ser de este libro fuese únicamente la exposición e interpretación de una serie de ideas filosóficas. Sin embargo, si aceptamos que su función estriba principalmente en la construcción de un sujeto autobiográfico, el mismo que hemos ido encontrando en la narrativa y en la poesía arevalianas, podremos ver que Concepción del Cosmos es, más que un texto entimemático, la autobiografía intelectual de ese poeta que, bajo los nombres de Rafael Arévalo Martínez, Manuel Aldano, Manuel de Avelelo, profesor Cendal, etc., hemos encontrado en la obra del escritor guatemalteco. Es por esta razón por la que, desde la primera oración del libro, el ensayista necesita establecer, dentro de las pautas evolucionistas expuestas en la narrativa y en la poesía del escritor guatemalteco, el aspecto modélico

de su persona: "Soy un animal, el de la mas alta jerarquía" (7). Al mismo tiempo, gracias al gran número de citas que hace de sus otros textos, el sujeto se define, al mismo tiempo, como narrador, poeta y ensayista. Esta necesidad del sujeto arevaliano de autodefinirse con tan incansable insistencia, puede ser atribuida al hecho, ya comentado, de que, en la sociedad en la que le tocó vivir, en las palabras de Dante Liano, "un poeta no hace nada, como poeta; navega solitario un río de papel, y el papel es ninguna cosa. Está muerto. Porque su poesía no lo hace 'vivo' en el proceso productivo"[110]. Ademas, como explica también Julia Kristeva, el individuo, o sujeto, véasele desde un punto de vista social o desde un punto de vista textual, sólo "se constituye como tal ... a medida que ... se describe para el otro."[111] Así, los ensayos, como el resto de la obra arevaliana, buscan justificar y hacer pública la existencia del poeta modernista, describiéndolo como tal y afirmando el valor de su labor, rechazada, como se ha dicho ya tantas veces, a nivel social.

Al final del libro, el sujeto arevaliano declara:

> Había arrojado en tal obra [Concepción del Cosmos] a mi demonio interior y además, había ejercido, al componerla, en cierto modo, una acción depuradora de mi alma, porque había barrido mis veleidades de espiritista, de teósofo y últimamente, de panteísta; y sólo había dejado ante mi dos caminos: la fe católica y la duda religiosa. Opté por la primera... (155)

Sin embargo, habrá de recordarse que en el cuento "Cratilo", publicado catorce años después, el sujeto autobiográfico afirma ser Rafael Arévalo Martínez, una reencarnación de Cratilo, el personaje griego. Se contradice, de esta manera, la declaración de catolicismo hecha por el ensayista en este libro. Las razones para tales contradicciones, sugeridas páginas atrás, serán examinadas a fondo más adelante.

Otro texto que explica los conceptos filosóficos del sujeto arevaliano es uno publicado en 1935. Titulado "Nietzche o el Poeta de la Doctrinas de Afirmación"[112], este trabajo se halla dividido en tres partes y en él, Arévalo Martínez busca definir la serie de pensadores que permitieron a Nietzche desarrollar sus ideas del super-hombre. En las palabras del ensayista, lo que se busca es establecer "[l]a línea de Nietzche: Callicles, Gorgias, Pirrón, Epicuro, Hobbes, Maquiavelo, Gracián, Hebbel, Stirner." (652) La elaboración del sujeto se inicia con las primeras palabras del ensayo: "El que enseña a amar la tierra, enseña a amar el espíritu ... Porque vana distinción es la de alma y cuerpo. Por eso amo tanto a Nietzche; el padre Nietzche." (652) La declaración del sujeto arevaliano en cuanto a su filiación nietzcheana, enfatiza, gracias al apelativo de padre, su aspecto infantil, además de intertextualizar este trabajo con cuentos como "El señor Monitot", en el que Nietzche tiene gran importancia como punto de referencia para la elaboración del señor de Avelelo, el narrador. En esa historia, el filósofo alemán es definido por su oposición a las "doctrinas de renuncia" que, en el ensayo que ahora se discute, son asociadas con el cristianismo: "Cristo fue autor de un dogma de renuncia. Nietzche de uno de afirmación." (652)

A continuación, y citando al pensador argentino José Ingenieros, el ensayista comenta que "Cristo y Nietzche en realidad se han dividido al mundo en dos zonas perfectamente definidas que, como pasa con todos los pares de opuestos, se identifican para los espíritus de alguna perspicacia" (652) -el subrayado se encuentra en el original-. Y continúa: "El camino por el que, al fin en sus fronteras, estas dos

distintas zonas, casi se confunden, es un camino de amor." (652)

Encontramos así nuevamente esa percepción tan característica del poeta arevaliano, para quien el amor es su razón de ser en el mundo. Luego, comparando a Cristo con Nietzche, el ensayista pasa a definir al poeta:

> Nietzche supo hablar con imágenes y con parábolas a los hombres como antes lo había hecho el profeta de Nazareth ... Hoy, en estos tiempos de Bergson, James, Keyserling, Freud y muchos más, se acepta que se puede llegar al conocimiento de otra manera que empleando la razón; que la sensación y la voluntad son formas del conocimiento. El poeta hace uso de la voluntad, de la sensación, y como siempre y por raro que parezca está doblado de filósofo, también hace uso del entendimiento. (653)

Es por esto, agrega, que "el poeta representa el conocimiento integral hasta donde es posible emplear esta palabra en nuestro mundo de lo relativo." (652) Esta idea no es privativa de Arévalo Martínez, ya que Lydia Crowson, al discutir la idea que Jean Cocteau tuvo del poeta, dice que el escritor francés lo percibia como "a fragmented individual belonging wholly to no one sphere and striving to reconcile his contradictory desires and characteristics ... he has refused to supress any part of himself, the seed of all human experience remains intact within him."[113] Vemos además, en la segunda parte de la cita, la incorporación por parte de Cocteau, de un aspecto modélico a la definición del poeta, con lo que la similitud de ideas entre estos dos escritores es bien marcada.

El ensayista, al tomar las ideas de Nietzche, trata de ampliarlas, aplicándolas a la experiencia moderna:

> Nietzche quisiera que se recordara al hombre continuamente que es un animal de presa, que debe conquistar la vida todos los días si quiere ser digno de vivirla ... Y yo ahora, quiero haceros ver que la tendencia de todos los productos intelectuales de nuestra Edad Moderna, tienen un igual significado. (653)

A esta altura del ensayo, aparece una lista de novelas pertenecientes a la Edad Moderna que "enseñan el mismo evangelio de que no hay que olvidarse de que el hombre es una bestia feroz" (654), y cuyos títulos aparecieron en "Novelas americanas", un ensayo discutido unas páginas más atrás. Se trata de "La vorágine, Los de abajo, Don Segundo Sombra, La sombra del caudillo, Doña Bárbara" (653). El ensayista declara entonces: "A mí todas estas prédicas me parecen sumamente útiles, porque son un complemento de las de Cristo." (654) El concepto de los opuestos complementarios, que guió la relación entre Aldano y Aretal, y el de la ley de las compensaciones, que dio sentido a las contradicciones que caracterizan la vida del poeta, es aplicada aquí al mundo de las ideas. Estas también, al oponerse, se complementan y permiten percibir el sentido total que posee el mundo. Vemos de este modo, una vez más, que la voz que se dirige al lector desde los ensayos arevalianos es la del sujeto autobiográfico, quien habiendo narrado su historia en los cuentos y novelas, y habiendo expresado su visión en los poemas, busca ahora establecer con mayor explicitud el entramado sobre el cual ha erigido su literatura.

En la segunda parte del ensayo, dedicada a explicar la vida y las ideas de Nietzche, encontramos que el aspecto autobiográfico de todo texto es nuevamente establecido, esta vez en relación con textos filosóficos: "Por ese tiempo [Nietzche] afirma el renacer eterno de los mundos ([y es] pitagórico). Llama a sus libros sus experiencias; enseña que toda su filosofía no es sino un libro de memorias involuntario (una autobigrafía)." (655)

En la tercera parte del ensayo, se determina la línea de pensadores

que han sido precusores de las ideas nietzcheanas. Los conceptos más importantes de esta sección habían aparecido ya en un ensayo de 1933, titulado "Por el mundo de Platón", que será examinado un poco más adelante. De vuelta al ensayo en discusión, encontramos, en la sección dedicada a Stirner -otro filósofo alemán, quien, como Nietzche y el sujeto arevaliano, "[a]firmó que el hombre es perfecto y que no puede haber pecadores porque el bien y el mal no tiene sentido para el Unico" (658-659)-, que Nietzche no siempre fue considerado un filósofo: "Hace apenas unos lustros, los demás filósofos lo negaban: "¡Es sólo un poeta!" afirmaban con desprecio." (659) Se encuentra expresada en este sintagma la confusión que, como resultado de las necesidades económicas de las sociedades industrializadas -las cuales exigen una clara división del trabajo-, ha marcado al sujeto autobiográfico en cuanto escritor. Como se puede ver por las palabras de Vela, un poeta no está capacitado para expresar ideas filosóficas. Es, además, en este comentario en el que hemos de encontrar el sentido de las palabras del sujeto cuando llama a Nietzche y a Cristo poetas: ambos supieron "hablar con imágenes y con parábolas" (653) las más profundas ideas morales. El aspecto modélico del sujeto autobiográfico reaparece en las últimas líneas del ensayo: "He trazado la línea de Nietzche ... Y la he trazado con apresuramiento. Que no extrañe. Como todo hombre de mi siglo llevo prisa." (659) El sujeto arevaliano, por ser el Poeta en quien, como se dijo más arriba al citar a Cocteau, "the seed of all human experience remains intact", es necesariamente representativo de lo que constituye el ser humano. En la época moderna, que se caracteriza por el apresuramiento, va a ser también un hombre que vive a prisa, y sus escritos, que reflejan su vida y sus

experiencias, serán escritos con apresuramiento. El poeta modernista es pues, para Arévalo Martínez, sin lugar a dudas, el hombre moderno por excelencia.

Al final, el ensayista comenta:

> Nietzche, el estigmatizado (Rubén lo llamaba "El demonio de Nietzche" y le hacía la cruz con horror) no es para mí sino la más profunda afirmación de espiritualidad. Es el revés de espiritualidad; es decir, una idea correlativa de espiritualidad, una idea completadora de espiritualidad. (659)

De esta manera Nietzche, el materialista, al complementar a Cristo, símbolo de la mas perfecta espiritualidad, queda incorporado al ciclo de los opuestos complementarios. Como Aretal y Aldano o como Elena y Cendal, o, mejor aún, como Don Manuel Estrada Cabrera y Manuel Cobos, parejas de criaturas opuestas que al ser percibidas por el espíritu visionario del poeta muestran el aspecto complementario que las une, el profeta y el filósofo revelan el aspecto paradigmático que poseen en cuanto representantes de la totalidad del mundo.

En mayo de 1943, Arévalo Martínez publicó un libro dedicado totalmente a Nietzche y a la influencia que éste tuvo sobre las ideas de los nazis. El título del libro es Nietzche el conquistador: La doctrina que engendró la Segunda Guerra Mundial[114], y aunque aparentemente en él no se encuentran pistas autobiográficas, la identidad que el ensayista establece entre Nietzche y Hitler, sugiere que estamos nuevamente ante esa pareja de criaturas opuestas y, por lo tanto complementarias, que definen al sujeto autobiográfico, y que fueron ya discutidas en este estudio en referencia con la narrativa del escritor guatemalteco.

El libro se halla dividido en cuatro partes. En las dos primeras se

trata de establecer la relación que existió entre las ideas propuestas por Nietzche, especialmente en Así hablaba Zaratustra y El Anticristo -así lo especifica el ensayista-, y las doctrinas que Hitler y el partido Nazi llegaron a imponer. En la tercera parte -titulada "¿Es Hitler paranoico?", el ensayista, siguiendo un método parecido al empleado por el biógrafo de Estrada Cabrera en ¡Ecce Pericles!-, define la sicología del canciller alemán, elaborándola dentro del sema de la decadencia. En la cuarta parte -titulada "Consideraciones finales"-, reaparecen comentarios expresados en "Nietzche o el poeta de las doctrinas de afirmacion", estableciéndose así nuevamente ese sistema de intertextualización que, como fue explicado ya, apunta hacia una unidad final en los ensayos arevalianos. Encontramos de este modo, en esta sección, referencias a Ingenieros y al paralelo que el pensador argentino establece entre Nietzche y Cristo: "A su doctrina la llamamos de Nietzche porque en este sombrío y admirable filósofo tiene su mejor expresión, hasta tal punto que Ingenieros hizo su célebre paralelo: Cristo y Federico." (7) También se hace referencia al hecho de que ambos son poetas: "Los dos han hablado por imágenes a los hombres como dos grandes poetas ... los dos agarraron a sus oyentes por la inteligencia y por el corazón" (7), estableciéndose, además, a los antecesores de Nietzche: "Algunos de sus antecesores -enumerados en distintos trabajos- son Callicles, Georgias, Firrón, Epicuro, Hobbes, Maquiavelo, Gracian, Hebbel, Stirner, Guyau, Schopenhauer." (88)

La razón de ser del libro se expresa también en las primeras páginas: -"Estudiemos ahora ... a Hitler y al nazismo ... Veremos que el agitador, Hitler, y el nazismo son nitzcheanos" (8)-, estableciéndose, de

esta manera, la identidad, que para el ensayista existe entre Nietzche y Hitler, dos personajes que, aunque opuestos, son complementarios: "Ahora vamos a hacer el paralelo de ambos, Nietzche y Hitler, y vereis que no discrepan ni en un ápice y se ajustan la una a la otra, la doctrina de Adolfo y la de Federico." (9) Entre las muchas ideas que según el ensayista ambos comparten, la del superhombre es la única en la que me detendré, ya que tiene gran importancia en la construcción del sujeto autobiográfico. El ensayista cita a Nietzche primero: "El superhombre es al hombre actual lo que éste es a los animales inferiores ... vivirá más porque gozará y sufrirá más ... Comprenderá que son tan necesarios los grandes dolores como los grandes placeres." (76) Sus palabras evocan las del poema "compensación", del libro Llama, en el que, metafóricamente, se expresa la misma idea: "¿Por qué tan encendida ves mi aurora? / Porque fue tan profunda y tan oscura / mi noche de dolor, desoladora..." (46) Asimismo, al citarse las siguientes palabras de Hitler, es imposible olvidar las emociones que embargan al señor de Ardens, en "Las fieras del trópico", al enfrentarse a José de Vargas, el gobernador de Orolandia: "Rausching, en una de sus páginas más interesantes hace decir a Hitler, temblando y poseído de ardor estático: "El hombre nuevo está aquí. Yo lo he visto. Es intrépido y cruel. Tuve miedo ante él." (76) La identificación entre Hitler y Nietzche y el sujeto autobiográfico se hace más intensa unas páginas después, en donde encontramos la siguiente cita:

> Si se nos pidiera concretar el caso de Hitler en pocas palabras, lo haríamos con las de Rausching:
>
> "Un hombre, de comprensión limitada y esclavo de sus impulsos, va como un nuevo Don Quijote, a tomar al pie de la letra lo que para otros no pasó jamás de ser una tentación del espíritu."
>
> Hitler se pasó las noches de claro en claro y los días de

> turbio en turbio leyendo los libros de Nietzche: fueron sus obras de caballería. Luego, seguido de un gordo Sancho colectivo, la Alemania nazi, se lanzó a la aventura del dominio mundial. (78)

Obviamente, en Hitler, como en Manuel Estrada Cabrera, encontramos encarnaciones degradadas del sujeto autobiográfico. El sintagma "se pasó las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio leyendo", asociado también, como ya se vio en el ensayo sobre Julio Verne, al sujeto arevaliano, confirma tal idea. Además, dos poemas darán mas fuerza a esta sugerencia. El primero es "Canto a Flamel", del libro Maya. En él, el poeta critica al alquimista por renunciar a la palabra para dedicarse al mundo de los hechos:

> Flamel, hermano mío, poeta insatisfecho,
> tu gran pecado es ese: ¿por qué acudiste al hecho?
> Una palabra es llena y una acción es vacia;
> vencida Atenas, vive; y ha perecido Esparta.

La visión idealista, especificamente espiritualista, del sujeto arevaliano queda confirmada al hacerse énfasis en la degradación que sufre la palabra cuando el escribano francés la transforma en hecho, aplicándola a la magia y a la alquimia. Como éste, Hitler, al llevar a la práctica las visiones nietzcheanas, las ha envilecido, transformándolas en formas torpemente demagógicas y criminales.

La segunda cita la tomo de Los atormentados, del poema "Sancho Panza contemporáneo". En éste, la imagen de la "pareja divina" insinúa el aspecto complementario del poeta y sus críticos, representantes de su nación. Esa misma imagen sugiere, en este ensayo, la relación de Hitler con la suya. El poeta, a pesar de ser rechazado por sus coetáneos, es necesariamente su guía, y Hitler, al igual que Vargas en "Las fieras del trópico", por ser una forma degradada del sujeto autobiográfico -como se

vio ha escogido la acción sobre la palabra-, se halla en una situación similar a la de este personaje. Como gobernante de su pueblo, él va adelante, seguido por el pueblo alemán que, sin meditar sobre sus doctrinas o sus actos, se limita a seguirle. La imagen del Quijote, aplicada ya, como se vio más arriba, a Hitler, establece la identidad entre el canciller alemán y el poeta:

> Abriendo a las conciencias hermético sendero,
> así forma la historia la pareja divina:
> delante, el Señor flaco remolca a su escudero;
> y atrás el criado gordo, ríe, pero camina. (12)

Un poco después, la identificación del sujeto arevaliano con Nietzche se consolida aún más: "Se ha considerado a Nietzche más que como un filósofo, como un poeta -por lo que le fue difícil sostener en sus obras la consecuencia lógica-, como un rebelde al análisis detenido, que adopta soluciones opuestas" (87). Esta es, precisamente, la situación en la que se encuentra el sujeto autobiográfico, quien, al tratar de representar la unidad que existe tras la fragmentación de la materia, se ha visto forzado á ofrecer soluciones contradictorias. Sin embargo, ellas, al ser identificadas como complementarias, apuntan hacia la totalidad que él, como poeta, puede percibir. Esto es lo que aparentemente David Vela no ha visto cuando dice, en palabras citadas anteriormente, que Arévalo Martínez se ha "extraviado en un dédalo de opiniones ... por faltarle el hilo metodológico".

Al continuarse el estudio de Hitler, en lo que es, necesariamente, la construcción textual de un personaje histórico, encontramos que el canciller alemán actua como una fiera. El que el ensayista haga uso de tal metáfora para describir al Fuhrer, nos permitirá conjeturar que, como

en ¡Ecce Pericles!, es el sujeto autobiográfico, con sus poderes visionarios, el que transcribe este texto: "Con ese profundo instinto de fiera con que Hitler capta las emociones colectivas, comprendió que Francia e Inglaterra lo temían ... Y dio la zarpada." (124) Además, el poder visionario, asociado hasta ahora al sujeto arevaliano, aparece en este ensayo como parte de la descripción del canciller alemán: "Une a la decisión rápida de visionario la paciencia que sabe esperar" (125). De este modo Hitler, al igual que el sujeto autobiográfico, queda definido por el sema de la visión.

Sin embargo, es en la tercera parte del libro en donde encontramos el mayor numero de semejanzas entre estos dos personajes. En esta sección, el ensayista analiza, uno a uno, los aspectos físicos e intelectuales del déspota aleman. Como Manuel Aldano, Hitler fue un mal esudiante: "El austriaco Hitler de muchacho es un mal escolar: las tareas metódicas y cotidianas lo cansan y lo aburren" (129). Como aquel, también, es un inadaptado: "Del primero de estos dos hechos, su inadaptación, pasaremos a tratar después bajo la pregunta que servira de rubro: ¿Es Hitler un paranoico?" (129-130) Es decir que, para el ensayista, la falta de adaptación del canciller alemán es tan extrema que puede verse como una característica patológica. De esta manera, el sema de la decadencia aparece, en este libro, como parte de la elaboración de la personalidad del Fuhrer.

También la femineidad, una de las características del poeta arevaliano, aparece aquí asociada al canciller alemán: "Según Schirer, es el suyo un modo curioso de caminar, muy femenino, con pequeños y delicados pasos; levanta nerviosamente su hombro derecho y chasquea su

pierna izquierda en un tic nervioso" (133). Esta descripción nos recuerda, además, al señor de Aretal, con su forma equina de caminar. Sin embargo, la sensibilidad, que en el poeta fue siempre sincera, en Hitler constituye solamente una forma de manipulación: "[S]us glándulas lagrimales son pródigas y llora a voluntad" (135), nos dice el ensayista, convertido, aquí, en biógrafo.

Desde un punto de vista intelectual, Hitler es un hombre sagaz, lo "que le ha permitido levantar el edificio de su locura sistematizada; pero como vimos, ninguna de sus ideas ni de sus doctrinas le pertenece." (134) En esto se parece a Estrada Cabrera, de quien se había comentado en ¡Ecce Pericles! que "nunca intentó realizar una síntesis personal" (12) de las ideas que lo guiaron, es decir, que nunca llegó a tener ideas propias, limitándose, como Hitler, a hacer uso de las ajenas. Otra cita, tomada por el ensayista Strasser, otro de los biógrafos de Hitler, explica este comentario: "Según Strasser, 'si intenta salpicar su discurso de sabias teorías entresacadas de obras mal digeridas, no se alza sobre la mediocridad.'" (134)

La semejanza entre el sujeto arevaliano y el déspota aleman se hace más compleja al mencionarse que Hitler se siente víctima de la incomprensión -"[E]l sentimiento penoso de ser incomprendido por sus semejantes, de estar solo entre los hombres ... concurren en él" (139)-, y al definírsele como un degenerado superior -"La degeneración se marca en los degenerados superiores por la formación paranoica del carácter que puede ser considerada como un estigma psíquico" (140)-. En la descripción que el ensayista hace de las características del paranoico, es posible reconocer algunas de las discutidas por el doctor Esquerdo con Manuel

Aldano, en la novela de ese nombre, cuando hablaban de la neurastenia que atormentaba al poeta. En Hitler, las características son las siguientes:

> La clase alta de los paranoicos puede dominar los estratus superficiales de la inteligencia y sin embargo ser atrasada desde el punto de vista ético y de las relaciones sociales. El paranoico recuerda el pensamiento místico de los pueblos primitivos por su apriorismo y su desprecio de la experiencia ... en realidad lo son más [místicos] puesto que su misticismo nace, se desenvuelve y persiste a pesar del ambiente. (141)

Esta descripción concuerda también con la que encontramos en la biografía de Estrada Cabrera, de quien se dijo que "tiene el sentido mágico de la vida; podemos agregar que aún para los profanos son perceptibles sus caracteres de paranoico." (638)

Asimismo, como Aldano, Hitler ha sido "incapaz de la labor cotidiana y continuada. Nunca pudo obtener un medio normal de ganarse la vida." (142) El paralelo con el poeta modernista es obvio, aunque en el caso de éste, habra que recordar que la irregularidad de su situación social fue el resultado del rechazo impuesto por la burguesía, y no de una decisión por parte del escritor. Finalmente, en una cita que el ensayista toma de Emil Ludwig, quien escribió extensamente sobre el Führer, la similaridad entre Hitler y el sujeto arevaliano es tal, que es imposible saber si se está describiendo al primero o al del segundo:

> Su constitución débil, a causa de la necesidad de prepararse y descansar, cae en prolongadas épocas de apatía. Huye del deporte, del vino y de todo desgaste ... Hombre débil, que paso por una juventud sombría y opaca seguida de cien depresiones, gracias a su energía nerviosa, que en ciertas horas crece hasta grados sublimes de pujanza para luego abismarse en un abatimiento extremo... (151)

El siguiente comentario se encuentra también relacionado con estas características y, por hacer referencia a la bohemia, podría ser fácilmente aplicado al señor de Aretal o a Cornelio, el Hombre Verde: "No

conoce el esfuerzo prolongado y continuo ... Tiene hábitos de bohemio. Se levanta tarde y se está días enteros dormitando." (152)

Finalmente, el ensayista se hace la siguiente pregunta: "¿Es un genio, como dicen los escritores? ¿O es un paranoico como quieren los médicos?" (155). Siguiendo las pautas impuestas por la teoría de la lectura propuesta en los cuentos, la respuesta a este dilema reside en el punto de vista que adopte el lector, quien, por consiguiente, se ve obligado a participar activamente en la construcción del significado que el personaje de Hitler pueda tener:

> La contestación es bien fácil: depende de una premisa anterior. ¿Va a seguir la idea de las nacionalidades gobernando el mundo? Si me contestais sí, si la nacionalidad no debe ser superada en un orden internacional ... entonces, señores, lo diremos con toda claridad. Hitler ha procedido como uno de lo hombres más grandes de la historia ... si la idea de un orden internacional, madurada durante siglos, y sostenida por los más grandes hombres que han honrado la especie humana ... Hitler y Alemania están perdidos. Hitler no es más que un paranoico... (155-156)

Además, como el sujeto autobiográfico, que bajo el nombre de Manuel Aldano fue descrito como representativo de su pueblo, Hitler es percibido aquí como emblemático del suyo. "Y ahora la pregunta anterior, ¿es Hitler paranoico?, apliquémosla en mayor escala a la comunidad que dirige: ¿Es Alemania un pueblo paranoico? Creemos que la respuesta es afirmativa." (156) La identificación del sujeto, llámese Aldano o Hitler, con su nación queda de este modo confirmada.

La cuarta parte del ensayo corrobora estos conceptos y los extiende: "Esto es Hitler, y esto es su pueblo, los dos son nietzcheanos; tan nietzcheano es el pueblo alemán que en un momento de engaño se podía creer a Hitler, nada más en lo incidental, completamente fruto de su época." (162) Asimismo, el aspecto modélico del Fuhrer queda reafirmado

al identificársele, unas líneas después, con Cristo: "Hitler es un agitador ... El ha de superar a lo que dijo cualquier otro agitador, salvo el Nazareno." (161) Al igual que Estrada Cabrera o el General Vargas, Hitler sugiere la imagen degradada del Buen Pastor, ya que, como ellos, el también gobierna un pueblo en el que los hombres no son todavía completamente humanos: "Un ente tan inestable y un pueblo no menos histérico no podían llegar a otro resultado que el de destruir por el placer de destruir." (155). Si Aldano es el poeta representativo del pueblo en el que le tocó nacer, Hitler es el gobernante representativo del pueblo que llegó a gobernar.

Como parte del juego intertextual al que Arévalo Martínez somete sus textos, encontramos en este libro referencias a otro de sus ensayos. La referencia en este caso es al ensayo sobre la novelas alemanas de la Gran Guerra: "He aqui lo que escribimos sobre Sin novedad en el frente y Despues de Remarque en 1926" (130). El ensayista cita entonces varios párrafos de este trabajo, estudiado unas páginas más atrás. Un comentario crítico sobre literatura, queda de esta manera intertextualizado con un artículo sobre Nietzche y las ideas políticas con las que el filósofo ha llegado a ser asociado.

Diez años antes que Nietzche el Conquistador, Arévalo Martínez había publicado otro ensayo sobre el filósofo y el lugar que éste ocupa dentro de la tradición idealista occidental. El texto se titula "Por el mundo de Platón: Todo Nieztche en Platón"[115]. En él, el ensayista percibe el "mundo de las almas" (206) dividido en dos esferas intelectuales, una materialista y una espiritualista. Las figuras paradigmáticas de estas

esferas opuestas son "[d]os poetas, el uno divino, el Cristo, y el otro humano, Nietzche" (206). Sin embargo, declara el ensayista, "[e]n esencia, todo Nietzche, para mí, que me inclino al espiritualismo, aparece ya en Callicles." (206) La referencia a este personaje es interesante por varias razones. Callicles -"5th century B.C. A Greek philosopher and politician"[116]-, aparece como personaje en Gorgias, uno de los diálogos de Platón. En este diálogo, "he [Callicles] argues that the natural law by which the strong rule is also a natural right and an expresion of natural justice."[117] Las ideas de Nietzche quedan así, gracias a la intertextualización que hace Arévalo Martínez, imbricadas con las de Platón, el filósofo idealista más importante en la tradición occidental. Al mismo tiempo, tenemos que el Callicles al que el escritor guatemalteco hace referencia, no es el filósofo griego, sino el personaje de una narración filosófica. Es decir, un ser cuya realidad es puramente textual. Nos encontramos otra vez en un mundo en el que, aparentemente, la única realidad posible es aquella que se construye a través de la palabra y de la escritura. Además, la referencia a Callicles y a su filosofía es interesante, ya que nos remite a ideas expuestas en ¡Ecce Pericles!, en donde, como se comento en el segundo capítulo de este trabajo, el biógrafo explica: "Las multitudes se vuelven siempre hacia la fuerza." (642) Este tema será explorado por Arévalo Martínez en otro ensayo, titulado "De Aristoteles a Hitler", que se estudiará más adelante. Desde el punto de vista del pacto autobiográfico, el sujeto arevaliano ha sido definido nuevamente por sus inclinaciones espiritualistas.

LOS ENSAYOS SOCIOLOGICOS

El tema del dominio, o del derecho a dominar que el más fuerte tiene sobre el más débil, fue una idea que aparentemente persiguió a Arévalo Martínez durante mucho tiempo. No hay que olvidar que, como apunta Rocael Cardona Recinos, durante su vida "se sucedieron en Guatemala 36 años de dictadura (1898-1920 con Estrada Cabrera y 1931-1944 con Jorge Ubico), así como cuatro acontecimientos mundiales de extraordinaria relevancia: las dos guerras mundiales, la revolución rusa de 1917 y la crisis económica mundial de 1929-30."[118]. Tampoco carece de importancia el que, durante la Segunda Guerra Mundial, las teorías y prácticas de los nazis obligaran a los intelectuales occidentales a cuestionar muchas de las ideas políticas, sociales y culturales que hasta entonces habían definido el sentido que se le atribuía a la cultura europea.

En tres ensayos, publicados en 1943, 1945 y 1962, Arévalo Martínez explora las ideas que justifican las guerras de agresión por pueblos más fuertes contra naciones débiles o menos desarrolladas. En el primero de estos artículos, titulado "De Aristóteles a Hitler" [119], se comenta la controversia que tuvo lugar entre los frailes españoles Sepúlveda y las Casas con respecto al derecho de los españoles a conquistar las naciones indígenas de nuestro continente. El ensayista presenta las ideas de Sepúlveda y las compara con las que Hitler adujo para iniciar su guerra de dominio sobre las otras naciones de Europa. Puede verse aquí el concepto de las analogías, examinado en relación con la narrativa arevaliana, aplicado al proceso histórico europeo-americano.

Parafraseando las palabras que Octavio Paz usa para explicar la relación entre el romanticismo y el modernismo hispanoamericano[120], se podría decir que, para el escritor guatemalteco, las ideas de Hitler no son más que otra forma, es decir, otra metáfora, de las ideas imperialistas propuestas por Sepulveda. Y aunque, a primera vista, no parecen existir pistas autobiográficas en este texto, si analizamos las referencias que el ensayista hace de Nietzche, encontraremos que en él se encarna, nuevamente, el sujeto arevaliano:

> "Los hombre superiores tienen el derecho (dice Sepulveda), de hacer esclavos a los otros y exterminarlos si así les conviene." Así lo mantuvo en tres famosas ocasiones, y en escritos llegados hasta nosotros. ¿Dijo más Zaratustra? En las obras de Sepulveda que conocemos está todo Nietzche, menos sus abiertas declaraciones contra Cristo" (5).

Las referencias al filósofo alemán dirigen también nuestra atención hacia las ideas que el sujeto autobiográfico ha presentado en otros textos. Así, al discutir lo que constituye la idea de la democracia, el ensayista hace un comentario que nos recuerda palabras escritas en <u>¡Ecce Pericles!</u> con respecto a las razones que llevaron al pueblo guatemalteco, al cabo de veintidós años, a levantarse en contra del gobierno de Estrada Cabrera. En ese texto leemos:

> [A]caso todo pueblo, por despótico que sea el gobierno que lo rige, es sustancialmente democrático, pues de hecho mientras el tirano está en el poder es, o porque el pueblo tácitamente lo acepta -porque no traspasa aquella línea en que pesán más los ultrajes a los individuos que la necesidad de un orden cualquiera- o porque ... representa a la clase dominante. (9)

Además, puntualiza,

> sobre la idea central de poder aún cabría agregar algo más: casi todos los individuos retienen una partícula de poder: la posee el escritor que orienta a su pueblo, el catedrático de Derecho que da conciencia jurídica a sus alumnos, el hombre de carácter entero que influye poderosamente en los que le rodean,

el poeta que sueña utopías... (9)

De nuevo, la referencia al escritor que orienta a su pueblo y al poeta que sueña utopías, dirige nuestra atención hacia el nombre de Rafael Arévalo Martínez, autor de las novelas utópicas -él mismo así las ha reputado- El mundo de los maharachías y Viaje a Ipanda, en las que, además, se encuentran dramatizadas las ideas centrales -con respecto al derecho que pueden tener algunas naciones de gobernar a otros pueblos menos fuertes o menos desarrollados- de este ensayo.

Al final, la referencia a Centro América y a la reacción de sus pueblos frente las agresiones extranjeras -referencia obvia a los Estados Unidos-, nos coloca de nuevo en el espacio geográfico asociado con el sujeto arevaliano: "[T]ambién *puede decirse que se probó* la unidad de Centroamérica, cuando espontáneamente los pueblos centroamericanos se unieron para defender a Nicaragua de la invasión de Walker." (9) Con este comentario se justifican, además, las ideas, propuestas en las citas anteriores, en las que se hace referencia al aspecto democrático que caracteriza a todo pueblo, no importa cuan despótico sea el gobierno que lo rige.

En "Influencia de España en la formación de la nacionalidad centroamericana"[121], el segundo de los ensayos que puede incluirse entre los sociológicos, Arévalo Martínez trata de definir los "factores naturales -población y territorio- y factores espirituales -normas, idiomas, cultura-" (48) que influyeron en la creación de un sentido de nacionalidad en los pueblos centroamericanos. Este estudio desmiente, en gran parte, las ideas propuestas por Manuel Aldano en el capitulo XXXII

de la novela que lleva su nombre -en donde las imágenes que gobiernan la descripción de Centroamérica son las de la decadencia y la escisión-. Niega, también, las sostenidas en el ensayo escrito por Alfonso Celada, protagonista de la novela Hondura. En éste, Centroamerica también aparece como una región escindida en todos sus niveles -geográfico, racial, cultural y político-, en el que la democracia es imposible, y cuyo mejor símbolo es su gobernante, don Manuel -una clara referencia a Estrada Cabrera-, un mestizo en "cuyos pequeños ojos mongoles había falacia y astucia indígenas; [y] en sus largos y caidos bigotes había crueldad y sensualidad españolas" (205). Sin embargo, de acuerdo con el texto que ahora se estudia, España logró dar unidad, en todo sus aspectos, al istmo centroamericano. Se mencionan, para justificar esta opinión, aspectos raciales, territoriales, legales, religiosos, y linguísticos.

Al citar la defensa que de España hace Agustín Mencos Franco -un poeta y cronista guatemalteco del siglo XIX- en uno de sus poemas, el ensayista afirma nuevamente el poder intuitivo que guía a los poetas, con lo que se sugiere que estamos de nuevo ante un texto cuyo transcriptor es el sujeto arevaliano: "Los poetas son intuitivos como niños y ven a grandes rasgos como ellos. De ahí su capacidad para síntesis" (49). Los nombres de Cristo y de Nietzche, como paradigmas de dos visiones opuestas del mundo, al aparecer en este ensayo, sugieren también que su autor es el sujeto arevaliano. Así, encontramos que, mientras de España recibimos el cristianismo, del mundo moderno recibimos las ideas "bárbaras" del paganismo, ya que, para el ensayista, "la actual enorme lucha no representa otra cosa sino la reviviscencia bárbara" (52) propuesta por Nietzche.

Definiendo las ideas del cristianismo, el ensayista escribe: "Cuando nació en Nazaret Jesús ... no sólo nació con él la fraternidad entre los hombres sino la libertad y la igualdad." (51) Y agrega, "Durante veinte siglos estos conceptos capitales han moldeado al mundo hasta tal punto que toda la historia del mismo se puede sintetizar en la lucha de ellos y sus contrarios" (52). Y luego, al describir el resultado de las influencias nietzcheanas, escribe:

> [E]l terrible credo de Nietzche que hoy nos roba la paz del mundo es el de tres ideas opuestas a las cristianas de libertad, igualdad y fraternidad: las ideas de esclavitud, desigualdad y extrañeza. En cada uno de los artículos de esta antinomia se halla la clave de la segunda guerra mundial (52).

Gracias a la incorporación de estos comentarios sobre Nietzche y Cristo, el presente ensayo queda intertextualizado con otros ya estudiados, cuyo tópico era también el de las influencias nietzcheanas en el mundo moderno. De esta manera, aunque aquí no encontremos pistas autobiográficas, nos vemos obligados a percibir este texto como un fragmento más de ese ensayo autobiográfico que el sujeto arevaliano busca elaborar.

La misma falta de pistas autobiográficas parecería caracterizar un artículo periodístico publicado en 1962 con el título de "Las dos culturas"[122]. Sin embargo, en él, el sujeto autobiográfico busca definir su posición de escritor hispanoamericano ante los ojos de la crítica europea. Busca, por lo tanto, mostrar que "[l]a cultura americana no es inferior a la europea" (3). En una frase que atribuye a Simone de Beauvoir, el sujeto arevaliano percibe la actitud típica de los

intelectuales europeos ante los escritores hispanoamericanos, una actitud que se caracteriza por el desprecio: "Ser el más grande escritor de Guatemala o de Honduras, ¡qué risible!" (3)[123] Consciente de que las expresiones culturales están íntimamente relacionadas con la vida económica de una nación, el ensayista afirma que lo que ha hecho falta a los escritores hispanoamericanos es "el estímulo que proporciona una gran colectividad cercana y la difusión de las naciones opulentas." (3) Es decir que no se trata de falta de valor intrínsico, sino de problemas de índole histórica y económica. De nuevo encontramos aquí esa voluntad de los modernistas por establecer una literatura que fuera aceptada, no por exótica sino por su calidad esencial, en los círculos intelectuales de Europa. Encontramos definida además, de nuevo, la pobreza cultural que el sujeto arevaliano encuentra en su patria.

ENSAYOS SOBRE LA VIDA CULTURAL GUATEMALTECA

Bajo este título he agrupado seis ensayos en los que se tratan diferentes aspectos de la situación cultural en la Guatemala de los años cuarenta. Aunque casi todos se refieren a tópicos literarios, el último es una conferencia que Arévalo Martínez pronunció al inagurarse una nueva sala en el Museo de Bellas Artes de Guatemala.

El primero de los ensayos que serán ahora estudiados es el titulado "Historia de un libro, ¡Ecce Pericles! de Rafael Arévalo Martínez, contada por su propio autor"[124]. Como el título lo expresa, se trata de un trabajo autorreferencial, en el que se relatan las peripepcias que esta biografía de Estrada Cabrera hizo pasar a su autor debido a la

situación política que reinaba en Guatemala en 1942, año en que la obra fue escogida "para ser enviada al jurado internacional en el segundo concurso latinoamericano de Farrar y Rinehart de Nueva York" (44). Además, se busca establecer para este libro una lectura estrictamente referencial, en este caso histórica y, más específicamente, biográfica:

> Quise dejar para los guatemaltecos la maravillosa historia del Partido Unionista, de esa lucha sin precedente contra la autoridad despótica de Estrada Cabrera, hasta que lo hizo bajar del poder. La quise escribir para que educara a las futuras generaciones de guatemaltecos en el amor a Guatemala y fuera su cartilla cívica de patriotismo. (47)

El aspecto utilitario que el autor atribuye a este su libro, contradice declaraciones que hemos encontrado en otros textos -"La herejía de los poetas", por ejemplo- en los que se había rechazado todo utilitarismo para los textos arevalianos. Ellos, como se recordará, tienen como única meta la búsqueda de la verdad que, en el campo de la estética, es la belleza -"[E]l artista embellece todo lo que toca" (49), dice el ensayista en este trabajo-, además de la afirmación de la Unidad que rige el mundo.

El ensayo se inicia con una larga cita tomada de Humano, demasiado humano de Nietzche, en el que el filósofo subraya el proceso de intertextualización que define el desarrollo de toda escritura y, consecuentemente, de toda literatura. Sus palabras no son diferentes en nada a las empleadas por Arévalo Martínez en otros textos:

> El libro se trueca casi en un hombre. El libro vive con vida propia. Quizás el escritor le olvidará, se elevará por encima de sus conceptos, no lo entenderá ya y habrá perdido el alto vuelo a que se remontará para concebirlo. Sin embargo, el libro sigue produciendo dicha o desdicha, es causa de nuevas obras, se hace alma de principios y de acciones, vive, sin ser hombre, como un ser provisto de espíritu y alma. (42)

La idea, sugerida ya en textos anteriores, de que el poeta encarna en los libros que escribe, es validada aquí gracias a las palabras de Nietzche. Esta idea adquiere un sentido político debido a la situación que los escritores han tenido que enfrentar en Guatemala, en donde tantos hombres y mujeres han sido torturados y asesinados por haber escrito páginas que desagradaron al gobernante de turno. En el caso de Arévalo Martínez, en esta época se trataba de Jorge Ubico, quien, como fue mencionado en el segundo capítulo de este estudio, sirvio de modelo para el dictador de "Las fieras del trópico", y a quien el escritor dedicó, con posterioridad, un trabajo biográfico, considerado también en el mismo capitulo. Aquí, el ensayista narra la siguiente anécdota, que, al establecer el contexto histórico de la época, impone una lectura política de ¡Ecce Pericles!:

> Hace pocos días hablé con el licenciado José Falla y le dije: -Querido licenciado, puede usted ya romper el ejemplar inédito de mi obra ¡Ecce Pericles!, que tiene usted en su poder desde fines de 1942, encerrada en su caja de hierro con todo secreto, como peligroso explosivo. (43)

La razón para tales plabras es ofrecida unas líneas después:

> Y en realidad mis palabras no tenían nada de exageración, para el que conoce los procedimientos de que se valía el dictador guatemalteco aludido, cuando se veía amenazado en su continuación en el poder, como en realidad se sintió por el texto de ¡Ecce Pericles! y su posible publicación (43).

En este ensayo se hace referencia también a la novela Hondura, que tiene "el mismo fondo político de la época de Estrada Cabrera." (44) De nuevo, una lectura política y referencial es impuesta a este libro por medio de las siguientes palabras: "Hondura era una solución diluida de antídoto contra la dictadura en comparación con el extracto recargado de

¡Ecce Pericles!, que constituía una verdadera apelación al pueblo de Guatemala para que se levantase contra el tirano." (44) La elaboración del sujeto autobiográfico es integrada al texto por medio de las siguientes palabras, que Carlos Samayoa Chinchilla, otro escritor guatemalteco, dice a Arévalo Martínez: "[D]e todo el mundo hubiese yo esperado una obra semejante contra Ubico, menos de ti, poeta inerme y alado, alejado hasta ahora de toda actuación política." (44) Por tratarse de una obra en la que se critica la tiranía de Estrada Cabrera, el que sea interpretada como ataque al gobierno de Ubico, nos permite ver en el segundo, una forma más del Tirano, cuya figura, en la obra arevaliana, hemos encontrado ya con los nombres de estos despotas guatemaltecos y con el de Hitler. De nuevo, en la visión neoplatonista del sujeto arevaliano, tras de la multiplicidad que caracteriza este mundo, es posible percibir la Unidad que lo rige y lo define.

Al final del ensayo se citan, en fragmento o en su totalidad, varias cartas que, debido a una disputa que surgió con Manuel Cobos -quien aparece como personaje en la biografía de Estrada Cabrera, y que había facilitado a Arévalo Martínez unos documentos escritos por "el gran líder obrero Silverio Ortiz, a excitativa nuestra, para ¡Ecce Pericles!" (49)-, el escritor guatemalteco había solicitado de varios abogados amigos. Como en otros casos, estos documentos enriquecen la construcción del sujeto autobiográfico. Así, en una de ellas, por ejemplo, se lee: "A usted, historiógrafo, vale decir investigador de los hechos para hacer relación de ellos" (50), con lo que se define al sujeto como historiador, justificándose, además, el valor documental de ¡Ecce pericles!.

Otro trabajo que continúa la elaboración del sujeto arevaliano es "El centenario de una obra histórica: Bosquejo histórico de las revoluciones de Centro América"[134]. En este ensayo el sujeto se declara "unionista convencido" (77), con lo que este texto queda intertextualizado con ¡Ecce Pericles! y con el artículo en el que se narra la historia de este libro.

En oposición con esta definición del sujeto arevaliano, encontramos un discurso pronunciado en 1938 para la inauguración de la Feria de los Libros de la Biblioteca Nacional de Guatemala que, como parte de la celebración del cumpleaños de Ubico, Arévalo Martínez pronunció ese año[135]. Si en "Historia de un libro...", el sujeto arevaliano se había descrito como un "dócil empleado oficial" -"A la apertura de la Asamblea en Marzo de 1942 y precisamente cuando principiaba el tercer período de Ubico y éste estaba muy nervioso de como recibiría el pueblo su tercera elección, concurrí, a fuer de dócil empleado oficial"... (47)-, en éste llega a cantar los loores del gobernante, quien, como ya vimos al estudiar su biografía, es otra de las encarnaciones del sujeto autobiográfico:

> Una de las pocas fechas en que un pueblo ha podido celebrar dignamente el cumpleaños de su Mandatario es esta del diez de noviembre en Guatemala. La actuación del Presidente Ubico es ostensible. Con fuerte vocación de estadista, vivió y vive para Guatemala, a la que ama. Sólo así se explica su fructuosa labor en todo orden de cosas. (433)

El sema de la salud, que habíamos ya visto asociado a este personaje -en el libro Ubico-, reaparece aquí para definirlo en su relación con Guatemala: "De esta salud moral que preparó para su pueblo es correlativa su labor en pro de la salud corporal del mismo." (433) El motivo de esta

definición es la proclamación de una ley con la que se reglamentaba "la prostitución y la venta del alcohol, en una forma que aminora los dos vicios". (433-434) La admiración que Arévalo Martínez expresa por Ubico en este texto puede ser interpretada desde dos puntos de vista. Por un lado, el gobernante, como ya se ha dicho, representa una de las encarnaciones del sujeto autobiográfico. Por el otro, su creencia en el derecho que posee el más fuerte de gobernar a los débiles -una noción expresada en "Por el mundo de Platón: Todo Nietzche en Platón", uno de los ensayos examinados más arriba-, parece guiar las palabras del ensayista. Además, como tantos otros intelectuales en esta época, el escritor guatemalteco parece haber caído bajo el influjo del mito del hombre fuerte que, con su poderío y autoridad, podía rescatar a su nación del estado de decadencia en el que se encontraba. Piénsese en este sentido en la adhesión que Martin Heidegger y Paul de Man llegaron a exteriorizar por Hitler y la causa nazi, o la que Ezra Pound y Giovanni Papini expresaron en relación con Mussolini.

Un comentario sobre los "Escritos políticos de Juan José Arévalo"[134] nos permite de nuevo ver al sujeto arevaliano, como Director de la Biblioteca Nacional de Guatemala, en su papel de empleado público. Este ensayo, además, funciona como un texto autorreferencial, gracias a las citas que en el se hacen de ¡Ecce Pericles!, Una vida y Los atormentados.

El ensayo se inicia con una anécdota por medio de la cual el sujeto arevaliano se incorpora al texto, definiéndose, no sólo como Director de la Biblioteca, sino como un estudioso de la filosofía:

> Cuando, ya electo Presidente de Guatemala el doctor Arévalo, visitó la Biblioteca que dirijo, le mostre sus libros, recogidos con cuidado ... [D]espués, platicamos una hora exclusivamente de filosofía, aludiendo a problemas de los que le había consultado hacia dos lustros. (22)

Una referencia a Platón, permite la intertextualización de este trabajo con aquellos en los que el filosofo griego aparece: "Es, para mí, la más querida de sus obras La adolescencia como evasión y retorno. Arévalo, catedrático, se muestra en ella, como lo queria Platón, apto para dirigir a un pueblo." (22). El tópico de los inicios de la sexualidad en la adolescencia permite al ensayista citar de otros trabajos arevalianos. Por ejemplo: "Las otras confirmaciones están tomadas de la obra del propio autor de esta nota bibliográfica. Se refieren a la llegada de lo sexual a la adolescencia. Tomamos de Una vida (Guatemala: Imprenta Electra, 1914) 43". Una cita tomada de la novela sigue a esta frase. Y, un poco más abajo: "He aquí cómo sueña un adolescente con una niña, en un todo como lo relata el doctor Arevalo: (De Los atormentados Guatemala: Unión Tipográfica, 1914)".

Al interpretarse las ideas propuestas por Juan José Arévalo con respecto a las taras sociales a las que debe enfrentarse todo adolescente, reaparecen las imagenes fisiológicas, usadas tan a menudo por el sujeto autobiográfico:

> La primera de estas raíces [de las taras sociales] ... es una biología raquítica ... La segunda raíz es la de la incapacidad psicológica o cobardía, como contraposición a la entereza para asumir la totalidad de nuestras obligaciones. La tercera raíz, es la de la inversión espiritual, netamente sexual; cuando en el varón fisiológico que espiritualmente se siente hembra y necesita entregarse, "porque el sexo no es solo carne sino es también postura, y la posesión no es solo física y psicológica sino mental, moral y estética, en una palabra espiritual." ...

> La cuarta raíz ... produce el servil ideológico ... para terminar en la apoteosis de un caudillo." (25-26)

Como es fácil ver, esta descripción de las taras sociales corresponde, punto por punto, a la elaboración que, dentro del sema de la decadencia, se ha hecho del poeta arevaliano. Queda confirmado así, nuevamente, su papel modélico en relación con su país.

Cuando unos párrafos después se ofrece el remedio a tales problemas, podemos ver el programa de desarrollo de la salud descrito en relación con Ubico, en el libro del mismo título:

> El remedio helo aquí: 1o. Proporcionar a la juventud capacidad biológica; 2o. vigorizar a la voluntad; 3o. afirmar la conciencia varonil; 4o. instruir con vistas a una correcta estimación de los bienes de la vida; y 5o., perseguir el servilismo juvenil hasta infiltrar vergüenza por las alabanzas ociosas (26).

Queda así elaborado el sujeto autobiográfico en sus dos aspectos contradictorios y, por lo tanto, complementarios, de decadente y de criatura saludable, como representante de las taras de su país y con las características del ciudadano que, idealmente, llegará a poblar algún día Guatemala.

Otro texto que nos permite ver al sujeto arevaliano en su papel de hombre público, es el del discurso pronunciado al colocarse una placa de mármol para conmemorar la primera asamblea constituyente de Centro América[129]. Las palabras del ensayista lo definen de la siguiente manera: "Generosa institución la de Geografía e Historia, que me hace el honor de considerarme como uno de sus socios fundadores." (146)

El mismo tipo de definición se puede encontrar en otro discurso, esta vez pronunciado al inaugurarse la "Sala Villalpando" en el Museo de

Historia y Bellas Artes[129], aunque la elaboración del sujeto autobiográfico queda aquí enriquecida por la aparición de los nombres de Ubico, y San Francisco de Asís:

> Al tomar la palabra, designado por el Ministerio de Educación Pública y la Sociedad de Geografía e Historia, en la inauguracion de la "Sala Villalpando", que guardará once valiosos cuadros del gran pintor de la época colonial, Francisco de Villalpando, es preciso, como preámbulo necesario y en estricta justicia, hacer mención de los patriotas guatemaltecos a los que debemos el estar reunidos en este momento ... Esos guatemaltecos son, en primer lugar, el fundador de este Museo, General don Jorge Ubico (283-284).

El nombre del santo de Asís, continúa la elaboración del sujeto arevaliano dentro del sema de la religión: "Admirador ferviente del Santo de Asís, voy con verdadero cariño a referirme a los pasajes que dejó Villalpando en sus lienzos." (285) Además, al referirse al Santo como el "Santo-poeta", se establece nuevamente la identificación que se ha fomentado entre los arquetipos del Santo y el Poeta:

> San Francisco, el Santo-poeta, ha interesado siempre a poetas y artistas. Es la Santidad hecha poesía; no sólo es virtud, es belleza; así como cuando leí la vida de Cristo, me pareció que con mucho excedía del marco de los evangelistas y lo vi como un divino poeta, el más alto de todos, así también al leer la vida de San Francisco contemple el mismo elemento de poesía, que no en balde se ha dicho que la más perfecta imitación de Cristo fue el Santo de Asís, nacido como él en un pesebre, y llamado por la Edad Media el segundo Cristo. (285)

De esta manera, no sólo el aspecto visionario del poeta arevaliano queda establecido -este, con el nombre de Rafael Arévalo Martínez ha percibido la virtud que, al hacerse belleza, ha encarnado en estas figuras- sino el aspecto sacralizante que, en su visión, define a todo poeta. Lo que sigue en el discurso, es una descripción de cada uno de los cuadros del pintor de la colonia, en los que se muestran escenas de la vida del Santo.

ENSAYOS SOBRE LA DECADENCIA

En sus primeros años de escritor, el tópico de la decadencia interesó profundamente a Arévalo Martínez. Fruto de este interés son tres ensayos escritos entre 1913 y 1933, en los que trata de especificar las causas y las características de la degeneración que sufren ciertos individuos y ciertas naciones. El primero de ellos, que lleva el titulo de "¿Degenerado superior?[190]", fue publicado en la revista Juan Chapín. En este breve artículo, el sujeto autobiográfico busca explicarse por que ciertos individuos, a los que la ciencia define como degenerados, muestran en otros aspectos de su vida una marcada superioridad. Como se verá, se trata nuevamente de una definición del sujeto como poeta decadente. El artículo se inicia con las siguientes palabras:

> Los que de la ciencia reciben el nombre de degenerados superiores están caracterizados por el desarrollo de una parte de sus cerebros a expensas de otras. Por un lado presentan un superior desenvolvimiento mental. Por el otro deficiencias que acusan una mutilación más o menos completa de alguna o algunas partes de la masa cerebral (6).

Consciente de que la clasificación de "degenerado superior" está basada en las actitudes cientificistas de la época, el ensayista aplica, como en tantos textos arevalianos, un modelo científico -fisiológico especificamente- para elaborar la respuesta a la pregunta indicada en el título. Parte del problema que ve en estos individuos es su falta de ajuste social. Se trata de "seres deficientes que no encajan en el medio social." (6) Claramente se trata de la situación a la que se ha tenido que enfrentar Manuel Aldano, especialmente tal y como este personaje es desarrollado en las novelas Una vida y Manuel Aldano. En el texto que

ahora se examina, el ensayista intenta explicar la situación de estos individuos por medio de la idea de la ley de las compensaciones, la que ha sido tratada ya en relación con varios de los poemas arevalianos: "No puede haber equilibrio en su parcial superhombría por un lado y por el otro sus múltiples deficiencias cerebrales. Como si la ley del contraste fuera para ellos más severa que para otros algunos, pagan dolorosamente su localizada superioridad. (6) El concepto de "superhombría", debido al interés y conocimiento que el sujeto arevaliano ha mostrado en cuanto a Nietzche, puede ser asociado con las ideas de este filósofo. Este ensayo quedaría, de este modo, intertextualizado con aquellos en los que se han comentado las ideas del filósofo alemán.

En oposición al marcado desequilibrio que presentan los degenerados superiores, el ensayista define al genio de la siguiente manera: "El genio es, por el contrario, la armónica superioridad en todas las manifestaciones del espíritu." (6) Podemos ver la ideología que caracterizó la definición del genio -y consecuentemente del artista-, durante los períodos del Neoclasicismo y del Romanticismo, aplicada a esta explicación que, a continuación, se amplia para sugerir que, en la época moderna, el genio equilibrado es ya una imposibilidad: "[L]a división del trabajo en la sociedad moderna, multiplica los degenerados superiores ... Hay desequilibrados literatos, músicos, pintores, matemáticos, etc." (7) La única actividad que parece ofrecer un refugio para estos individuos "incompletos, anómalos, fenomenales" (6), es el arte: "El arte recibe en su amplio albergue a los más. Es un foco de luz y atrae a casi todas estas pobres mariposas que revuelan en un crepúsculo mental." (7) La descripción de la decadencia como una forma crepuscular,

que encontramos en el último sintagma de esta cita, ha sido elaborada también por el sujeto autobiográfico en varios poemas, entre ellos "Al Arcipreste de Hita". La continuidad entre el poeta decadente y el ensayista arevaliano queda de esta manera firmemente establecida.

Enfocando ahora su atención en un adolescente salvadoreño que había sido traído al manicomio de Guatemala en esta epoca, y cuyo estudio es el que ha motivado este trabajo, el ensayista empieza a describirlo. De nuevo, las similaridades que existen entre este muchacho y el sujeto arevaliano son obvias: "Las alucinaciones se ciernen sobre él y llenan su infantil cerebro de fantasmagorías locas ... Es emotivo exageradamente ... Una infantil vanidad de contemplarse digno de interés; de merecer la admiración ... No es amoral." (7) Los semas de la imaginación y de la sensibilidad, definitorios del sujeto autobiográfico, se entrecruzan para enfatizar el aspecto infantil de esta criatura. Además, la defensa del aspecto moral que lo caracteriza, nos recuerda que el mismo tipo de defensa se ha hecho en la narrativa arevaliana con respecto a Manuel Aldano.

Al finalizar el artículo, el ensayista sugiere, por medio de la imagen de la ventana, que encontramos ya en varios de los poemas de Los atormentados, la posibilidad de que la degeneración permita la percepción de una realidad sobrenatural y superior: "Estos seres extraños nos dan la sensación de una ventana abierta a lo sobrenatural, de una ventana que tuviera los vidrios opacos." (7) La elaboración del sujeto autobiográfico, a partir del sema de la visión, queda de esta manera confirmada. Además, a la visión cientificista que hasta aquí ha definido al sujeto en este ensayo, debido al proceso de intertextualización que

existe entre todos estos trabajos, se ha de contraponer la visión poética, elaborada en los cuentos y en los poemas. De esta manera, gracias a la idea de los opuestos complementarios, podemos empezar a concebir al sujeto arevaliano en una forma total, y la función autobiográfica de este artículo queda determinada.

Un ensayo que empieza como un comentario a un trabajo de Carlos Octavio Bunge, el filósofo argentino -un texto que, por los puntos que tiene en común con ideas expuestas por el escritor guatemalteco, debe haber sido leído cuidadosamente por él-, y termina como una interpretación antropológico-social de la población centroamericana, es el titulado "El problema de la degeneración en Centro-América"[101]. En él, el ensayista escribe: "Trabajando paralelamente a la labor de Bunge daremos aquí, a la ligera, algunos apuntamientos de causas de degeneración en el istmo central" (19), pasando luego a enumerarlas: "1. El medio físico: desastrosa influencia del trópico para el desarrollo de una raza superior. 2. Malos elementos étnicos. 3. Alimentación deficiente. 4. Costumbres viciosas ... desequilibrio en el todo armónico del hombre ... predominio del desarrollo intelectual." (20) La primera de las causas fue dramatizada en varios cuentos y poemas, pero especialmente se la puede ver en el cuento "Las fieras del trópico", en el que el tirano Vargas aparece como el dirigente necesario para seres no completamente humanos, y en el poema "Oid lo que el trópico encierra", de Las rosas de Engaddi. En el ensayo, la misma idea es ampliada con las siguientes palabras: "En el trópico ... todavía no ha llegado la hora del hombre ... Una raza superior de hombres no puede existir en él; y, por

consiguiente, tampoco puede existir una cultura superior." (21)

Con respecto a la segunda causa, ideas parecidas pueden encontrarse en el los últimos capítulos de Manuel Aldano, y en el ensayo que el protagonista de la novela Hondura escribe -ambos textos fueron comentados ya en el segundo capítulo de este estudio-. En el trabajo ahora en discusión, el ensayista escribe: "La raza indígena es reconocidamente inferior. Es el producto natural de un mal medio. La raza hispánica ... es de entre las distintas ramas de la raza caucásica una de las que menos resistencia oponen a las influencias desfavorables del trópico." (21) Las causas que aparecen en el inciso cuatro se hallan muy cercanas a las ideas expuestas en el ensayo titulado "¿Degenerado superior?", estudiado anteriormente. Sin embargo, me detendré aquí para comentar la tipología del centroamericano que el ensayista elabora, ya que nos permitirá ver con mayor claridad las razones que permiten al autor guatemalteco la caracterización del sujeto arevaliano como personaje modélico de su país y de su época. La primera característica que se fija es la de una oposición campo/ciudad, cercana a la de civilización/barbarie que se ha incorporado ya como tópico en otros ensayos y en varias narraciones. "[E]n el campo priva la salud orgánica, en las urbes prevalece el desarrollo cerebral." La idea del campo como el espacio de la salud espiritual había aparecido ya, como se recordará, en "Sueño de ventura", poema de Las rosas de Engaddi. Además, la definición de la ciudad como el espacio de la civilización, que en el ensayo sobre Freud había sido asociada con la neurosis, permite la definición del poeta arevaliano, hombre de la ciudad por excelencia, como un enfermo emocional. Asociada con este concepto, se encuentra la siguiente declaración:

> [E]n las clases media y alta predominan el desarrollo intelectual y el desarrollo moral sobre el desarrollo físico ... Intelectualmente el centroamericano, si es verdad que tiene exuberante y desarreglado desarrollo imaginativo, es poco amigo de las nociones exactas y de las cosas definidas y precisas, y su voluntad es vacilante. Tiene horror al método y al orden. Huye de los estudios serios y de los esfuerzos continuados ... muy aficionado a leer, lee al azar y adquiere tintes generales de todo; pero muy pocos son capaces de tener una concepción general del universo ni de trazarse un cuadro sintético en que tengan lugar todas sus percepciones aisladas. (22)

La descripcion encaja perfectamente con la de Manuel Aldano. Sin embargo, en la parte final de la cita, cuando se comenta la imposibilidad que tiene el centroamericano de alcanzar una síntesis con respecto a sus conocimientos, nos recuerda la acusación que el biografo hace en contra de Estrada Cabrera -Don Manuel- en ¡Ecce Pericles!, por exactamente la misma razón. Vemos, pues, además, como los dos Manueles -Aldano y Estrada Cabrera- son verdaderamente dos aspectos complementarios del mismo tipo, el "centroamericano" y, por lo tanto, dos de las formas que toma el sujeto arevaliano, prototipo de sus coetáneos. La función del sujeto autobiográfico como auscultador de la realidad americana, función que se ha hecho patente en los ensayos que ahora se consideran, fue característica de los modernistas. Como afirma Ramon Luis Acevedo:

> Los escritores hispanoamericanos -ensayistas y narradores- van a intentar de primera intención explicar este mundo paradojicamente extraño y próximo recurriendo a las teorías raciales cientifistas ampliamente difundidas por el positivismo y el pensamiento darwinista. Se concibe a Hispanoamérica como una región enferma, y la actitud del intelectual será la del médico que desea establecer un diagnóstico. Se suelen señalar como causas de la enfermedad los atavismos raciales y la influencia decisiva del medio físico.[32]

El sujeto autobiográfico queda, pues, definido no sólo como un artista, sino como un intelectual que, a partir de las ideas propuestas por el modernismo, busca definir la realidad que viven él y sus contemporáneos.

Otro de los artículos que tiene como tópico la degeneración es el titulado "A un amigo que creía haber fracasado"[103]. Este texto, en forma de carta, empieza de la siguiente manera: "Qué pena tan grande -¡oh amigo dilecto!, tú tan fino de alma y tan escogido; tú caso de excepcion- me ha dado saber que crees haber fracasado en tu vida; y por eso, sin pensarlo mucho, he tomado la pluma para escribirte." (239) Como consolación, el ensayista sugiere al amigo que el triunfo y el fracaso son meras ilusiones: "El triunfo y el fracaso son puramente subjetivos: no existen nada mas que como formas mentales." (239) La influencia de las ideas orientales, que encontramos en los primeros cuentos de Arévalo Martínez, se hace aquí de nuevo patente. A continuación, tomando un punto de vista estrictamente darwinista, le dice: "Tú eres un mero producto de tus ascendientes: ellos te dieron ese cerebro con pocas circunvoluciones, que no supo ver tu empresa con lucidez o que hizo desmayar tu voluntad en el momento oportuno ... Ellos te dieron ese brazo débil, esos riñones ruinosos ... No eres tú pues el culpable de tu fracaso; lo son tus padres." (240). Y luego, incorporándose al texto como personaje, define su situación de escritor frente a la sociedad que lo rechaza: "De escritor, la burla general para mis primeros sonetos, me produjo una risa muy grande y no me quitó las ganas de apludir la graciosa burla de mis balbuenas" (240). También se define el sujeto a sí mismo como un animal, aunque no como en los cuentos, en los que había aparecido bajo la forma de un ave, sino como un perro: "En mi afanosa busqueda de dinero, al ver que no tenía condiciones de animal de presa para arrancarle una buena tajada a la vida, como lo deseaba íntimamente, reí con el huesecillo que

quedó entre mis patas, hecho un falderillo que hubiera deseado ser mastín." (240) Finalmente, una referencia a Barba-Jacob permite la intertextualización de este breve-texto con el titulado "Barba-Jacob" y, eventualmente, con la biografía escrita por Teresa Arévalo y con el estudio de Joseph Lonteen, trabajos que abordaré en el próximo capítulo.

Como parte de este ensayo, apareció en el mismo número del Boletín de la Biblioteca Nacional otro trabajo titulado "El derecho a la decadencia"[134]. En este, a partir del sema de lo natural se establece el proceso de decadencia que afecta a todo ser vivo: "Decaen las rosas. Tras su breve florescencia se deshacen en pétalos mustios. Decae el árbol. Decaen los individuos. Decaen las naciones." (241) Relacionado con la decadencia se encuentra el rechazo social: "Sé muy bien que en el orden social, como es muy humano, a aquel que ya no puede prestar un servicio se le menosprecia" (241). Este rechazo es también una de las características de la organización económica que rige la sociedad:

> Como se ve, esto, en el fondo, no es sino una forma de la sustancial ley económica que rige la sociedad. Es algo comercial. El hombre defiende su capacidad para el trabajo útil porque de el depende su propia vida y la de los suyos; y porque sabe muy bien que aquellas tardías y difíciles compensaciones que se dan a la persona gastada y vieja en la forma de jubilaciones, pensiones, etcetera, ¡ay!, no compensan, o compensan de manera muy corta la eficiencia de la actuación plena. (241)

El rechazo económico, que marcó la relacion de los modernistas con sus sociedades, reaparece en este comentario, con su referencia al tipo de prestaciones que se busco establecer a partir de las nociones de remuneración y compensaciones que la economía capitalista trajo a nuestros países.

A pesar del rechazo social y económico, y de la decadencia que, según él, implica todo proceso vital, el sujeto arevaliano afirma su misión como artista:

> Yo he sentido muchas veces la necesidad de hacer mi obra de arte, aunque sabía muy bien que ya no superaría aquel trabajo anterior que marcó, con su jalón más elevado, el termino de mi ascención ... y que por mis libros de hoy ya no puedo esperar compensación ninguna inmediata, ni en dinero ni en fama; pero he seguido trabajando, porque trabajar es sentirse vivir. (241)

A pesar del rechazo a la ética burguesa que hemos encontrado tan a menudo en los escritos arevalianos, aquí el sujeto hace suya la ética del trabajo, definitoria de toda burguesía capitalista. De nuevo, la contradicción define al sujeto autobiográfico.

Haciendo una referencia directa al ensayo dedicado al amigo que se creía fracasado, el ensayista declara ahora: "Yo, una vez afirme que no creía en el fracaso, por la elemental y sencillísima razón de que no creía en el buen éxito" (241), y expande esta idea con las siguientes palabras: "Para el ánima superior, que contempla la vida desde las alturas de la eternidad, todos estos altibajos sociales tienen poca importancia; hay que aceptar con la sonrisa en los labios que nuestra obra sea cada vez menos eficiente y digna de aprecio" (241). Ante esta realidad, el sujeto, apoyándose en las ideas orientalistas que hemos visto ya operar en otros textos, sugiere: "Que 'está en decadencia' nos haga sonreir, como sólo ríen los espíritus libres" (242), palabras con las que concluye el breve ensayo.

Un artículo que nos recuerda, por su forma epistolar, a "Palabras de estímulo: *A un amigo que creía haber fracasado*", es el titulado "Unas páginas para la mujer"[135] Este, aunque no pertenece estrictamente al grupo de ensayos que ahora se comentan, está relacionado con el tema de la degeneración, ya que, como se ha visto, para Arévalo Martínez, el poeta se identifica profundamente con la mujer, característica que, en este estudio, se ha descrito como parte del sema de la decadencia. El ensayo, por cierto, revela, en su forma más descarnada, el machismo que permeó las ideas éticas y estéticas del modernismo. Dividida en tres secciones, tituladas "*Ríe mujer*", "*Un relojito de mujer*" y "*El colorete de la mujer*", aquí nos ocuparemos únicamente de la primera y de la última, ya que son en las que se elabora el sujeto arevaliano. En la primera de ellas se busca imponer un papel muy específico a la mujer, quien, como esposa, según el ensayista, debe "aprender a sonreir aunque tenga la muerte en el alma." (281). El artículo se inicia pidiendo a la mujer que sonría: "Sonríe, mujer, porque tu risa es grata al hombre. Sonríe, mujer, porque si no traicionas a tu propio sexo. Es uno de tus deberes profesionales" (281), pues la sonrisa femenina es, "[l]a alegría y el lujo del hombre." (281) Como tantos otros roles impuestos a la mujer durante la época del modernismo -ninfa, musa, faunesa, etc.-, aquí el de "alegría del hogar" tiene como fin satisfacer las necesidades del varón: "Cuando el hombre vuelve de la faena, agobiado por las condiciones exteriores, por su lucha por el pan, por los enemigos que tuvo que combatir, por los golpes que recibió, por las humillaciones que tuvo que soportar, la risa de su esposa es su bálsamo y su descanso." (281) Además, "[e]n la división del trabajo familiar, la mujer es paño de

Verónica para el que va cargando su cruz, bálsamo de Magdalena en los festines, consuelo siempre, refrigerio." (281) Referencias bíblicas muy semejantes pueden ser encontradas también, como se ha visto, en los cuentos y poemas del escritor guatemalteco. Apartándome de una lectura feminista de este texto, voy a concentrarme ahora en la elaboración que del sujeto arevaliano se hace en él, con la mención de algunas ideas sobre la bisexualidad espiritual del poeta, un tópico que el escritor guatemalteco llego a desarrollar ampliamente en su narrativa.

La primera de ellas es la identidad que existe entre el poeta y la mujer. En este artículo, el concepto se presenta a través de las imágenes usadas para describir a la mujer: "Pararrayos divino, la mujer muchas veces concentra la cólera del cielo y la hace inofensiva cuando sabe sonreir." (281) Como se vio en los ensayos cuyo tema central era Rubén Darío, Arévalo Martínez, buscando definir la posición intermedia que tiene el poeta entre el espacio de lo sagrado y el espacio de lo estrictamente humano, describió a los poetas haciendo uso de los mismos sintagmas. El sujeto arevaliano, por lo tanto, coloca a la mujer en una situación similar a la del poeta.

La segunda idea que aparece en forma embrionaria en este ensayo es la del aspecto sexual de las almas, tópico desarrollado especialmente en "La Farnecina (Ensayo de magia sexual)". Aquí la encontramos expresada de la siguiente manera:

> El alma también tiene sexo y la mentalidad y la voluntad del marido se complementan y refuerzan con la mentalidad y la voluntad de la mujer. Y su propio cuerpo físico sufre grave dolencia cuando no se pone en contacto con la otra mitad que le falta para estar entero. (281)

Aparece también, en esta cita, la idea del ser humano como una criatura escindida, concepto que ha sido asociado con el sujeto autobiográfico a través de toda la obra del escritor guatemalteco.

En el segundo segmento del ensayo que se comenta ahora, se critica a las mujeres por hacer uso del colorete. Detrás de esta crítica es posible encontrar las ideas darwinistas tan a menudo expresadas por el sujeto arevaliano: "Toda la naturaleza ha conspirado para haceros tentadoras y deseables para el varón." (282) El colorete tiene como función, según el ensayista, la de aumentar el atractivo sexual de la mujer: "Vosotros os teñís la cara porque el tinte sonrosado de las mejillas y el rojo de los labios son los colores de la buena salud y la buena salud de la mujer siempre tentará al hombre, porque es claro indicio de que su poseedora podrá darle hijos sanos." (283) Sin embargo, en el trópico, en donde la buena salud no es posible, este intento de la mujer para aumentar su atractivo sexual por medio del colorete sólo le deforma el rostro:

> La sabiduría de la naturaleza obra en esto; esa misma sabiduría que nos tienta con las caderas opulentas y el pecho exuberante. Quiere decir, pues, que vosotras, damas del trópico, que por lo general no podeis ostentar esos colores de la salud, los simulais inconscientemente para atraernos; pero lo curioso es que el resultado del artificio es contraproducente. (283)

Aparece así, definiendo de una manera implícita el espacio geográfico a partir del cual se ha de leer este texto, la descripción del trópico, esa región enfermiza que, en su primera época, el sujeto arevaliano se siente condenado a habitar. La continuidad existente entre todos los textos transcritos por aquel se mantiene de esta manera.

Al final del ensayo, se instituye la antinomia natural/artificial, encontrada ya en otros trabajos de Arévalo Martínez. Aquí se la halla

definida con las siguientes palabras:

> [L]o curioso es que el resultado del artificio es contraproducente, porque no engaña a nadie y menos que a nadie, a los caballeros a quienes está destinado; pues que el colorete no simula la salud ... y en cambio, sí arruina la belleza. La palidez femenil natural es grata el hombre, como le es grato todo lo femenino. (283)

De nuevo, el sema de lo natural define al sujeto arevaliano, esta vez gracias a la ideas que marcan su reacción ante el uso del colorete en la mujer.

LAS ANECDOTAS DARIANAS

Los trabajos que se comentarán a continuación son una serie de anécdotas de Rubén Darío que Arévalo Martínez publicó, a la vez como un apéndice al poemario Llama y en el Boletín de la Biblioteca Nacional. Por su aspecto anecdótico, pudieron haberse incluido como parte de la narrativa, en el capítulo II de este estudio. Sin embargo, el hecho de que el escritor no las haya incorporado a ninguna de sus colecciones de cuentos, sino al final de un poemario, me lleva a incluirlas en esta sección. Como se ha dicho ya varias veces, Arévalo Martínez, como parte de un pacto autobiográfico, buscó establecer que todo lo escrito y publicado por él eran fragmentos de un solo texto -un poema, según se le describe en Hondura - cuyo sentido final residía en la elaboración de la biografía del poeta decadente, es decir, de la autobiografía del sujeto arevaliano, llámesele Rafael Arévalo Martínez, Manuel Aldano, o cualquier otro nombre con el que se le llegara a percibir. Para este fin rechazó, como otros modernistas, la demarcación genérica hasta entonces imperante

en las formas literarias y entrecruzó, en muchos de sus textos, elementos formales pertenecientes a distintos géneros. Además, por medio de la intertextualización de todos sus textos, forzó al lector a participar activamente en la elaboración del sentido autorreferencial que define la escritura arevaliana. El primero de los artículos que se estudiarán ahora es una clara muestra de este proceso. Titulado "Seis anécdotas de Rubén Darío"[196], el texto se inicia con un corto preámbulo en el que se explica la razón para la divulgación de estas anécdotas, además de indicarse que fueron "inicialmente publicadas en Diario de Centro América, [y que] fueron después reproducidas en otros países y son, con frecuencia, solicitadas al autor." (398) Las fuentes bibliográficas que se mencionan para lo que ha de seguir, además de intertextualizarlo con otros artículos publicados por Arévalo Martínez en el Diario de Centro América, el periódico oficial de los gobiernos guatemaltecos y uno de los más antiguos de Centro América, nos informa del interés que despierta, en 1934, la figura de Darío. Esta, como se ha mostrado ya, es una de las encarnaciones del poeta decadente y, por lo tanto, las historias que se han de contar ahora, pertenecen a la biografía de este personaje. Al mismo tiempo, por el acento que el narrador -que es Rafael Arévalo Martínez-, pone en sí mismo, las anécdotas podrían titularse fácilmente "Seis anécdotas de Rafael Arévalo Martínez", con lo que, como indicó el narrador de "El hombre verde", los nombres de Darío y Arevalo Martinez dejan de tener importancia, ya que en las anécdotas sólo existe un sujeto -el Poeta-, y este carece de nombre propio.

El título de la primera anécdota, "Loco, completamente loco", con el que inicialmente parecería definirse al poeta nicaragüense, se refiere,

en realidad, a Rafael Arévalo Martínez, su narrador. Este, identificándose como el autor de "El hombre que parecía un caballo", va a visitar a Darío al hotel en el que se hospeda durante su última visita a Guatemala. "Por aquel tiempo yo pertenecía a un círculo literario" (398), nos dice el narrador, comentando que en "nuestro entusiasta círculo todos vivíamos para la literatura y nada más que para la literatura" (398). Agrega, además, que "[a] los pocos días de la llegada del Maestro a nuestra capital, yo me dejé venir desde Quezaltenango, donde a la sazón me encontraba. " (398) Esta información aparecerá también en la biografía del escritor guatemalteco, con lo que estos textos quedarán intertextualizados. La narración continúa: "¡Ah, el mismo día de mi llegada salí de mi casa de habitación con un libro bajo el brazo y en busca del Maestro! El libro, como es fácil de comprender, era mío, pues no consistía en otra cosa que en mi obra 'El hombre que parecía un caballo', recientemente publicada." (398) Al reunirse con Darío, Rafael Arévalo Martínez le entrega el libro, que el poeta promete leer. Entonces, escuchándole hablar, el narrador percibe su verdadera naturaleza: "Al concluir Rubén, yo comprendí que el gran poeta hablaba en su calidad de vate." (398) El <u>sema de la visión</u> ha permitido al narrador percibir al vate -es decir al "magus"- que existe en Darío. Las palabras que siguen confirman esta idea:

> Rubén, en su admirable cara de chorotega, tenía una extraña fealdad, que era casi una sublime belleza. Después de verlo me parecían poco humanas las caras de los demás hombres, de tal manera brillaba en sus ojos una divina conciencia. Con la imaginación yo ponía sobre su cabeza los cuernos del iniciado, y cada uno de sus ojos me parecía una pequeña cabeza de serpiente: es decir, le daba todos los símbolos de la sabiduría. Rubén era más que humano. Como la Pitia loca estaba poseído por el <u>deux</u>. Cuando afirmaba que una oleada marina le llenó de sal

y de yodo la boca, una cósmica revelación llenaba mi espiritu. (398)

El aspecto divino del poeta queda confirmado de esta manera, pero, además, la idea de los hombres como seres humanos incompletos, si se les compara con el poeta, queda confirmada en la historia. El rostro de Darío, pintado aquí con tanta intensidad, había sido el tópico de un breve texto aparecido en 1922 y titulado "Movilidad animal"[197], en el que se establece la percepción que tiene el narrador, anónimo en esta historia, al contemplar el rostro de un joven estudiante. Este, marcado por la quietud, permite al narrador comprender "que el estado de reposo conviene a la dignidad humana, y sobre todo, de que la quietud de la fisonomía es atributo del hombre, y la movilidad de la misma es bestial." (85) Sin embargo, "en aquel hombre que tenía el atributo tan humano de la inteligencia, un día sorprendí algo bestial." (85) Esta bestialidad reside en una "fuerte sensación de la movilidad completamente animal de su fisonomía." (85) El narrador entonces recuerda dos rostros que también le impresionaron por su aspecto animal: "Un día me impresionó fuertemente su rostro jamás quieto: aquel volverse a mirar a los lados incensante. Y por contraste recorde las fisonomías más inmóviles que había visto; y entre ellas la de un hombre y una mujer superiores. El hombre era Rubén Darío."(85) Se establece, gracias a las percepciones que nos comunica el sujeto arevaliano, una visión total del Poeta, más intensamente humano y, por lo tanto -según la ley de las compensaciones-, más intensamente animal, que el resto de los hombres.

Volviendo a la anécdota, Rafael Arévalo Martínez regresa al día siguiente a visitar a Darío: "Me permití el lujo de ser <u>poetísimo</u>, como

afirmaba Darío de sí mismo" (399). Aclarando el significado que tiene este superlativo, el narrador dice:

> Poeta en superlativo era para Rubén el hombre que no era otra cosa que poeta; que vivía porque la humanidad se aprestaba a defender su preciosa vida, llenándolo de atenciones; y que cuando la humanidad descuidaba este deber, tenía asistencia del mismo Dios, que no era otro Dios que aquel que no deja perecer al borracho. El poeta -otro pobre ser embriagado- necesitaba del auxilio de todos los seres generosos, divinos o humanos. (399)

La precaria situación económica de los modernistas, que hemos visto ya en relación con el poeta arevaliano, es ahora asociada con Darío. Además, el sema de la embriaguez, en sus dos aspectos -físico y espiritual- aparece tambien definiéndolo.

En su tercera visita, el narrador encuentra que Darío está completamente borracho. Sin embargo, después de haber dormido un rato, al despertarse, le hace los siguientes comentarios sobre "El hombre que parecia un caballo": "Tu obra, fuera del caso único del terrible Conde [de Lautreaumont], no tiene igualdades ni analogías ni precedencias. ¿Qué minas nuevas, en subsuelos desconocidos, entraste a explotar? ¿Qué filones no sospechados saqueaste? Tu obra genial es única" (400). Cuando el narrador descubre quién es el conde de Lautreaumont, asustado pregunta a Darío: "-Señor, le dije, he leído sus páginas sobre Lautremont; pero Lautremont era un loco. Entonces usted cree que yo también estoy loco. -Sí, me contestó, loco, loco, completamente loco. Loco como yo mismo. Loco como Nerval y como Poe." (400) Quedan de este modo, Darío y Rafael Arévalo Martínez, definidos por el sema de la decadencia. El sujeto autobiográfico queda incluido, además, entre, los "raros", esa galería de escritores retratados por el mismo Darío el su libro de ese título.

Vivamente impresionado por aquellas palabras sale el narrador del cuarto de Darío y, en el primer piso, se encuentra con el administrador del hotel, quien le pregunta de sopetón:

> -Y bien, ¿ya conoció usted a ese cochino?
> -¿Qué cochino?
> -Ese cerdo de Ruben ...
> -¿Por qué se atreve a llamarlo asi?, proferí con voz amenazadora.
> -¿Por qué? Porque tira las colillas de los cigarros encendidas y me quema mis costosas alfombras; porque arroja las cáscaras de frutas al suelo y llena éste de escupidas; porque vomita por todas partes una gran parte del whisky que toma... Si no fuera un huésped del Gobierno yo lo habría lanzado de aquí! (400)

La percepción del burgués, ciego a las experiencias de lo poético, niega totalmente la visión que Rafael Arévalo Martínez, una de las encarnaciones del poeta, ha tenido de Darío. Se establecen sutilmente, de esta manera, oponiéndoselas, la visión del burgués y la visión del artista. Estas dos percepciones que se contradicen permiten, sin embargo, a los lectores del texto, percibir a Darío, el poeta decadente, en su totalidad. De nuevo, nuestra activa participación es necesaria para establecer el sentido que se le ha de dar a la narración y a las contradicciones que en ella aparecen.

En otra de las anécdotas, titulada "Transparencia", se continúa la construcción del personaje Darío dentro de la oposición, tan frecuente en el modernismo, carne/espíritu. El sema de la decadencia es el que permite tal oposición: "¡Ah, su pobre y gloriosa alma había visto romperse las ligaduras de su carne mortal, destruida por la enfermedad que lo aquejaba!" (402) Como en el caso de Aldano, es precisamente el dolor físico lo que permite al poeta crear su magnífica obra:

> Y se expresaba directamente, simple, desnuda, veraz, como un alma de bestia o de planta. Y como era una candorosa alma de niño, decía aquellas cosas infantiles, no acalladas por ninguna de las restricciones sociales que hacen enmudecer a los hombres. Y como era una alma maravillosa de elegido, con la misma libertad y desnudez arrojaba las gemas de su genio. (402)

Encontramos en este fragmento aunados por los semas contradictorios de lo natural y de la decadencia otros elementos que, en la narrativa y en la poesía especialmente, han definido al sujeto autobiográfico. Así la estetica de la sinceridad -el poeta es veraz- y la infantilidad lo definen en este texto. También el aspecto divino del poeta es confirmado, ya que se le describe como "elegido". Tenemos que recordar que en el poemario Llama, hay un breve poema con el título de esta narración, "Transparencia"[139], en el que se elabora al poeta arevaliano a partir de conceptos muy similares a los que encontramos aquí aplicados a Darío. Evidentemente, ambos personajes son en realidad, para el narrador de las anécdotas, uno y el mismo.

El aspecto infantil del poeta es subrayado en otra de las anécdotas, titulada "El rapto". Aquí, Darío, ya muy enfermo y abandonado por todos, es visitado por el narrador. Rosario, la esposa nicaragüense del poeta, que ha llegado en esos días a Guatemala, permite que éste invite al narrador a quedarse a almorzar: "El almuerzo fue un cebo tendido por la mano de un niño necesitado a [sic] otro niño goloso" (403). Durante el almuerzo, Darío pide a su amigo que escriba unos versos alabando a Estrada Cabrera, ya que él no lo puede hacer porque, dice, "soy un poeta de veras y tampoco sé hacer las gacetillas... en verso" (403). Muy dignamente, Rafael Arévalo Martínez le responde: "Pues yo soy otro poeta

de veras y no sé hacer las gacetillas... en verso" (403). El aspecto especular de esta confrontación, en la que los dos poetas se definen con frases idénticas, nos permite ver, como en el cuento "El otro"[139] -en el que un Borges ya anciano se enfrenta a otro Borges todavía joven-, al Poeta, multiple en sus representaciones, pero esencialmente único y eterno.

Al volver a su casa, el narrador, al meditar sobre lo que ha visto, se dice a sí mismo: "-Tienen pobres almas, Señor, los poetas y son como niños en la oscuridad, que si se aventuran por vías secretas, es que su amor vence su debilidad." (404) De nuevo, el sema del conocimiento permite al sujeto comprender el aspecto infantil del Poeta y el sentido de su búsqueda, guiada por el amor.

La siguiente anécdota, titulada "El valor de Rubén", ofrece nuevamente información directamente autorreferencial con respecto a Arévalo Martínez. Esta información reaparecerá en la biografía del escritor:

> Por malos de mis pecados, en mi libro "El hombre que parecía un caballo", cometí una serie de faltas. Dos de ellas puramente literarias, tuvieron castigo, la primera, en un Zoilo severo, y la segunda, en el Instituto de señoritas de Quezaltenango, en donde era Profesor de Gramática General y Retórica, en aquellos días. (404)

La anécdota ofrece, además, la imagen de Darío, furioso al verse reputado de cobarde en la versión original de "El hombre que parecía un caballo", confrontando a Rafael Arévalo Martínez: "Yo soy un hombre valiente ... y el que dijera lo contrario miente ... Yo, como Valencia, de gobernador de un pueblo, sería terrible. Mataría diez, cien hombres,

los necesarios. ¡Usted no me conoce a mí!." (405) A partir de estas palabras, el narrador elabora una descripción de la forma en que los poetas actuarían si tuvieran el poder para gobernar una nación: "Por lo demás, en los poetas, llamados a gobernar pueblos, como diz que paso con Valencia, se encuentra con facilidad un autócrata" (405), agregando más adelante: "Yo, confieso que por esto nunca he querido aceptar mi postulación como candidato a la Presidencia de la República, pues según dicen algunos de mis amigos que me conocen, hay en mí un doctor Francia en potencia propincua." (405) La similitud entre el tipo de gobierno de Francia y el de Estrada Cabrera, nos permite ver la identificación, establecida ya en ¡Ecce Pericles!, entre el sujeto arevaliano y el tirano guatemalteco. Las razones para la semejanza en actitudes entre estos dos seres aparentemente opuestos, cuando del gobierno de una nación se trata, son ofrecidas por el narrador mismo: "[E]s que los poetas somos tan aficionados a lo absoluto, y tan teóricos, que no concebimos nada a medias. Nerviosos, irritables y despóticos como mujeres, nuestros nervios pueden costar caro a las naciones." (405) El sema de la decadencia, al entrecruzarse los elementos de la neurosis y de la femineidad, es el que permite elaborar esta caracterización de los poetas como tiranos.

En la última de las anécdotas, titulada "Los siete mejores libros", el narrador pregunta a Darío cuales libros escogería el para llevarse a una isla desierta. La lista que Darío ofrece se asemeja a la que, en diferentes ensayos, ha ido configurando el sujeto autobiográfico. Es posible, pues, a partir de ella, establecer cuales fueron los libros que atrajeron la atención de los modernistas, y de los hispanoamericanos en general, en esta época. "El primero que yo hubiera elegido, sin vacilar,

habría sido la Biblia; el segundo el Quijote" (406), dice Darío. A estos títulos agrega

> Las mil y una noches traducción del Doctor Madruz ... Ella de Rider Haggard ... El caso extraño del Doctor Jekyll y Mister Hyde, la maravillosa obra de Stevenson. El sexto lugar en el ánimo de Rubén lo obtuvo Las minas del rey Salomón, también de Haggard. Y por último, el séptimo, La isla del doctor Moreau, de Heriberto J. Wells. (406)

La estética de lo extraño parece reunir estos títulos en un solo grupo:

> Ella, la desconcertante y misteriosa Ella, en que la maravilla se cristaliza como en un diamante. No conozco nada más misterioso y extraño. ¿Y qué me dice usted de esa obra estupenda que se llama El caso extraño del Doctor Jekyll? Exquisita flor literaria ... El misterio mismo habla por ese autor inspirado. (406)

Rafael Arévalo Martínez está totalmente de acuerdo con los títulos que Darío ha ofrecido y con sus razones para hacerlo, y comenta con respecto a Wells:

> Maestro, le dije, cómo me encanta que usted en su lista haya incluido a Wells, y me encanta no por el Wells pensador, sino por el Wells tocado del misterio, por el delicado poeta de El hombre invisible, La visita maravillosa y esos extraños cuentos dignos de Poe, tan delicados y sutiles. Ni el mismo autor yanqui, ni Hoffman tienen nada tan inquietante y conturbador. (406-407)

Es evidente, por las palabras del narrador, que los modernistas no estaban interesados en el aspecto intelectual de estas narraciones. Como los surrealistas -otros herederos del simbolismo-, lo que buscaban era una apertura al "misterio", ya que en ese espacio indescriptible, residía, para ellos, la poesía[140]. Este interés fue el que llevó a tanto poeta en esta época a buscar en el ocultismo una respuesta a su búsqueda[141]. El narrador lo expresa de la siguiente manera:

> Y tengo que agregar también que la misteriosa H. P. Blavastky, en su desconcertante Doctrina secreta, hace referencia a dos de esos libros que tanto impresionaron a Rubén, Ella y Las minas

> del Rey Salomón, como unos de los más notables ejemplos de intuición y clarividencia de los hombres, pues según la gran escritora rusa, encierran una extraordinaria reconstrucción del pasado. (407)

Usando el nombre de la fundadora de la Teosofía como garantía de la profunda espiritualidad de estas obras, Rafael Arévalo Martínez concluye su narración con las siguientes palabras:

> Ya se ve, pues, cómo es de extraño el ser al que llaman poeta. Cuando llega a las alturas de un Rubén Darío, tiene mucho de intuitivo y sobrenatural. El fino instinto de Rubén lo hizo reconocer, entre innumerables obras las maravillosas en que puso el genio su pulgar creador. (407)

Queda así confirmado, no sólo el aspecto sagrado y visionario del poeta, sino que se reafirman los postulados de la teoría de la lectura propuesta por Arévalo Martínez en sus narraciones. Se trata de una experiencia profundamente espiritual, en la que el lector, dependiendo de su nivel de desarrollo síquico o anímico, reconoce total o parcialmente las verdades divinas que se encuentran escondidas en un texto, es decir, percibe lo que, hasta ese momento, había olvidado. Esta actividad semiótica, sin embargo, no se limita, como lo ha demostrado el aspecto visionario del poeta, al desciframiento de lo textual, sino que es una forma de percibir y comprender el mundo, que funciona como un texto en espera de su desciframiento e interpretación, algo que había sido expresado ya por Baudelaire en su famoso soneto "Correspondances"[142]. Desde un punto de vista estrictamente literario, esta estética de lo extraño, a la que he hecho referencia unos parrafos más arriba, tiene, según Umberto Eco, una función muy especifica:

> La poética del asombro, del ingenio, de la metáfora, tiende en el fondo, más alla de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como

> hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación.[143]

Este comentario puede ser aplicado, sin ninguna modificación, a la poética sobre la que se funda la escritura arevaliana.

Otro artículo publicado en el Boletín de la Biblioteca Nacional fue "Anécdotas de Darío"[144]. Encontramos en él nuevamente varias anécdotas del poeta nicaragüense, cada una con un título específico. La primera, "La anécdota más pintoresca de Darío", relata un hecho "tan pintoresc[o] que más parece un artificio literario que una cosa cierta." (515) La verosimilitud de lo que se narra a continuación queda, con esta frase, confirmada y puesta en duda al mismo tiempo. Se trata, además, de una historia referida al narrador por una tercera persona, por lo que este no puede dar fe de la veracidad de lo que va a relatar: "Dejo al buen nicaragüense que la contó la resposabilidad del acerto." (515) Sin embargo, aclara, si la anecdota no es cierta merecía serlo ya que fue "dictada por esas curiosas leyes que rigen la fábula anecdótica y que entregan mejor la sicología de un individuo que la propia verdad, pues son más la imagen de un alma que la de un hecho." (515) Encontramos en esta declaración las mismas razones expresadas por el ensayista arevaliano al tratar, en el ensayo sobre las novelas americanas, la obra de Martín Luis Guzmán. La verdad literaria no reside en la acuciosa referencialidad de los hechos, sino en plasmar la "imagen de un alma". Una vez más se impone un tipo de lectura que nos permita comprender el sentido autobiográfico que tienen los textos de Arévalo Martínez. Su verdad no descansa en la referencialidad de los hechos descritos, sino en

la elaboración de la imagen de un sujeto.

Al concluir su narración de las anécdotas, el narrador hace la siguiente declaración: "Rubén Darío -al que debía de corresponder el nombre de Rubén García Sarmiento- nació el 18 de enero de 1867, en Metapa -antes Chocoyos- de Nicaragua. Murió el 7 de febrero de 1916." (518) La referencia a los dos nombres que caracterizan al mismo sujeto, puede ser interpretada como una pista más en el pacto autobiográfico que Arévalo Martínez busca imponer a través de su obra. Como lo había expresado ya el narrador de "El *hombre verde*", el *nombre propio* del Poeta carece de toda importancia y muere con el individuo. Sin embargo, su "alma", para usar el término arevaliano, persiste en su obra que, por poética, es eterna. Se ve de esta manera que, en 1935, año de la publicación de estos textos, la visión espiritualista característica del modernismo, informa aún la escritura del poeta guatemalteco.

El último texto sobre Darío que discutiré aquí es "Nota a 'Una autobiografía ignorada de Rubén Darío"[145]. En este breve artículo se comenta el valor autobiográfico que, en El oro de Mallorca , la novela de Darío, tiene el personaje de Itaspes. El comentario continúa ideas expresadas en los ensayos y articulos anteriores. El sujeto, a pesar de sus múltiples nombres, es único, y es parte de la labor del lector el percibirlo en todas sus encarnaciones. "Rubén Darío escribió una noticia autobiográfica, que se editó sin dilación, según parece, con poco éxito" (112), nos informa el ensayista. Sin embargo, la verdadera autobiografía del poeta nicaragüense debe encontrarse en su novela: "En cambio, ese dato íntimo, esa confesión que esperabamos en la obra referida [la nota

autobiográfica], la encontré, como un precioso hallazgo, en algunos fragmentos de su novela El oro de Mallorca, que creo no concluyó nunca" (112). Luego, incorporándose directamente al texto, el sujeto arevaliano, nos informa que ha conocido personalmente al poeta: "Pude tratar de cerca a Darío y conocerlo bastante y este conocimiento me permite afirmar que en Itaspes, el personaje central de su inconclusa novela, se retrató él mismo." (112) De nuevo, el conocimiento que el lector trae a cualquier texto tiene como consecuencia el tipo de interpretación que habrá de llegar a hacer. La teoría arevaliana de la lectura queda así incorporada a este breve comentario sobre la novela de Darío.

LAS CRONICAS EUROPEAS

A finales de los años cincuenta, Arévalo Martínez publicó en el diario El Imparcial de Guatemala las crónicas de un viaje que había hecho unos años antes a España. Así, de noviembre de 1958 a febrero de 1959, aparecieron trece textos[146], cuyo tema general es el de la visión que de España y, consecuentemente, de Guatemala, adquiere el sujeto arevaliano gracias su visita a aquel país.

En el primero de estos artículos, titulado "En España", el narrador relata su impresión al llegar, por primera vez, a la nación europea. "Yo no pude conocer en nueve meses el mundo español; pero conocí, seguramente, mi Guatemala natal: este fue el más grande don que tuve de mi visita a la madre patria" (3), afirma al iniciarse el artículo. Más adelante habrá de explicar cómo llego a tal conocimiento y en qué forma la visita a España le permitió comprender a su patria.

Como en otros textos arevalianos, el cronista aquí es anónimo, aunque sabemos que se trata de Rafael Arévalo Martínez, por ser éste el nombre de quien firma las crónicas y por estar ellas narradas en primera persona. Definiendo su forma de relacionarse con el mundo, el sujeto declara: "Institivamente escogí para preguntarle una dirección a un caballero de noble postura, sobrio y elegantemente vestido que transitaba por la Gran Vía." (3) Dentro del sema de lo natural, el sujeto autobiográfico se relaciona "instintivamente" con individuos que, por sus cualidades intrínsecas, se diferencian del hombre común. Más tarde, cuando el narrador se entera de que se trata de un conde, comprendemos el por qué del porte y de la forma de vestirse de este individuo. Se trata *del reflejo externo de una nobleza interior*. La visión elitista de los modernistas rige todavía, en esta época, la percepción que del mundo tiene el sujeto arevaliano.

Con posterioridad, al comentar lo drástico que las estaciones del año son en la capital española, un amigo trae a colación un dicho popular, lo que permite al sujeto meditar sobre la importancia que el ritmo y la rima tienen en la poesía, una de las formas del conocimiento de acuerdo a los modernistas. El narrador, además, se define como poeta:

> Reza el proverbio: "Hasta el cuarenta de mayo no te quites el sayo". Y al oir de qué manera el pueblo español retorcía el concepto ... hasta llegar al deseado consonante, una vez alcanzada la rima, consideraba su sabiduría del momento fija para la posteridad, comprendí por qué era poeta y qué cierta la afirmación de mi verso: "Con la sangre española, algo corre que canta." Y comprendí también que a las Antologías y a las historias de la literatura no llegarán jamás los poemas faltos de ritmo y de rima. (3)

La descripción de la falta de sentido práctico que define al sujeto autobiográfico es uno de los tópicos sobre los que más se insiste en

estas crónicas. De igual modo, la habilidad poética del pueblo español encuentra su opuesto complementario en su falta de disposición practica. En el texto, esta idea se explicita en las siguientes palabras: "Aquí no quiero referirme al reverso de la medalla. No pude conocer el itinerario de los trenes. Cuando pregunté por el "andén" en que me convenía apostarme para ir a la frontera francesa a tres agentes del orden, cada uno de ellos me señaló uno distinto..." (3) A partir de esta visión total de la realidad española, gracias al sema de la comprensión, el sujeto autobiográfico llega a conocer la verdad de la realidad, no solamente española, sino guatemalteca. La organización triádica de este proceso, nos recuerda la manera en que Manuel Aldano llego a percibir la naturaleza equina del señor de Aretal: "Y en ese mismo instante, completas ya las tres percepciones de la hidalguía, del humanismo y el sentido de la armonía españolas, entendí no a España, sino a Guatemala." (3) Se confirma de esta manera la íntima relación que para el sujeto arevaliano existe entre la nación española y su patria. La explicación que sigue aplica las categorías raciales, tan a menudo usadas en los ensayos de Arévalo Martínez, para definir la realidad americana: "Guatemala había sido formada por aquella gente española hacía apenas cuatro centurias, tiempo durante el cual una raza no tiene grandes mutaciones. Por eso a cada paso creía reconocer en la península los rasgos corporales de mis compatriotas." (3) La ambigüedad del sujeto ante la herencia indígena de Guatemala es nuevamente obvia: "Si descartamos un vago romanticismo racista debemos reconocer que al indio sólo debemos una modificación telúrica: es parte del paisaje de la nueva tierra americana: algo adjetivo; pero de España nos viene lo sustantivo." (3) La

declaración es racista, y si la intertextualizamos con las hechas por el poeta en "Epístola a Manuel Machado después de leer el mal poema"y "El canto al Arcipreste de Hita", dos poemas del libro Maya, o aquellas que aparecen en el capitulo XXI de Manuel Aldano, tendremos la definición que de lo guatemalteco elabora el sujeto. En ella se afirma lo español -o europeo- y se rechaza lo indígena -ese "millón de indios que pesaba sobre el país" (142), según Manuel Aldano-. Aún la definición del mestizaje, que podría ofrecer una solución a este conflicto, ha de hacerse a partir de estos conceptos, mutuamente exclusivos. Se confirma así, a partir de las ideas raciales del sujeto arevaliano, el aspecto modélico que este personaje tiene con respecto a su nación.

El termino "Hispanidad", adquiere ahora para el autor de las crónicas una connotación esencialista, muy semejante a la que opera en la definición arevaliana del Poeta: "[E]ntendí entonces lo que quiere decir Hispanidad. Más allá de Alfonso XIII, Azaña o de Franco, que son sólo incidentes." (3) La visión unamuniana de la intrahistoria no se halla muy lejana de estas palabras.[147]

Al terminar el artículo, el cronista declara: "España es uno de los pueblos más sanos de Europa, no es suyo sólo un pasado glorioso. Le corresponde también el futuro." (3) De nuevo, la contradicción que opera en esta declaración, si se la intertextualiza con los poemas mencionados un poco más arriba, es obvia. Sin embargo, es gracias a esta definición que la similaridad entre España y América se hace más intensa: ambas representan la tierra del futuro. El sujeto, por lo tanto, en esta época, parecería poseer todavía un carácter modélico con respecto a su país, pero, ahora, a partir de la herencia europea que influyó en el desarrollo

de la nacionalidad guatemalteca.

En el segundo de los artículos, la función del texto parecería ser la de construir al sujeto autobiográfico a partir del sema de la decadencia. Así encontramos varias anecdotas que nos permiten verlo como un individuo que, aún en las situaciones más sencillas, sufre dolorosos ataques de ansiedad que lo paralizan y no le permiten actuar en forma normal. Por ejemplo, esperando a que despegue el avión, el cronista describe la desorientación que sufre debido al estado de ansiedad en que se encuentra por el viaje, próximo a iniciarse: "En el aeropuerto volvió otra expectativa ansiosa, en que no podía entender las voces de amigos y familiares que venían a despedirnos." (13) Más tarde, en el aeropuerto de La Habana, en donde han hecho escala, cuando los empleados le piden sus documentos, al no poder encontrarlos, el cronista dice: "[T]raté de dar los documentos que me pedían, y no pudiendo, pues el cansancio o el miedo inhibían mi mente por completo, opté por abrir mi cartera ante los empleados coléricos, para que estos eligiesen los comprobantes solicitados" (13). El último comentario que justificara la idea de la elaboración, en este texto, del sujeto arevaliano dentro del sema de la decadencia, será el siguiente: "Mi esposa, asustada al ver que olvidaba siempre algo sobre el mostrador o en el suelo, me hizo acompañar a todas partes por mi hija Teresa." (13) La imagen de un niño vendrá a la mente de quien lea estas líneas. Además, el nombre de Teresa, hija del narrador según sus propias palabras, aparece, de este modo, en el texto.

En el artículo titulado "Montanares", el narrador percibe la

presencia de Estados Unidos, de tanta influencia en la historia de Centro América, en la vida diaria de España: "Estados Unidos comenzaba a conquistar el mercado. Doquier se vendía el papo-rub... ¡La cocacola! Antes, el español la llamaba "brebaje de botica". Claro, ¡con su vino! hoy la bebía. (15) La situación española en relación con ese país, en la época de la posguerra, parecería de este modo, según al sujeto arevaliano, ser muy semejante a la de Guatemala y los otros países americanos. De nuevo, las diferencias que existen entre España y las naciones de América parecen, a partir de este viaje a Europa, disminuir en los ojos del sujeto arevaliano. Se hace evidente así que, para el sujeto autobiográfico, el centro cultural y político que en sus primeros escritos se hallaba asociado con Francia y España, ahora está representado por los Estado Unidos. Tal percepción quedaría confirmada por las palabras de Alfred J. Mc Adam, quien escribe:

> The idea of a center of Western culture, a "Paris Capital of the Nineteenth Century," in Walter Benjamin's sense, is either an anachronism or a nostalgia. As economic hegemony in the West passed after World War II to the United States, the cultural domination of the Western world by any of the European states faded.[149]

Esta modificación en los ideales arevalianos puede relacionarse a los hechos históricos que tuvieron lugar a partir de la Primera Guerra Mundial y a lo que estos significaron en el desarrollo de Estados Unidos como una potencia mundial. También es importante subrayar que, a pesar de la importancia que para el sujeto autobiográfico tiene la creación de una literatura -y por ende una cultura- que tenga aceptación mundial, ésta se encuentra definida a partir de patrones no guatemaltecos o hispanoamericanos, sino europeos y estadounidenses.

En "Aburramos a los lectores", otra de las crónicas en esta serie, el sujeto arevaliano, al comentar sobre el artículo periodístico como género literario, continua su comparación de la situación cultural de España y Estados Unidos e, implícitamente, de Guatemala. La dicotomía civilización/barbarie le permite estructurar esta comparación. De nuevo, Europa representa la primera parte de la oposición, mientras que América, caracterizada aquí por Estados Unidos, representa la segunda: "España ya era madre de pueblos cuando en la tierra inculta de la Unión norteamericana sólo vivían pueblos salvajes y bisontes. Este fermento de siglos, me fue dado percibir a los pocos meses de estar viviendo en Madrid, con la sóla lectura de un diario, ABC." (13) La lectura de este diario le hace, además, meditar sobre las características que hacen de un artículo periodístico un verdadero trabajo literario, transformando este trabajo en un texto autorreflexivo. Si tomamos en cuenta que estas crónicas aparecieron originalmente en un periódico, se puede ver la necesidad del sujeto arevaliano de imponer una lectura estética de ellas, asociándolas a una tradición que no existía en su patria, la del artículo periodístico con calidad literaria:

> Signados por nombres bajo los cuales aparecía "miembro de la Real Academia Española", veía una serie de artículos, escritos sin pretensiones, como la simple labor cotidiana de un periodista, de los que recibí dos fuertes impresiones: a) tenían la forma depurada de un idioma que ha llegado a su más alto grado de elaboración, b) tenían el fondo de lo que, a pesar de su brevedad, constituía el aporte cultural de un ensayo, ese ápice de los géneros literarios. Y muchas veces agotaban el tema en su admirable síntesis. (13)

Lo que ha permitido la elaboración de tales textos, es, en primer lugar, la presencia de una tradición literaria que ha ido madurando de

generación en generación: "¿Cuántas generaciones de escritores habían sido necesarias para, en un diario, elaborar el vocablo y el concepto y llegar a aquella madurez?" (13), se pregunta el narrador. A esta tradición, hay que agregar la conciencia de un destino histórico: "Con plena conciencia de su destino, aquella nación que siempre obró para la eternidad, había procurado, a su hora, dar unidad y precisión al idioma castellano." (13) Estos elementos, en América, podemos inferir, están todavía por desarrollarse. He ahí por qué las culturas americanas - y por consiguiente, sus literaturas-, se hallan, para el sujeto arevaliano, todavía en vías de desarrollo.

Una visita a la Academia de la Lengua permite al cronista, además, comentar la función de esta institución con respecto a la lengua castellana, siempre en proceso de transformación: ""Glorioso destino el de la Academia de la Lengua Española, con su misión de dotar de alma y dar unidad y consistencia a la comunidad española, ya que si el hombre hace al idioma, posteriormente el idioma hace al hombre." (13) Tenemos, con esta visita a la Academia, al sujeto arevaliano, como académico, en el polo opuesto del poeta decadente que, tantas veces, declaró su aversión hacia los críticos y académicos, a quienes acusó de no poder, por aferrarse a sus reglas, reconocer la verdadera poesía. De nuevo, los opuestos, al complementarse, nos ofrecen una visión total del sujeto arevaliano y de su realidad.

También en ABC el narrador encuentra que Rubén Darío, a pesar de ser americano, es un poeta muy querido y respetado por los españoles: "Es un nicaragüense. Los escritores de la península están orgullosos de él y le consideran suyo. Vive en toda su gloria." (13) Se intertextualiza así

esta crónica de viaje con las narraciones, poemas y ensayos en los que Darío figuró de alguna manera, subrayándose además la importancia que para el sujeto arevaliano tiene la opinión europea con respecto a los escritores hispanoamericanos.

En el artículo titulado "Concepciones distintas", el narrador define el carácter tradicionalista y conservador de los españoles, si se le compara con el de otros paises europeos. El artículo se inicia con una referencia autobiográfica: "Cuando conocí al padre Antonio Rey Soto, poeta y escritor gallego, en 1927, en Guatemala, tuve el primer atisbo de cómo, en algunos aspectos, el español vive cuatro o cinco siglos atrás." (3) El nombre de Rey Soto, que habíamos encontrado en relación con la segunda edición de Las rosas de Engaddi, reaparecerá en la biografía del escritor, con lo que este artículo y ese libro quedan intertextualizados. El artículo concluye describiendo a España "con su verdadero nombre de patria de los pueblos hispanos" (3) La identificación entre los paises hispanoamericanos y la nación española queda de esta manera completa.

En "Noche Buena en Madrid", al describir las celebraciones de estas fechas, el narrador comenta los placeres de la cocina y el papel que la mujer tiene en ella. La referencia a Nietzche -de quien se citan conceptos obviamente misógenos-, permite la intertextualización de este texto con aquellos en los que las ideas de este filósofo fueron discutidas:

> Siempre ha interesado la dietética a un amigo médico que tengo y a mí. Juntos compusimos uno a modo de "manual" aún inedito... y no escrito. Principiaba con el sueño de Nietzche de una

> buena cocina, que no debe confiarse a la mujer: "¡La estupidez en la cocina! Con qué horrible descuido se provee a la alimentación! Si la mujer fuera una criatura pensante habría descubierto en su oficio culinario fenómenos fisiológicos y monopolizado la medicina. Por la falta absoluta de razón en la cocina se ha dañado el desarrollo del hombre." (3)

La identificación que se ha establecido en las narraciones entre el poeta y la mujer, permite percibir nuevamente al sujeto arevaliano, gracias a la caracterización que de ella se hace, como un ser no intelectual y estrictamente emotivo.

Se incorpora también a este artículo, un pequeño fragmento del álbum de viaje de Teresa, la hija del narrador, quien al ver el desfile de un sultán que visita España, escribe: "'La ciudad estaba muy engalanada por la venida de Jalifa Mahomed V. No pudimos coger el autobús 1. El dos nos dejó en la Castellana y nos enjalifamos.'" (3) Como en el caso de los poemas, el que estas palabras -atribuidas a Teresa Arévalo- sean incorporadas a un texto arevaliano, nos permitirá hacer, más adelante, una lectura autobiográfica, desde el punto de vista del sujeto arevaliano, de los textos firmados por ella. Como explica Emir Rodríguez Monegal, en relación a otro autor:

> Pero si las citas (textuales o iconográficas, que es lo mismo) se multiplican y proliferan para recoger o señalar significaciones <u>fuera del texto</u>, la mera acción de convertirlas en <u>palabras del texto</u> sirve para incrustarlas en él; es decir: para reconvertirlas a la realidad (espacio único) del texto ... Ahora son el texto.[149]

Estas palabras, por supuesto, habrán de ser aplicadas a todas aquellas citas que el escritor guatemalteco ha incorporado a sus textos, sean estas o no sean reconocidas como tales.

El artículo titulado "Mallorca -iconoclastas", permite al narrador comentar la poesía de Rubén Darío, cuya estatua decora la plaza central de la capital mallorquina: "¡Qué viva emoción tuve al contemplar la única estatua que decora la plaza mayor de Palma! Era la de un indígena americano de abultadas facciones; era la de Rubén Darío que escribió la siguiente eterna composición..." (11) Hay que notar el énfasis que se pone, en esta descripción de Darío, en el aspecto indígena del escritor. Se subraya, de esta manera, su origen americano. El sujeto arevaliano cita a continuación un poema de Darío en el que las figuras de Goliat y David, dos personajes percibidos tradicionalmente como opuestos, parecerían ser, en realidad, uno solo: "-Partió herida -dijo- el alma de Goliat / y vengo a ti. / Soy el alma luminosa / de David." (3) De nuevo el tema de una sola alma encarnada en diversos individuos aparece en los textos arevalianos, esta vez gracias a la cita del poema de Darío. La identidad entre los poetas, dos aspectos opuestos del poeta decadente, queda confirmada nuevamente.

El cronista comenta también, en el mismo artículo, el rechazo que los poetas jovenes hacen de los que les han precedido. El texto nos remite, por lo tanto, al ensayo "En desagravio de Guillermo Valencia", en el que se comenta misma idea. Se refuerza, así, la sensación de que nos encontramos ante un solo texto. Aquí el narrador escribe:

> De todos conocida es la negación que hacen los poetas jovenes de los valores del pasado ... De cada generacion de poetas el consenso general elige a uno, dos o tres que pasan a la inmortalidad y son como hitos eternos e insustituibles; así Manrique, Garcilaso y Bécquer. El último de de estos elegidos es Rubén Darío. (11)

Como en "La herejía de los poetas", otro de los ensayos estudiados en este trabajo, esta lista de nombres busca establecer una tradición muy específica, dentro de la cual se pueda insertar el nombre del sujeto autobiográfico. Aquí, la tradición que se define podría ser descrita como la medular de la poesía española, dentro de la que se incluye el nombre de Darío. La definición del sujeto autobiográfico -no hay que olvidarse que Darío es una de sus encarnaciones- ocurre, pues, por asociación. Lo que sigue habrá de aplicarse, por lo tanto, a Darío y a Rafael Arévalo Martínez:

> Y, no obstante, aquí en Guatemala, hace menos de un lustro, oí de boca de uno de los más grandes divulgadores y enaltecedores de la literatura española, de mérito subido como crítico literario, manifestar ... que el valor de Darío comenzaba a menguar algo para la crítica presente. (11)

Un comentario de César Brañas acerca de la relación que existía en esta epoca entre Arévalo Martinez y sus coetáneos, nos permitirá ampliar el sentido de las palabras del cronista sobre el poeta nicaragüense, sugiriendo que pueden ser aplicadas también al sujeto autobiográfico: "Como [Arévalo Martínez] ha vivido en un espacio disputado por varias 'generaciones' ... se le harán reproches y cargos por no haber trascendido ciertas etapas, por no haber aceptado ciertas formas, por haber permanecido fiel a su antiguo ser."[150]

En defensa de Darío el sujeto arevaliano responde trayendo a colación los nombres de dos poetas, incluidos en el ensayo sobre Valencia: Núñez de Arce y Campoamor (más tarde, en el ensayo que se comenta, se mencionarán también los nombres de Ibarbourou, Storni, Mistral y Lugones, citados también en el trabajo sobre Valencia):

> Es el caso que ambos, Núñez de Arce y Campoamor, pertenecen a eso hitos eternos que las generaciones eligen para marcar su ascenso al Parnaso. La excelencia formal de Núñez de Arce es tan grande que hace comprensible que, precisamente por ella, se hablase de la vacuidad de su fondo, como si en la unión de forma y fondo, parecida a la de cuerpo y alma, fuese posible que a una forma perfecta correspondiese un fondo indigno de ella. Igual es el caso de Campoamor. (11)

De nuevo, una interpretación espiritualista guía esta delucidación de la relación que se postula para lo que el sujeto llama "el fondo y la forma" literarios. Esta interpretación sugiere que, como se ha propuesto en este estudio, la escritura arevaliana se ha de ver como el verdadero cuerpo del sujeto autobiográfico, es decir, como el cuerpo textual de un sujeto tambien textual.

Para el sujeto autobiográfico esta actitud de rechazo que los jovenes muestran hacia sus predecesores, no es privativa del mundo hispánico. Citando a Eugenio Florit, muestra que en su país, Poe ha sufrido el mismo destino:

> De Edgar Allan Poe, el singular poeta estadounidense que influyó en todas las literaturas, y cuya obra es de una excelencia genial y eterna: "poeta cuya resonancia fue hacia la europa de Baudelaire y Mallarme y la América española de Silva, está bajando en la escala de valores de la crítica literaria moderna de su país [según Florit]" (11).

La referencia a Poe, especialmente por las palabras con las que se le describen, nos remiten al ensayo "La influencia de Poe en todas las literaturas", del mismo Arévalo Martínez. El articulo funciona, pues, a partir de esta alusión, como un texto autorreferencial.

En "Evocación", otra de las crónicas de esta serie, el sujeto autobiográfico canta a España, a la que, ahora, finalmente visita, y a la que en su juventud criticó en sus versos. Estas imágenes,

contradictorias, nos ofrecen una visión total, desde el punto de vista del sujeto arevaliano, de la nación europea y de su influencia en los países de América:

> Toda ella habitada por una raza fuerte, llena de inteligencia, de plenitud y de vida y de alegría: la raza que conquistó a América, de la que yo me sentí orgulloso de descender. ¿Qué había sido de aquella cuadriga de adjetivos que unía a mis versos al afirmar de mi patria en mi juventud: "La habita una raza llena de tristeza: el indio, que es triste por naturaleza; y luego el ibero, que es triste, piadoso, sombrío y severo? Un español me contestó esta pregunta: Tiene usted razón, me dijo, en la concepción moderna; pero también la tiene el poeta que fustigó a sus dos patrias con esos cuatro adjetivos que suenan como latigazos. Usted, como Chocano, puede hablar de las dos Españas. Las dos coexisten, pues la península, como todas las cosas tiene dos fases. (3)

Encontramos aquí, explícitamente expresada, la idea de los opuestos complementarios, aplicada esta vez a la nación española. La herencia europea es aceptada directamente por el sujeto autobiográfico, quien, gracias a la autocita, se define como poeta. El artículo se transforma, además, debido a las palabras que siguen, en un texto autorreferencial:

> En realidad, el escritor joven que enlazó el múltiple adjetivo, hacía extensiva su personal decadencia biológica a la América entera, y se la explicaba concibiéndose, poeta subjetivo al fin, como un colono europeo, proveniente de la cuenca histórica del Mediterraneo, en el mediodía de Europa (zona templada propicia al hombre y a la civilización) trasplantado a la América tropical de paludismo, la tifoídea y la uncinariasis, donde vegetaba decadente, añorando la tierra de sus padres, el refugio frío de la civilización. (3)

La referencia al joven poeta que se concebía como un "colono europeo" pertenece al ensayo "Chocano y Rubén Darío", uno de los primero publicados por Arévalo Martínez y estudiado ya en este mismo capaítulo. En él, sin embargo, al establecerse la dicotomía <u>decadencia/salud</u>, la primera mitad de la oposición correspondía a Europa, a la que se sugería pertenecía a Darío, y la segunda a Chocano, el verdadero poeta de

América. La identificación entre la decadencia física del poeta y la América tropical y, por lo tanto, enfermiza, pertenece más bien al ciclo narrativo de Manuel Aldano. Esta semejanza había quedado expresada claramente al final de la novela que lleva el nombre de este personaje, en la que se le caracteriza como "el poeta de la nación en que le tocó nacer" (8). En esta novela aparecen también los versos citados, en el artículo ahora examinado, por el cronista arevaliano. Puede verse de este modo el cuidado con el que Arévalo Martínez ha establecido la red intertextual que justifica la descripción de todos sus textos como uno solo. Esta red, como se ha visto ya, se extiende, además, a los textos de otros escritores que, como parte de su elaboración autobiográfica, el escritor guatemalteco define como encarnaciones del sujeto arevaliano, ese poeta guatemalteco decadente que, en 1956, viaja a España para, desde allí, afirmar su lugar en la tradición occidental. El sueño de los modernistas, de llegar a ser escritores universales, en la época en la que "universal" era sinónimo de europeo, queda de esta manera cumplido para el sujeto arevaliano.

En "La tragedia del emigrante", publicada en enero de 1959, vemos enriquecida la idea del sujeto autobiográfico como un "colono europeo" condenado a vivir en América. La situación de un ciudadano español que se ha mudado a Guatemala es resumida de la siguiente manera: "¡Este es el destino del emigrante espanol! Vivira, el resto de su existencia con media alma en América y media alma en Europa ... Así nace y muere uno, soñando con lo que ha dejado atrás" (3). La situación escindida del sujeto arevaliano queda explicada gracias a su semejanza con la condición

existencial del emigrante español. Ambos añoran la patria europea, pero se saben obligados a vivir en América.

El penúltimo artículo de la serie de crónicas europeas se titula "Descubramos las raices". En éste, el sujeto arevaliano establece la genealogía de su familia, a partir de los miembros que, afirma, vinieron de España a America. Si hubo en su familia individuos indígenas, no se les menciona. Se elabora, de esta manera, el aspecto europeo del sujeto autobiográfico. En este texto, a partir del sema de la comprensión, y gracias al invierno madrileño, el cronista entiende por qué se sintió, de joven, como un colono europeo en nuestro continente: "[E]ntendí por qué mi subconsciente me hizo considerarme desde adolescente como un colono europeo en el trópico americano, al estar en aquel largo invierno de Madrid que duró ocho meses." (3) Vemos, pues, en estas crónicas, de manera cada vez más acentuada, la construcción del sujeto autobiográfico a partir de la herencia española. Se establece firmemente, además, volviendo a la primera definición del sujeto arevaliano -la del ensayo "Chocano y Rubén Darío"-, la elaboración del poeta decadente como un exiliado en el mundo en el que le tocó vivir, es decir, como un sujeto escindido entre un mundo soñado y el mundo real.

El último de los artículos de esta serie fue el titulado "Veraneo en París". Este permite a Arévalo Martínez ampliar la elaboración del sujeto autobiográfico como "colono europeo" exiliado en América. Al llegar a la capital francesa, el cronista establece lo que el nombre de París representa para él y, por extensión, para los de su generación:

> ¡París! ... Y aquí volvió el prestigio de la leyenda y de la fantasía. Una nación está formada, para propios y extraños, principalmente de sus escritores. En América Latina los de mi generación primero leímos a Daudet, Goncourt y Anatole France que a Valera, Pereda y Pérez Galdos. Y aún hoy están para nosotros Marcel Proust y Sartre. (3)

Con estas palabras queda establecido, nuevamente, el aspecto francés del modernismo. Como se afirmó en el segundo capítulo de este trabajo, los primeros modernistas conocieron, y buscaron emular, antes que a los escritores españoles, a los poetas franceses. La incorporación de las formas literarias francesas a la literatura hispanoamericana queda reafirmada, así, por el sujeto arevaliano.

En oposición a la visión idealizada de París que nos ha presentado inicialmente, el cronista narra varias historias que muestran a los parisinos como criaturas interesadas únicamente en el aspecto material de la vida, simbolizado aquí, como en el cuento "Por cuatrocientos dólares", en el dinero: "A la llegada o salida del hotel se formaba una fila de gente que extendía la mano y nos pedía el pago de un servicio, porque nos había tomado o devuelto el bastón, el paraguas, el sombrero, la capa o el sobretodo" (14), le cuenta alguien. Los elementos opuestos nuevamente se complementan, ofreciéndonos, como en el caso de España, una imagen total de la vida francesa.

Con este artículo queda cerrado el ciclo de crónicas europeas.

ARTICULOS PERIODISTICOS VARIOS

En el mismo diario guatemalteco, El Imparcial, Arévalo Martínez publicó, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, otro

grupo de artículos muy cortos no relacionados entre sí. A pesar de que el escritor para esta época contaba ya más de ochenta anos, y de que los artículos carecen de la coherencia temática de las crónicas españolas, el interés en mantener el pacto autobiográfico es todavía claro. El primero de los trabajos a tratar es el titulado "Próximos a morir"[151]. En él se trata, a partir de un comentario sobre el Manuscrito de Zaragoza, una novela polaca, la confrontación, en el momento de morir, del individuo con su Dios. En la novela, el ensayista encuentra a un agnóstico que al morir exclama: "-¡Oh Dios, si existes, ten misericordia de mi alma inmortal, si es que la tengo!" (3) Tal oración horroriza al sujeto autobiográfico: "Hubiera horrorizado a Pascal. Me horrorizó a mi." (3) El ensayista cita entonces frases muy similares que han sido dichas por varios personajes históricos, entre los que se incluyen "uno de los más grandes emperadores romanos, anteriores a Cristo" (3), Edgar Allan Poe y el canónigo Brodie -que "proporcionó el insuperable modelo para el Doctor Jekyll and Mr. Hide a Robert Louis Stevenson" (3). Todas estas frases le recuerdan lo dicho por San Agustín: "-Oh hermosura siempre antigua y siempre nueva, que tarde te conocí." (3) Podemos ver reflejada en la asociación que se hace entre frases tan variadas, la semejanza que el sujeto arevaliano percibe entre hechos que, para otros, son sencillamente contradictorios, y nos recuerdan las palabras del poema "San Francisco de Asís", de Las rosas de Engaddi, en las que se afirma la unidad que se esconde tras fenómenos aparentemente opuestos:

> Y la ortiga y el cardo
> y el espíritu cruel del leopardo
> que empurpura de sangre su túnica
> y aquella alma que anima las breñas
> son pedazos no más de un alma única

> que está toda en las cosas pequeñas. (34)

Comentando a continuación lo que ha escrito, el ensayista dice: "Poca ciencia aleja de Dios; mucha lo acerca -se ha dicho. El universo todo puede hacer verdadera cualquier aseveración de un místico o de un filósofo" (3). Estas palabras lo llevan a citar una pregunta que le había hecho a Darío:

> -Maestro ... : ¿Qué es ese misterio de que usted habla? -"Esto" -contesto tocando su solapa, "esto" -añadió volviendo su mano a una maceta y también tocando la tierra, la planta y las flores ... Y recordé a San Pablo: "En Dios vivimos, nos morimos y somos." (3)

Las ideas panteistas que, en Concepción del cosmos, el sujeto afirma haber rechazado, parecerían aflorar de nuevo en este artículo.

El texto se vuelve ahora hacia las palabras de Cristo, quien se expresó por medio de "parabolas o simplemente." (3) En ellas el ensayista ve una identidad total entre "forma y fondo", por lo que afirma de ellas que son divinas. Es posible comprender, a partir de este comentario, en qué sentido son divinas, para el sujeto arevaliano, las palabras del poeta y, por lo tanto, el sentido en el que Cristo es una de las encarnaciones del mismo:

> A veces no nos parece claro. No entendemos cómo pronuncia expresiones cuyo sentido no aprueba nuestra razón, pero que acata nuestra voluntad. Tiene siempre una forma en la que sólo puede expresarse un Dios. Fondo y forma son inseparables. Lo que está bellamente dicho no puede mentir, porque entonces no sería bello, ya que belleza y verdad están íntimamente unidas y no pueden existir la una sin la otra. (3)

El ensayo termina con la cita de dos poemas escritos por Arévalo Martínez, y publicados en El Imparcial. Se trata de un fragmento de El hijo pródigo, una de las dos obras de teatro escritas por el poeta guatemalteco, y de "Yo, el segundo Tomás", escrito, según el ensayista,

en 1955. El artículo se convierte, así, gracias a estas dos citas, en un texto autorreferencial.

Otro artículo que enriquece ideas expresadas en algunos de los ensayos arevalianos, es "El licenciado Vidriera"[132]. Este, como los que siguen, fueron publicados originalmente en forma de artículos periodísticos y, con posterioridad, llegaron a ser incluidos en el libro 4 contactos con lo sobrenatural. En el texto que ahora se comenta, el ensayista considera el significado que tiene el personaje de Cervantes: "El licenciado Vidriera es un buen símbolo de la fragilidad e inestabilidad del hombre, que el cristianismo pone como una de las bases de su doctrina; la otra es Cristo." (3) De nuevo, los poderes visionarios del poeta le permiten percibir aspectos secretos de la realidad que, como hemos visto al discutir las ideas que el sujeto arevaliano elabora sobre la novela, se refleja en la literatura. Se cita entonces un poema, compuesto "[e]n 1963 ... con el título arriba apuntado [se refiere al título del artículo]" (3), en el que se lee:

> Soy ese loco que creó Cervantes
> a más del de la Mancha. El licenciado
> Vidriera. ¡No me toques! Soy Vidriera
> Me hizo de vidrio frágil y delgado
> cual vulnerable forma pasajera. (3)

El artículo actúa, de esta manera, como un texto autorreferencial, ya que dirige nuestra atención hacia la figura de su autor.

Un poco más adelante, comentando las palabras dichas por un poeta antes de morir -"El hombre es la mitad de si mismo, la otra mitad es su expresión" (3)-, y citadas en otros ensayos, entre ellos uno titulado "Los primeros hombres en la luna", que será comentado con posterioridad,

el ensayista explica la fatalidad que compele al poeta a escribir:

> Creo que el poeta es un lujo del reino animal, como el rosal es un lujo del reino vegetal. Y los dos, poeta y rosal, son un lujo de la naturaleza. Un poeta no puede negarse a componer poemas, así como un rosal no puede negarse a producir rosas. Es imposible desobedecer un mandato divino. (3)

Las mismas ideas habían sido ya expresadas, por medio de las mismas metáforas, en poemas como "Rosal", de Los atormentados. El artículo termina con una cita de "El licenciado Vidriera" de Cervantes, en la que el escritor español critica duramente a los que, sin entender de poesía, se atreven a juzgarla: "¿Qué dire del ladrar que hacen los cachorros y modernos a los mastinazos antiguos y graves? ¿Y qué de los que murmuran de algunos ilustres ... que muestran la divinidad de sus ingenios, a despecho del ignorante que juzga de lo que no sabe y aborrece lo que no entiende?" (3) Parecería, de esta manera, incorporarse el nombre de Cervantes a la nómina de los poetas en los que encarna el sujeto autobiográfico.

Dos breves artículos publicados en El Imparcial, en febrero de 1971, continuan la elaboración del sujeto arevaliano. El primero, titulado "Hoy"[152], nos presenta al narrador ejecutando su rutina matinal: "Hoy, al despertar, me santigüé, me bañé, me vestí, me rasuré, me peiné... Cumplí mi obligación de tener apariencia de hombre y no de mono. Mi oración matinal estuvo constituida por acciones y no por palabras devotas." (3) El sujeto se halla elaborado, así, por el sema de la humanidad. Como parte de este sema aparece, además, la razón, otro de los aspectos definitorios del narrador: "Soy una pequeña insula de inteligencia. Así y todo, esta diminuta partícula de razón es lo más valioso que poseemos y

nos hace humanos" (3) Luego, al meditar sobre la pérdida de la conciencia, que parece amenazarle debido a su edad, escribe: "¿Por qué angustiarme por su desaparición, si su naturaleza divina excede ... a la condición del animal hombre que debemos aceptar como Normal?" (3) De nuevo, a pesar del declarado catolicismo del sujeto arevaliano, ideas panteístas parecen reafirmarse en estas palabras. El artículo concluye cuando el narrador puede aceptar la inevitabilidad de su disgregación física: "Y por eso hoy, en que empiezo a desatinar ... olvidando mis principales deberes, en la creciente falta de irrigación sanguínea a mi cerebro, todavía comprendo que no debo consternarme, sino aceptarlo con humildad y paciencia, como parte imprescindible de la vida." (3) La referencia, en este artículo, a la apariencia de hombre que, gracias al ritual que ejecuta cada mañana, adquiere el narrador, intertextualiza este trabajo con el cuento "Regresión"[154]. En esta breve historia de sutil horror, un narrador anónimo describe, en primera persona, el proceso que sufren los hombres de su pueblo, el cual los lleva a convertirse en monos. El sujeto, como otros narradores arevalianos que han alcanzado sus intuiciones gracias a tres percepciones distintas, comprende los cambios que va sufriendo su padre gracias a tres hechos aislados:

> ¿Cuáles eran estos tres hechos aislados ocurridos en distintas épocas en la casa paterna que se unían en mi mente y me daban la intuición completa? ... Eran el de mi padre, quitando la corteza a un banano, a la mesa hogareña, y mi madre contemplándolo con dolor; el de mi padre, en cuclillas sobre la grada inicial de la escalera de nuestra casa; y por último, el de mi padre, que ya apenas conservaba la apriencia humana, subiendo al verme, de la rama inferior de un árbol, a su cima, casi en las nubes, convertido, lo vi claramente, en un mono. (14)

Educado en Europa, el narrador, que es nativo de un pueblo africano, no puede explicar, a partir del discurso científico europeo, lo que ocurre a

su padre y que, además, sabe que habrá de ocurrirle a él también:

> No hay disciplinas científicas superiores a las de un universitario parisiense. Me enseñaban que de la génesis del hombre solo tenemos la vaga hipótesis evolutiva de que desciende del mismo tronco común del que desciende el mono. Para esta ciencia moderna, mi creencia en la regresión de mi familia era absurda (16).

Todo el edificio científico propuesto por la cultura europea, por medio del cual el sujeto arevaliano ha buscado interpretar, tan a menudo, el mundo, es negado aquí por los hechos narrados. El misterio que Darío trató de mostrarle, según explica él mismo en el ensayo "Próximo a morir", existe al margen de toda explicación científica. De nuevo, interpretaciones opuestas y, por lo tanto, complementarias, permiten al sujeto arevaliano ofrecer una visión total del universo. Y así, el narrador de esta historia acepta que "el instinto de mi sub-raza acataba el mandato telúrico, y suplía en mi a la razón, para aceptar el hecho de que a los cuarenta años ... me convertiría en uno de los grandes monos y volvería al Africa Ecuatorial". (16) Con estas palabras termina la narración.

"El forajido"[155], otro breve texto publicado en El Imparcial, funciona como texto autorreferencial gracias a una cita que se toma de "El licenciado Vidriera", con lo que, además, ambos trabajos quedan intertextualizados. En él se narra, en primera persona, un hecho ocurrido a Rafael Arévalo Martínez, víctima de los achaques de una vejez avanzada: "El 23 de febrero de 1959 publiqué en el diario El Imparcial de Guatemala, 'El Licenciado Vidriera'" (3), nos dice en las primeras líneas del texto. Gracias al sema de la decadencia, el narrador describe su

estado físico: "Ya en plena decadencia -a los 86 años de edad casi no veo ni oigo ni pienso- debo transitar sólo en redor de la media manzana que en la 10ª. avenida ocupa mi casa". (3) Atacado por un ladrón, el protagonista se defiende con gran energía, ayudando a capturar a su atacante. Ecos del cuento "El desconocido"[154], en el que un individuo pusilánime descubre que, bajo ciertas circunstancias, puede actuar con gran valentía, parecerían encontrarse en esta breve narración. De nuevo, los mismos tópicos se repiten en la narrativa arevaliana, trátese de historias reales o de anécdotas puramente ficticias, haciendo difícil al lector determinar si lo que lee pertenece al campo de lo referencial o de lo imaginario.

Otro artículo que enriquece la intertextualización de los ensayos y artículos arevalianos es el titulado "El hombre del rostro velado".[157] En él, un narrador anónimo, que por sus palabras puede ser identificado como una encarnación más del sujeto autobiográfico, cuenta su reacción al leer una famosa historia de Borges[158]: "La primera historia de Borges que, hace ya años, dejó profunda impresión y profundo recuerdo en mi vida, fue la de 'El rostro'" (3). La cita entonces íntegramente y comenta: "Comprendí, apenas hube acabado de leerla, su terrible símbolo. Representaba al ser ruin que, a medida que desciende en la escala hominal, necesita mayor suma de riquezas, honores y dignidades que lo amparen." (3) El modelo evolucionista de la realidad, que hemos encontrado tan a menudo en los cuentos y ensayos de Arévalo Martínez, aparece así en este breve comentario. Además, se sugiere que el sujeto arevaliano, como poeta, es decir, como lector privilegiado, es capaz de

percibir el sentido espiritual que el cuento de Borges esconde. Se trata, aparentemente, de una parábola en la que se retrata al hombre, todavía no completamente humano, compensando su falta de valía espiritual con riquezas y honores materiales. La teoría de la lectura arevaliana se encuentra determinada así, en este cuento, por el sema de la visión, uno de los más importantes en la definición del sujeto autobiográfico.

Los dos últimos textos que se discutiran en este capítulo son "Viajes de Gulliver, de Jonathan Swift"[139] y "Los primeros hombres en la luna"[140]. Ambos ofrecen información declaradamente autobiográfica con respecto al sujeto arevaliano.

En el primero de estos trabajos, el ensayista, como parte de un artículo general sobre la famosa obra de Swift, incluye una anécdota autobiográfica. Es necesario subrayar que, aún en estos años, Arévalo Martínez siguió produciendo textos cuya función principal, además de la elaboración del sujeto autobiografico, era la de informar sobre importantes trabajos literarios que, dadas las condiciones culturales que predominan todavía hoy en Guatemala, y en muchos otros de nuestros países, era muy probables que fueran desconocidos por la gran mayoría del público lector. En esto, Arévalo Martínez continuaba una labor de la que fueron muy conscientes los modernistas, la de educar a sus lectores. Según Bernardo Gicovate, "[c]omo parte de su labor de universalización admite el modernismo la necesidad de instruir al lector español en la novedades extranjeras."[141] De nuevo, dadas las condiciones económicas de la región, entonces como ahora, el periódico fue el único medio de difusión de estos trabajos.[142]

En la primera parte del artículo, el ensayista narra la vida de Swift, de quien cuenta: "Aprendió a leer y leyó desde los 3 anos." Además, "fue perdiendo el juicio lentamente. Un día afirmó solemnemente: '¡Estoy loco!' Y lo estaba." (3) Se trata, pues, del sujeto decadente, definido por el sema de la lectura y marcado por la demencia. Esta, no hay que olvidar, en la obra arevaliana no posee, necesariamente, una connotación negativa. Según Ron Moody, "[it] is seen as that quality which makes some men different, affecting those who keep humanity moving -poets, prophets, reformers, etc."[163] La visión arevaliana, pues, a pesar de los años transcurridos desde sus primeros ensayos, no ha sufrido muchos cambios.

Otro comentario que el ensayista hace sobre las posibles lecturas que se pueden hacer de la novela de Swift, nos sugiere la teoría de la lectura propuesta en la narrativa arevaliana: "Y de feroz sátira para sus compatriotas, el libro ha pasado a una narración que leen los niños. Cada lector encuentra en esta fábula admirable lo que quiere." (3) La percepción del significado del libro descansa, pues, en los lectores y no en la elaboración que el escritor ha hecho de la historia o poema. Como puede verse, las ideas presentadas por Arévalo Martínez en sus últimos textos publicados, se hallan tan resumidas, que es como si nos encontráramos ante la forma taquigráfica de ideas y tópicos desarrollados ampliamente a través de los años, en narraciones, poemas y ensayos .

La anécdota autobiografica que aparece en este artículo, y que fue mencionada unas líneas más arriba, es la siguiente:

> Tenía nueve años cuando hice mi primera comunión en el colegio de don Luis Castellanos. Mi padre, henchido de satisfacción, me dijo que le pidiera las tres cosas que más ansiara poseer. Le

> entregué la lista que comprendía como una de mis peticiones un libro de cuentos. Y ese mismo día me llevó un ejemplar de Viajes de Gulliver ... En el texto figuraba la isla que en ediciones modernas se nombra Lupata, con el nombre de Laputa. (3)

Encontramos, así, al sujeto arevaliano como un niño, enfrentándose por primera vez al libro de Swift. El sema de la lectura define, de esta manera y en este ensayo, a Rafael Arévalo Martínez, tal y como lo ha hecho en el caso del escritor inglés. Por otro lado, el comentario sobre los nombres de la isla, nos recuerda la multiplicidad de nombres con los que el sujeto autobiografico ha sido conocido a lo largo de la obra arevaliana. Tenemos, pues, en este artículo, una sutil referencia a las ideas que han estructurado la obra total del escritor guatemalteco: un poeta, que es todos los poetas, ha escrito un solo libro, que es toda la literatura. Los nombres de los poetas y de los libros, que han variado con las épocas y las naciones, carecen de importancia. Lo esencial es su mensaje, que es, por su naturaleza, un mensaje divino.

El segundo texto, titulado "Los primeros hombres en la luna", nos presenta al sujeto autobiográfico en 1970: "Considero este acontecimiento, tan cercano al presente en que escribo -1° de noviembre de 1970- como el más grande acontecimiento en la Historia, porque para mí vale más el conocimiento que la satisfacción del instinto sexual y la gloria." (7) Esta afirmación de la primacía que el conocimiento tiene en la vida del sujeto arevaliano, ha sido encontrada ya en varios de los ensayos. El narrador continúa entonces: "A las preguntas eternas y ansiosas del hombre: ¿qué soy?, ¿a dónde voy?, ¿qué es la existencia?, que formulé a los 14 años de edad no hubo contestación alguna." (7) Y, en

seguida, estableciendo la fecha de su nacimiento, que es la misma que la de Arévalo Martínez el-escritor-guatemalteco, el narrador explica el sentido que tienen para él esas preguntas: "Hoy, a los 86 años de haber nacido -25 de julio de 1884- puedo considerar mi inquieto anhelo de dar respuesta a tales interrogantes que perduraron durante toda mi vida, en resumen, como el anhelo de concebir el cosmos" (7). Las palabras que siguen, sugieren inmediatamente la elaboración de la autobiografía arevaliana: "[J]untos, anhelo y satisfacciones parciales, -cuando al fin las obtuve-, [fueron] como un Vasto Rompecabezas, del que fui recibiendo lentamente y uno por uno [los pedazos], hasta llegar el [sic] último -el arribo a la luna-, que al completarlo, me proporcionó una satisfacción total." (7) Al igual que el sujeto arevaliano ante el universo, sus lectores, ante su biografía, se encuentran frente a un gigantesco rompecabezas, cuyas piezas han sido reveladas una por una, y cuya ordenación e interpretación ha quedado al albedrío y posibilidades de cada uno de ellos. El autor ha ofrecido suficientes pistas, pero el significado sólo puede ser alcanzado, individualmente, por cada lector, ya que, como el mismo sujeto arevaliano lo ha explicado, condenados al mundo de la *fragmentación* y de la *multiplicidad*, los seres humanos sólo pueden llegar a alcanzar lecturas parciales del Cosmos o de su reflejo, ese universo literario que Rafael Arévalo Martínez ha elaborado en sus textos.

A continuación, el ensayista nos ofrece dos de las experiencias que le permitieron llegar a concebir la totalidad del universo: "En temprana edad debí a Heriberto George Wells [la primera] ... cuando acepté que 'toda filosofía basada en el dolor y el placer lleva la huella de la

bestia de que descendemos', pues la felicidad del hombre sobre la tierra no es, desde luego, el fin de la Creación." (8) Según esta filosofía, placer y dolor son "recursos de la sabia naturaleza para que cumplamos sus fines." (8)

La segunda experiencia se la debe "a Emerson, que escribió ...: 'El hombre es la mitad de sí mismo; la otra mitad es su expresión'. Me ayudó a concebir al Ser Supremo: Dios es expresión, pero no condicionada sino libre, porque la expresión forma parte de su naturaleza divina" (8). Si recordamos que, como lo ha explicado el sujeto arevaliano en tantos textos, en la naturaleza del poeta está el expresarse, comprenderemos el aspecto divino del sujeto autobiográfico, que es una de las encarnaciones del Poeta.

Termina aquí el estudio de los ensayos escritos por Rafael Arévalo Martínez, desconocidos en su mayor parte y, como se habrá visto, indispensables para una comprensión total de su obra. Sin su estudio, es imposible determinar muchos de los elementos que constituyen el pacto autobiográfico propuesto por el escritor guatemalteco, ya que, en la narrativa y en la poesía, los encontramos enmascarados por las necesidades del género narrativo o por el aspecto metafórico de las formas poéticas. En los ensayos, sin embargo, las ideas que gobiernan la organización de sus cuentos, novelas y poemas se encuentran expresadas directamente. Como se comentó al principio de este capítulo, en los ensayos Arévalo Martínez nos permite ver el entramado sobre el cual está construido el resto de su obra. De esta manera, ensayos, poesía y narrativa se constituyen en una totalidad de la que es imposible separar

una de las partes sin mutilar el sentido de las otras. Como lo sugirió tantas veces el sujeto autobiográfico, la obra arevaliana constituye, verdaderamente, un solo texto.

NOTAS DEL CAPITULO IV

1 John Skirius, El ensayo (Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1981) 10. El autor cita a Alfonso Reyes, El deslinde, pero no da la edicion que usa ni el numero de la pagina.

2 Gerardo Brown y William Jassey, Introduccion al ensayo hispano-americano (New York: Las Americas Publishing 1968) 12.

3 Angela Dellepiane, "Territorios donde 'la logica se pone a cantar'," Inti X-XI (1979-1980): 153.

4 Ernesto Mejia Sanchez y Fedro Guillen, El ensayo actual latino-americano (Mexico: Ediciones De Andrea, 1971) 5.

5 Brown y Jassey 13.

6 Carlos D. Hamilton El ensayo hispanoamericano (Madrid: Ediciones Iberoamericanas S. A., 1972) 8.

7 Hamilton 9.

8 Robert Mead, Breve historia del ensayo hispanoamericano (Mexico: Ediciones de Andrea, 1956) 71.

9 Mejia Sanchez y Guillen 13.

10 Brown y Jassey 14.

11 Ramon Luis Acevedo La novela centroamericana: Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1982) 274.

12 Huberto Alvarado, "El ensayo guatemalteco," Urlanta 2 (1960) 31.

13 Brown y Jassey 27.

14 Acevedo 447.

15 Alvarado 31.

16 Alvarado 31.

17 David Vela Literatura guatemalteca (Guatemala: Tipografia Nacional, 1985) 148.

18 Vela 148.

19 Alvarado 31.

20 Alvarado 32.

21 Alvarado 32.

22 Alvarado 32.

23 Alfonso Reyes, "El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria," Obras completas t. XV (México: Fondo de Cultura Económica, 1963) 45.

24 Rafael Arévalo Martínez, El hombre que parecía un caballo (Madrid: Compañía General de Artes Gráficas, 1931). En las siguientes páginas, los números que aparecen entre paréntesis alfinal de cada cita, hacen referencia a esta edición.

25 Seymour Menton Historia crítica de la novela guatemalteca 2a. ed. (Guatemala: Editorial Universitaria de Guatemala, 1985) 144.

26 Roland Barthes, El placer del texto y Lección inaugural 3a ed. (México: Siglo XXI, 1986) 10-11. El subrayado aparece en el original.

27 Rafael Arévalo Martínez, "El profundo sabor humano de mi vida (Autobiografía)," El hombre (1931) 153-154.

28 Rafael Arévalo Martínez, "Soplo," El hombre (1931) 127-128.

29 Rafael Arévalo Martínez, "Retrato," El hombre (1931) 97-99.

30 Rafael Arévalo Martínez, "Historia de mi vida," El hombre (1931) 101-103.

31 Rafael Arévalo Martínez, "De morir tenemos," El hombre (1931) 93-95.

32 Rafael Arévalo Martínez, "Estabilidad," El hombre (1931) 119-123.

33 Rafael Arévalo Martínez, "Síntesis," El hombre (1931) 111-113.

34 Octavio Paz, "El caracol y la sirena," Cuadrivio (México: Joaquín Mortiz, 1965) 28.

35 Paz 28.

36 Evelyn Picón Garfield e Iván Schulman "Las entrañas del vacío": Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana (México: Cuadernos Americanos, 1984) 28.

37 Rafael Arévalo Martínez "El servidor ocioso," El hombre (1931) 105-109.

38 Me refiero específicamente a la historia del administrador infiel, Lucas 16, 1-13.

39 Rafael Arévalo Martínez, "La división del trabajo," El hombre (1931) 115-117.

40 Rafael Arévalo Martínez, "La tierra es una estrella luminosa," El hombre (1931) 125-126

41 Michel Beaujour, "Is more less?," Intertextuality: New Perspectives in Criticism, ed. Jeanine Parisier Plottel and Hanna Charney. New York Literary Forum 2 (1978): 238.

42 Rafael Arévalo Martínez, "Doctrinas orientales," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945): 39-42. Aquí, como en el resto de ensayos y artículos, los números entre paréntesis al final de cada cita, indicarán las páginas en las que aquellas aparecen.

43 Cf. Ricardo Gullón "Pitagorismo y modernismo," Estudios críticos sobre el modernismo ed. Homero Castillo (Madrid: Editorial Gredos, 1974) 358-383.

44 Rafael Arévalo Martínez "La herejía de los poetas," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1949): 103-119.

45 Paz 25.

46 Paz 24.

47 Paz 22.

48 Irving Howe Literary Modernism (New York: Fawcet 1967) 21. Citado en español por Picón Garfield y Schulman "Las entrañas" 29.

49 Picón Garfield y Schulman 75.

50 Picón Garfield y Schulman 73.

51 Picón Garfield y Schulman 35.

52 Rafael Arévalo Martínez, "Tres bellos libros de Romain Rolland," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 373-374.

53 Rafael Arévalo Martínez, "Manuel Freire Arrazola y su obra," Historia de un pendulo y una aguja por Manuel Freire Arrazola (Guatemala: s.e., 1947) 5-15

54 Véase Umberto Eco "Generación de mensajes estéticos en una lengua edénica," Obra abierta (Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1984) 335-351.

55 Rafael Arévalo Martínez, "Alrededor de Darío y de Nervo, poetas y poetisos," Publicaciones de la Academia Guatemalteca (1934): 153-173.

56 Arévalo Martínez da el título del texto de Chocano

-"Descubrimiento de Darío y de Nervo"-, pero no llega a especificar su fuente. Del trabajo de Blanco Fombona, solo menciona que se trata de "un libro".

57 Rafael Arévalo Martínez, "Post-Scriptum a la notable tesis de J. A. Lonteen," Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un caballo" por Joseph Anthony Lonteen (Guatemala: Editorial Landívar, 1969) 105.

58 Rafael Arévalo Martínez, "La canción marina," El hombre que parecía un caballo (Guatemala: Tipografía Nacional, 1951) 160.

59 Eco, Obra abierta 80.

60 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre verde," El hombre (1951) 95.

61 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre de los anteojos dorados," El señor Monitot (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1922) 137.

62 Rafael Arévalo Martínez, "El Rubén poseido por el Deus," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 440-456.

63 Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Alfadil Ediciones, 1985) 55.

64 Arévalo Martínez ofrece como fuente el siguiente dato: "'Ión o de la Poesía,' (México: Editorial Nacional, 1921) 355-357" (455).

65 Rafael Arévalo Martínez, "Porfirio Barba-Jacob: El poeta y su obra," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1933): 100-105.

66 Rafael Arévalo Martínez, "En desagravio de Guillermo Valencia," Boletín de Museos y Bibliotecas [Guatemala] 3 (1942): 95-99.

67 Picón Garfield y Schulman 58. Estos parafrasean ideas expresadas en Irving Howe, introduction, The Idea of the modern in Literature and the Arts ed. Irving Howe (New York: Horizon Press, 1967) 11-40.

68 Picón Garfield y Schulman 74.

69 Rafael Arévalo Martínez, "Chocano y Rubén Darío," Diario de Centro América [Guatemala] 27 oct. 1911: 1.

70 Rafael Arévalo Martínez, "El caso de Osmundo Arriola," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 374-375.

71 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre verde," 97.

72 Rafael Arévalo Martínez, "La trágica figura de Oscar Wyld,"

Boletin de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 14 (1935): 599-603.

73 Mario Alberto Carrera, Las ocho novelas de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Ediciones de la Casa de la Cultura Flavio Herrera, 1975).

74 Rafael Arévalo Martínez, "La influencia de Poe en todas las literaturas," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 6 (1933): 170-171.

75 Acevedo 454.

76 Rafael Arévalo Martínez, "La incomparable obra de Rousseau: Ensayo sobre el sadismo y el masoquismo," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 6 (1933): 181-184.

77 Rafael Arévalo Martínez, "Cabe la obra de Proust," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 5 (1933): 143-146.

78 Cf. Paul Jay, "Joyce and Proust: The Theory of Fictional Autobiography," Being in the Text (Ithaca: Cornell University Press, 1984) 142-153.

79 Acevedo 135.

80 Rafael Arévalo Martínez, "Seis anécdotas de Rubén Darío," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 400.

81 Rafael Arévalo Martínez, "Julio Verne," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 13 (1935): 543-544.

82 Rafael Arévalo Martínez, Una vida (Guatemala: Imprenta Electra, 1914) 16.

83 Rafael Arévalo Martínez, "La obra de Van Loon: Texto perfecto de Historia," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 9 (1934): 337-338.

84 Rafael Arévalo Martínez, "Freud," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1933): 115-118.

85 Rafael Arévalo Martínez, "Manuel de Jesús Jiménez: El gran escritor de cuadros de costumbres costarricences," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 5 (1933): 132-135.

86 Rafael Arévalo Martínez, "Cuentos del amor y de la muerte," Ariel [Costa Rica] 1 (1937): 105-106.

87 Rafael Arévalo Martínez, "Novelas americanas," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1932): 84-90.

88 Rafael Arévalo Martínez, "Las novelas de la guerra," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1932): 52-59.

89 Marta Traba, "La cultura de la resistencia," Literatura y praxis en América Latina, Fernando Alegría, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez Girardot, Marta Traba y Angel Rama (Caracas: Monte Avila Editores, 1974) 56.

90 Saint-John Perse, "Poesie," Two Addresses (New York: Bollingen Series LXXXVI, 1966) 37-42. Las palabras que aquí nos conciernen son las siguientes: "Car l'interrogation est la même qu'ils [la literatura y la ciencia] tiennent sur un même abîme, et seul leur modes d'investigation different." 37.

91 Rafael Arévalo Martínez, "Carlos Valenti," Juan Chapín [Guatemala] 15 (1913): 3.

92 Rafael Arévalo Martínez, "Contribución a la preceptiva de la novela," El Imparcial [Guatemala] 16 jun. 1965: 3 y 19.

93 Rafael Arévalo Martínez, "Poesía pura," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1942): 15-21.

94 Giovani Papini, "La industria de la poesía," Obras Tomo I. Traducción Antonio de Ben y José Velloso. Recopilación, prólogo y notas Jose Miguel Velloso. (Madrid: Aguilar, 1959) 562-567.

95 Rafael Arévalo Martínez, "El estilo literario," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 3 (1939): 124-129.

96 Paz 29.

97 Véase Luce Lopez Baralt, San Juan de la Cruz y el Islam (México: El Colegio de Mexico-Universidad de Puerto Rico, 1985), especialmente "El agua o La fuente mística interior," 261-266; y "La fuente y el espejo del alma," 359-361.

98 Rafael Arévalo Martínez, "Poetas de Guatemala hasta mediados del siglo XIX," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 3 (1941): 95-109.

99 María A. Salgado, "Arévalo Martínez novelista: El despertar de una conciencia social," Explicación de Textos Literarios [Sacramento: Departamento de español y portugués de California, State University] 2 (1979/80): 159-166.

100 Rafael Arévalo Martínez, El embajador de Torlania (Guatemala: Editorial Landívar, 1963) 80.

101 Rafael Arévalo Martínez, "Centenario de Pepe Batres," Boletín de Museos y Bibliotecas [Guatemala] 2 (1944): 78-80.

102 Rafael Arévalo Martínez, "Concepción del cosmos," Revista de la Universidad de San Carlos [Guatemala] jul.-sept. (1950): 113-119.

103 Rafael Arévalo Martínez, Concepción del Cosmos: El acertijo del mundo no tiene solución (Guatemala: Editorial Landívar, 1954).

104 John Incledon, "Salvador Elizondo's Farabeuf: The Reader as Victim," Latin American Fiction today: A Symposium sponsored by The Department of Spanish and Italian, The School of Humanities, The Latin American Area Studies Program, Hispamerica, and Montclair State College, ed. Rose S. Minc (Upper Montclair, New Jersey: s.f.) 72.

105 Carlos García Prada, Letras Hispanoamericanas: Ensayos de simpatía (Madrid: Ediciones Iberoamericanas, S. A., 1963) 181.

106 Raymond Moody, "The Life and Prose Style of Rafael Arévalo Martínez," diss., U of California, Los Angeles, 1967, 88.

107 Moody 88.

108 David Vela, prólogo, Poemas de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Tipografía Nacional, 1965) 9.

109 Vela 9.

110 Dante Liano, "El viento, el joven, la isla," Letras de Guatemala 1 (1980): 72.

111 Julia Kristeva, Historias de amor (México: Siglo XXI, 1987) 80.

112 Rafael Arévalo Martínez, "Nietzche o el Poeta de las Doctrinas de Afirmación," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 15 (1935): 652-659.

113 Lydia Crowson, The Esthetic of Jean Cocteau (Hanover, New Hampshire: The University Press of New England, 1978) 95.

114 Rafael Arévalo Martínez, Nietzche el conquistador: La doctrina que engendró la Segunda Guerra Mundial, (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1943).

115 Rafael Arévalo Martínez, "Por el mundo de Platón: Todo Nietzche en Platón," Boletin de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 7 (1933): 206-210.

116 W. L. Reese, Dictionary of Philosophy and Religion: Eastern and Western Thought, (New Jersey: Humanities Press, 1980) 77.

117 Reese 77.

118 Rocael Cardona Recinos, Análisis sociológico-literario de los cuentos de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Editorial Landívar, 1985)

61.

119 Rafael Arévalo Martínez, "De Aristóteles a Hitler," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1945): 3-9.

120 Octavio Paz, "Traducción y metafora," Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1987) 115-143. Véase en especial la pagina 128: "El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo frances, su versión no fue una repetición sino una metáfora: otro romanticismo."

121 Rafael Arévalo Martínez, "Influencia de España en la formación de la nacionalidad centroamericana," Boletín de Museos y Bibliotecas [Guatemala] 2 (1943): 42-45.

122 Rafael Arévalo Martínez, "Las dos culturas," El Imparcial [Guatemala] 26 enero 1962: 3.

123 Arévalo Martínez indica que estas palabras aparecen en la novela Los mandarines, pero no da ningún otro dato.

124 Rafel Arévalo Martínez, "Historia de un libro, ¡Ecce Pericles! de Rafael Arévalo Martínez, contada por su propio autor," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945): 42-52.

125 Rafael Arévalo Martínez, "El centenario de una obra histórica: Bosquejo histórico de las revoluciones de Centro América," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1936): 75-83.

126 Rafael Arévalo Martínez, "Lo que la Biblioteca inauguró el 10 de noviembre de 1938," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1939): 433-440.

127 Rafael Arévalo Martínez, "Escritos políticos de Juan José Arévalo," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945): 21-27.

128 Rafael Arévalo Martínez, "Discurso pronunciado por Rafael Arévalo Martínez, a nombre de la 'Sociedad de Geografía e Historia', en el acto de colocarse una lápida de mármol que conmemora la primera Asamblea Constituyente de Centro América, reunida en 1823, en el edificio que hoy ocupa la Biblioteca Nacional," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1931): 146-149.

129 Rafael Arévalo Martínez, "Discurso pronunciado por Rafael Arévalo Martínez, en nombre del Ministerio de Educación Pública y de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, al ser inagurada la "Sala Villalpando" en el Museo de Historia y Bellas Artes, el 8 de noviembre de 1936, segundo aniversario de su fundación," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 8 (1937): 283-291.

130 Rafael Arévalo Martínez, "¿Degenerado superior?," Juan Chapín

[Guatemala] 2 (1913): 6-7.

131 Rafael Arévalo Martínez, "El problema de la degeneración en Centro-América," Centro America [Guatemala] 1 y 2 (1919): 19-24.

132 Acevedo 275.

133 Rafael Arévalo Martínez, "Palabras de estímulo: A un amigo que creía haber fracasado," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 7 (1933): 239-240.

134 Rafael Arévalo Martínez, "El derecho a la decadencia," Boletín de la Bilioteca Nacional [Guatemala] 7 (1933): 241-242.

135 Rafael Arévalo Martínez, "Unas páginas para la mujer," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 8 (1934): 281-283.

136 Véase la nota 80 de este capítulo.

137 Rafael Arévalo Martínez, "Movilidad animal," Hispano-América [Honduras] 1 (1922): 85.

138 Rafael Arévalo Martínez, "Transparencia," Llama (Guatemala: Editorial Renacimiento, 1934) 45.

139 Jorge Luis Borges, "El otro," El libro de arena (Buenos Aires: Ultramar, 1975) 7-21.

140 Para una discusión de estas ideas en relación con los surrealistas, véase Xaviere Gauthier, Surréalisme et sexualité (France: Gallimard, 1971), especialmente la tercera parte, titulada, "Le fait surréaliste" 281-359.

141 Eduardo Azcuy, El ocultismo y la creación poética (Caracas: Monte Avila, 1982). Los poetas que se discuten en este libro son todos europeos: Novalis, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Rilke, los surrealistas y Daumal.

142 Eduardo Azcuy, "Baudelaire y las doctrinas esotéricas," El ocultismo 125-144.

143 Eco 78.

144 Rafael Arévalo Martínez, "Anécdotas de Darío," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 12 (1935): 515-518.

145 Rafael Arévalo Martínez, "Nota a 'Una autobiografía ignorada de Rubén Darío'," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1933): 112.

146 Los títulos de estos artículos, con sus fechas de publicación,

son: "En España," El Imparcial 1 oct. 1958: 3; "En España: Viaje a Europa," El Imparcial 4 oct. 1958: 13; "La hora española: El metro," El Imparcial 25 nov. 1958: 3; "Montanares," El Imparcial 29 nov. 1958: 15; "El robo internacional," El Imparcial 6 dic, 1958: 15; "Aburramos a los lectores," El Imparcial 13 dic. 1958: 13; "Concepciones distintas," El Imparcial 17 dic. 1958: 3; "Noche Buena en Madrid," El Imparcial 24 dic 1958: 3; "Segovia... El Escorial... Toledo... En los coches-cama españoles," El Imparcial 27 dic. 1958: 11; "Mallorca - Iconoclastas," El Imparcial 3 en. 1959: 3; "La tragedia del emigrante," El Imparcial 9 en. 1959: 3; "Descubramos las raíces," El Imparcial 17 en. 1959: 3; "Veraneo en París," El Imparcial 3 feb. 1959: 3.

147 Para una discusión de estas ideas véase Miguel de Unamuno, En torno al casticismo 7a. ed. (Madrid: Espasa Calpe, 1968)

148 Alfred J. Mac Adam, Textual Confrontations: Comparative Readings in Latin American Literature (Chicago: The University of Chicago Press, 1987) 8.

149 Emir Rodríguez Monegal, "Las metamorfosis del texto," Severo Sarduy (Caracas: Fundamentos, 1976) 43.

150 César Brañas, Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía (Guatemala: Unión Tipográfica, 1946) 61.

151 Rafael Arévalo Martínez, "Próximos a morir," El Imparcial [Guatemala] 9 Abr. 1969: 3.

152 Rafael Arévalo Martínez, "El licenciado vidriera," El Imparcial [Guatemala] 16 nov. 1969: 3.

153 Rafael Arévalo Martínez, "Hoy," El Imparcial [Guatemala] 5 feb. 1971: 3.

154 Rafael Arévalo Martínez, "Regresión," Cratilo y otros cuentos (Guatemala: Imprenta Universitaria, 1968) 9-16.

155 Rafael Arévalo Martínez, "El forajido," El Imparcial [Guatemala] 17 feb. 1971: 3.

156 Rafael Arévalo Martínez, "El desconocido," El hombre (1951) 105-112.

157 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre del rostro velado," El Imparcial [Guatemala] 27 mar. 19.

158 Jorge Luis Borges, "El tintorero enmascarado Hakim de Merv," Historia Universal de la infamia, 6ta imp. (Buenos Aires: Emece Editores, 1966) 83-92.

159 Rafael Arévalo Martínez, "Viajes de Gulliver," El Imparcial

[Guatemala] 31 mar. 1973: 3.

160 Rafael Arévalo Martínez, "Los primeros hombres en la luna," 4 contactos con lo sobrenatural (Guatemala: Editorial Landivar, 1971) 7-9.

161 Bernardo Gicovate, "Antes del modernismo," Estudios críticos sobre el modernismo, comp. Homero Castillo (Madrid: Editorial Gredos, 1974) 202.

162 Las siguientes palabras de Huberto Alvarado, acerca de los problemas de publicación que enfrentan en Guatemala los ensayistas, confirmarán esta aseveración: "El periódico y la revista -apenas existen una docena de libros de ensayos- han sido los vehículos utilizados para la difusión de tales trabajos." 31.

163 Moody 133.

CAPITULO V

LAS BIOGRAFIAS DE RAFAEL AREVALO MARTINEZ

Como se vio en el segundo capítulo de este estudio, en donde se discutieron las biografías que Arévalo Martínez escribió de Manuel Estrada Cabrera y de Jorge Ubico, el análisis de textos designados como biográficos presenta problemas muy similares a los que encontramos al estudiar aquellos considerados como autobiográficos. Cómo se puede convertir a un individuo en el personaje de una narración? Cómo se puede traducir una vida en un texto? He aquí dos de las preguntas a las que el estudioso habrá de enfrentarse al analizar la elaboración textual que, necesariamente, ha de sufrir la vida de un individuo al ser transformada en escritura. Philippe Lejeune, subrayando el aspecto referencial de estos géneros, escribe al respecto:

> Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et la autobiographie son des textes référentiels: exactement comme le discourse scientifique ou historique, ils prétendent apporter information sur une "réalité" extérieure au texte, et donc se soumettre à une epreuve de verification[1].

Y agrega: "Tous les textes referentiels comportent donc ce que j'appellerai un "pacte referentiel", implicite ou explicite, dans lequel son inclus une definition du champ du reel vise et un enonce des modalite et du degre de ressemblance auxquel le texte pretend.[2] Como lo afirma el

crítico francés, es precisamente esta condición de textos referenciales lo que nos hace percibirlos como objetivos, es decir, como garantes de una realidad externa y, por lo tanto, verdadera. Es por esto que Paul Hernadi, al comentar la función del biógrafo, escribe:

> [T]he historian endorses the narrators credibility to the point of turning the ontological distinction between the author and the narrator of fiction as creator and creature into the psychological distinction between the historian's actual persona and the person he would like to be or at leat to appear.[3]

Sin embargo, no hay que olvidar que, como dice Leitch, "[w]e construct "self" in language -as we would wish it to be or want it to appear. Seeking to organize and mold experience, our reflection diverges from that experience: our signifieres deflect our reflection."[4] Nos encontramos entonces con que, como cualquier otra elaboración textual, clasifíquesele como referencial -es decir, pretendidamente objetiva-, o ficcional -es decir imaginaria-, la narración de una vida ha de sufrir un proceso de formalización a partir de consideraciones puramente literarias. De nuevo, como lo explica Leitch: "Historical interpretation becomes the formalization of life's phenomena and experiences in line with tropological determinations."[5] Adaptando un concepto que James Olney elabora al analizar textos autobiográficos, es posible afirmar que tal formalización se logra gracias a la "construcción metafórica"[6] de la persona cuya biografía está siendo escrita. Metafórica implica aquí, de acuerdo a Susanna Egan, lo siguiente: "[W]e can describe metaphor as the crucial and inescapable means of perceiving our world and explaining what we perceive. Metaphor creates a virtual event and, crucially for autobiography [y biografía], it creates a virtual life."[7]

El proceso metafórico es, pues, una manera de percibir el mundo, de ordenarlo para así, habiéndole impuesto ya una forma, poderlo expresar. El sintagma "virtual events", lo toma Egan de un libro de Susanne Langer, en el que ésta busca explicar la diferencia que existe entre hechos reales -u objetivos- y hechos literarios -o virtuales-. De acuerdo con Langer, "[v]irtual events have a double duty to perform that distinguishes them from factual events: they must convince and they must contain an emotional factor."[8] Al escribirse una biografía, o una autobiografía, "the events that it includes, regardless of their basis in fact, must perform a double duty as virtual events, and will be effective only insofar as they portray an emotional reality."[9] Es obvio, pues, que en una biografía, como en una autobiografía, nos enfrentamos a la elaboración metafórica -una <u>constructio</u>- de un individuo, cuya historia "is what happens in the book, [and] not a string of ocassions in the world."[10] Langerman misma agrega: "Literary events are <u>made</u>, not reported, just as protraits are painted, not born and raised."[11] Se pone énfasis, de este modo, en el aspecto artificial y, por lo tanto ficcional, que presupone la escritura de este tipo de narración.

Esta discusión sobre la problemática que define los textos biográficos y autobiográficos, nos permitirá determinar el enfoque que habré de tomar al estudiar la biografía del poeta guatemalteco, escrita por su hija Teresa Arévalo, y publicada con el título de <u>Rafael Arévalo Martínez: Biografía de 1884 a 1926</u>[12]. En ella, la autora continúa la elaboración de la historia del sujeto arevaliano, quien, como ya hemos visto, con el nombre de Rafael Arévalo Martínez, es una de las

encarnaciones del Poeta. Incluiré, además, en esta sección, el estudio de otro texto biográfico, escrito por Joseph Anthony Lonteen y titulado Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un caballo"[13]. Esta inclusión se debe a que en ambos textos se construye el sujeto arevaliano de manera muy similar, por medio de citas textuales, o casi textuales, de anécdotas que aparecen en cuentos y novelas escritas por Arévalo Martínez -el escritor-. Además, como mostraré más adelante, ambas biografías hacen uso de las mismas fuentes documentales para establecer y validar los hechos que narran: el testimonio oral del escritor y un texto escrito por éste, no publicado hasta la fecha, y que Lonteen describe como "sus memorias [de Arévalo Martínez] todavía inéditas."[14] En este sentido, ambos libros continúan la elaboración del Poeta iniciada por el escritor guatemalteco, y habrán de ser consideradas como parte de la autobiografía de Rafael Arévalo Martínez. En el caso de Teresa Arévalo, esta afirmación es validada, además, por la confusión que el sujeto arevaliano ha fomentado al incluir, en sus poemas y crónicas, como se vio en capítulos anteriores, palabras atribuidas a su hija, las que son, de esta manera, incorporadas al discurso del escritor guatemalteco. En esta biografía, ella, por su parte, al citar fragmentos completos de cuentos y novelas, sin separarlas del resto de su discurso por medio de comillas u otras marcas sintácticas, anula nuevamente los límites que existen entre el discurso de su padre y el que ella construye en este libro. Ambos discursos fluyen de este modo de uno a otro, siendo imposible saber claramente en donde comienza el primero y acaba el segundo. En el caso de Lonteen, la disolución de límites se inicia a partir de dos declaraciones del

escritor guatemalteco. En la primera, relatada por el mismo Lonteen, Arévalo Martínez lo declara Poeta: "En uno de los libros, que me regaló, aparece la dedicatoria: 'A Joseph Lonteen que con mi consentimiento va a escribir acerca de mí; pues nadie puede hacerlo, salvo otro poeta.'"[15] Al declarar a este biógrafo como el verdadero intérprete de su obra, Arévalo Martínez valida la interpretación que el estudioso va a hacer de ella, y en la que se impone un significado referencial y autobiográfico a la obra arevaliana. Esto lo hace a partir de la autoridad que, como autor, él mismo afirma poseer. En la segunda declaración, que es parte de un "Post Scriptum" añadido, por Arévalo Martínez, al trabajo de Lonteen, se confirma la condición del investigador como poeta: "A pesar de la valla del idioma, que no es el nativo, Lonteen, con su intuición de poeta, realizó en su tesis, no sólo la más extensa sino la mejor exposición y el mejor ensayo de interpretación de mi obra, publicados hasta la fecha."[16] Se sugiere, así, que nos encontramos ante un texto que es producto de la intuición poética de su autor, es decir, un texto que, como "El hombre que parecía un caballo" y tantos otros cuentos arevalianos, nos va a ofrecer una percepción y una interpretación -es decir, una lectura- privilegiadas de la realidad. Estas, por pertenecer a la experiencia del poeta, habrán de definirse a partir de los <u>semas de la intuición y de la comprensión</u>. Se trata pues, en este sentido, de un texto más, que sobre su vida, nos va a ofrecer el sujeto arevaliano. En otras palabras, nos enfrentamos a un fragmento mas de la autobiografía del Poeta.

Otro texto que habré de comentar en este capítulo, es uno escrito por Carlos García Prada[17], en el que este crítico hace un boceto

biográfico del escritor guatemalteco. Por razones arriba explicadas -la validación autorreferencial que Arévalo Martínez parece imponer a todos sus textos-, es interesante que este ensayo se inicie con la mención de una entrevista que tuvo lugar entre García Prada y Arévalo Martínez: "Cuando visité Guatemala por primera vez ... alguien me preguntó: -¿A quién desea conocer aquí? -A Rafael Arévalo Martínez." (177) Al iniciarse, más tarde, la conversación con el escritor, la plática se concentra en su vida y en su obra: "¿De qué hablamos don Rafael y yo? De su vida y de sus obras, naturalmente." (178) Un poco después, García Prada le pregunta sobre su vida:

> [A]l preguntarle algo acerca de su vida, me respondió:
> -¿Mi vida?... Lo que importa escrito está en mis obras. En ellas no hay nada que no tenga íntima relación con mis propias experiencias.
> -¿Y qué puede decirme de los cuentos y novelas que a mí me interesan? ...
> -Son <u>romans à clef</u>, que no todos pueden descifrar. Quizás algún día, cuando lo permitan el tiempo y las circunstancias...
> (178-179)

Vemos nuevamente, en la respuesta de Arévalo Martínez, la imposición de una lectura autorreferencial a toda su obra. El crítico, a partir de esta declaración, interpreta todos los textos narrativos arevalianos como parte de la autobiografía que el poeta guatemalteco ha escrito. Así, al comentar sobre sus primeras novelas, nos dice: "<u>Una vida</u> y <u>Manuel Aldano</u>, biografías suyas que evocan recuerdos de niñez y juventud" (181), sin aclarar que en ellas se narra la historia de Manuel Aldano y no la de Rafael Arévalo Martínez, y que si se las ha de clasificar como autobiográficas, será necesario aclarar el sentido en el que éstas pueden ser consideradas como tales.

Además, al iniciar su descripción del poeta guatemalteco, García

Prada lo hace a partir de los semas que han definido al sujeto arevaliano. Se borra así, tal y como parece haberlo querido el mismo Arévalo Martínez, toda diferencia que pueda existir entre el escritor y su personaje: "Rafael Arévalo Martínez es, ante todo, un poeta lírico, versátil y sincero que escribe como es y como vive ... y que expresa sus ricas y variadas experiencias sin ocultarlas ni falsearlas nunca." (198) Tenemos aquí la descripción de Arévalo Martínez -el escritor- elaborada, como en el caso del sujeto autobiográfico, a partir del sema de la sinceridad. Además, al explicar que: "[s]abio y candoroso, Rafael tiene a la vez mucho de mago terrestre y ... niño sideral. Las sensaciones lo embriagan, la razón lo guia y el amor lo diviniza" (198), se nos ofrece nuevamente la imagen del magus de los modernistas, esta vez definido dentro del sema de la decadencia, y modificado por los semas de la embriaguez y el amor. El sema de la razón, que forma parte de la definición del escritor, contradice estos semas, haciendo más compleja la imagen de Rafael Arévalo Martínez. Más adelante, Garcia Prada declara: "Si hubiese nacido sano y fuerte, habría sido un gran conductor de pueblos. Pero como nació débil y enfermizo, se dedicó al cultivo de sí mismo, para mejor servirles, iluminándoles y orientándolos con su poesía." (198) La contraposición de los semas de la decadencia y de la salud, típica de la visión arevaliana, y aplicada a personajes como Jorge Ubico, define aquí, sin embargo, al escritor. De nuevo los límites entre el autor y su personaje quedan difuminados. Otras muestras de la confusión que García Prada mantiene en relación con el escritor y su personaje, aparentemente con la tácita aprobacion de Arévalo Martínez, aunque sin que llegue a darse cuenta de ello, serán ahora citadas: "[E]n

el hogar se deleita en el cariño de los hijos y en el de la mujer que supo 'lavar, coser y planchar' su triste existencia dolorida" (199) La referencia al poema "Retrato de mujer"[18], de Los atormentados, en un contexto aparentemente referencial, borra nuevamente los límites que existen entre la vida y el arte del poeta guatemalteco, algo que, como ya se ha dicho, él mismo buscó fomentar, y que logró, gracias al aspecto autorreferecial de sus textos. Vemos, pues, como el retrato que nos ofrece el crítico español, continua la construcción del sujeto, iniciada por Arévalo Martínez. Tres citas más, tomadas del texto de García Prada, completarán este breve comentario del mismo. En la primera, el sema de la visión entrecruzado con el sema de la decadencia -al describir la infantilidad del poeta- elabora la descripción que de él se hace: "Arévalo Martínez es un visionario, un contemplativo ... Vive en el mundo que para él no es una ilusión sino "una realidad semejante a la que ven el niño y el carbonero'" (199). La segunda lo describe en términos que nos recuerdan mucho al señor de Avelelo, especialmente tal y como le encontramos en "El hombre de los anteojos dorados"[19]: "En soledad y arrobos de poeta lúcido y seráfico, Rafael se pasea por campos, plazas y callejas, y dialoga con las flores, las fuentes, los árboles, las brisas, los animales y las niñas." (199) El sema de la soledad, entrecruzado con el de la santidad, define aquí al escritor guatemalteco. Otra descripción del poeta, esta vez, a partir del sema del amor, es la siguiente: "Pero él es lúcido: sabe que el amor atrae a las almas, sin fundirlas; que sólo en ellas reside la poesía y que viviendo allí una vida incorpórea y misteriosa, es preciso darle forma externa, si queremos revelarla y comunicársela a los demás." (201) La teoría de la función autobiográfica

de toda forma literaria, propuesta por Arévalo Martínez, según la cual todo texto es una encarnación del poeta, cuya esencia es, necesariamente, la de la poesía, parece guiar esta descripción. Finalmente, el aspecto hispánico del sujeto arevaliano, tan cuidadosamente enfatizado en las crónicas del viaje que el poeta hizo a España[20], reaparece aquí: "Arévalo Martínez es religioso y optimista como los castellanos de los tiempos idos." (203) Asociado a este aspecto del poeta, encontramos, como en tantos de los cuentos arevalianos, los nombres de Santa Teresa y de San Juan. Además, se cita el nombre de Guatemala, que representa el ámbito geográfico habitado por el sujeto autobiográfico: "Viviendo en Guatemala ... sintió, a veces, con el asco de su corporeidad pecaminosa, el ansia de la vida puramente espiritual, y con ella la alegría de Teresa de Jesús y el arrobo de San Juan, sin conseguirlo." (205)

Queda de esta manera explicada la forma en que este ensayo biográfico de García Prado extiende la estructuración del sujeto arevaliano, validando, por tratarse de un texto no sólo referencial sino también crítico, la identidad que el poeta guatemalteco ha buscado establecer entre ese escritor llamado Rafael Arévalo Martínez y su personaje autobiográfico, uno de cuyos nombres es también el de Rafael Arévalo Martínez. Como se verá ahora, la biografía escrita por Teresa Arévalo valida de manera muy semejante esa misma identidad.

Rafael Arévalo Martínez: Biografía de 1884 a 1926 se inicia con una breve nota en la que la autora define el mérito que tiene su trabajo: "El único mérito de esta Biografía es su sinceridad." (9) Como el sujeto arevaliano, cuya autobiografía ha formalizado la imagen que le permite

mostrarse al mundo, este texto -que también lo va a describir, es decir, presentar al mundo-, es definido por el sema de la sinceridad. Nos hallamos, pues, ante una nueva encarnación -el texto como cuerpo- del poeta arevaliano. La nota continúa con las siguientes palabras: "La principal fuente para componerla fue la obra inédita o publicada de mi padre y las pláticas que sostuve con él" (9). Afirmando la validez referencial de los textos arevalianos, y agregando a ellos la narración oral de anécdotas y la interpretación que de las mismas el escritor le ha hecho, la biógrafa declara implícitamente haber rechazado cualquier tipo de investigación objetiva. Además, agrega, que es por esta razón que "omito innumerables citas cuando copio cualquiera de sus textos o repito sus palabras como si fueran mías." (9) Como se había sugerido ya con anterioridad, lo que se busca en este texto, como parte del pacto autobiográfico arevaliano, es la incorporación del discurso biográfico de Teresa Arévalo al de Rafael Arévalo Martínez. Dada la identificación entre la voz del poeta y la de su hija, sugerida en varios de los poemas arevalianos, la omisión de citas en la biografía es lógica y necesaria, ya que, en realidad, es el mismo sujeto el que narrara ahora, con el nombre de Teresa Arévalo, la historia de su vida.

La narración se inicia con una definición de los orígenes de la familia Arévalo -el título del primer capítulo es "Origen de la familia Arévalo (Lado paterno)-. Como en las crónicas escritas por Arévalo Martínez a raíz de su viaje a España, se pone énfasis en la línea española, aristocrática para mayor especificación, de la que la familia desciende. La genealogía paterna, además, es matrilineal, con lo que se

subraya la identificación que existe entre el poeta y lo femenino. De la bisabuela de Rafael Arévalo Martínez se dice: "Por tradición se sabía que era descendiente de la Condesa de Rossi y Rubí ... Casó en primeras nupcias con un viejo decrépito, pero aristócrata. de nombre Manuel Martínez." (15) Otra mujer, su abuela, es, además, la que inicia al futuro escritor en lectura de los clásicos y de las doctrinas teosóficas:

> En una de las alacenas empotradas en la pared ... tenía arreglados sus libros. Ella fue la primera en Guatemala en leer la obra de Alan Kardec, sobre espiritismo ... Poseía muchos clásicos españoles y franceses, la biblioteca de la Risa, fábulas, y las obras de Julio Verne que constituyeron la delicia de mi padre. (25)

Este, que había nacido -la biógrafa cita aquí palabras del ensayo de García Prada, con lo que se enriquece el proceso de intertextualización tan característico de la obra arevaliana-, "'miope, endeble y tocado de neurosis'" (19), fue "un niño de constitución orgánica débil, además de consentido y llorón." (23) Los semas de la decadencia y la sensibilidad se entrecruzan para definir al poeta como niño, tal y como lo hicieron en la novela Una vida[21]. Esta, por cierto, es mencionada al continuarse la narración de la niñez del escritor: "En Una vida, novela autobiográfica, cuenta cómo la Cartilla fue puesta en una bandeja adornada con un listón rojo" (29) cuando aprendió a leer. Además, como Manuel Aldano, Arévalo Martínez muestra precocidad en el aprendizaje de sus primera letras:

> Mi padre mostró ... una precocidad para aprender de todo ... En cuanto comprendió los caracteres impresos, comenzó a leer cuanto caía en sus manos. En el recreo, en vez de jugar leía; durante las comidas, ponía los libros abiertos sobre la mesa, con el sostén por detras, muy precario, de un convoy o de una azucarera, sin poner atención a lo que se llevaba a la boca, sino a las líneas negras escritas que lo conducían a un mundo desconocido. (30)

Palabras muy similares pueden ser encontradas en la novela: "No sólo a las primera letras llevé un precoz talento. Con igual rapidez aprendía todo lo que se me enseñaba" (11), y, un poco más adelante: "En los momentos de recreo, en vez de jugar con mis compañeros, me encerraba entre ellas [las páginas de un libro] ... ante el plato caliente de sopa, se alzó el librillo, guardando equilibrio entre el convoy y el azucarero." (13)

Alcanzada la edad de ocho años, Arévalo Martínez, al igual que Manuel Aldano, es inscrito en el Colegio de Infantes. La biografía lo narra de la siguiente manera: "Al clausurarse el colegio de don Luis Castellanos, tuvieron mis abuelos que buscar otro centro escolar para su hijo, entonces de ocho años. Eligieron el afamado ... Colegio de Infantes" (33) En Una vida, las palabras son las siguientes: "Cuando las vacaciones terminaron supe que iba a entrar al Colegio de Infantes." (19) Además, en ambas narraciones, se subraya, gracias a los semas de la visión y de la decadencia, la miopía y timidez de los protagonistas: "Era un niño cegato que no conocía a nadie a veinte pasos de distancia y que desconocía asimismo que era miope" (34), se nos cuenta en la biografía, agregándose: "'Era un niño sensible y apocado, de ojos tristes, semivelados', como él mismo se describio en Una vida." (34) En la novela, de manera similar, encontramos la siguiente descripción: "Era un terrible cegato que desconocía a su hermana a los veinte pasos de distancia .. Mis ojos tristes, semivelados, eran los de un niño sensible y apocado." (33) La novela concluye con la iniciación sexual del protagonista: "Luego, al principio de un nuevo año escolar, después de unas vacaciones pasadas en

una finca, en que probé con exceso de la fruta del Bien y del Mal, tentado por una rolliza sirvienta, un brusco despertar de mi conciencia." (43-44) En la biografía, Arévalo escribe: "Tuvo de pronto, en esas vacaciones, un brusco despertar de conciencia y de atracción hacia el otro sexo." (51)

En esta parte de la biografía se menciona también un personaje que aparece en la novela Hondura[22], con lo que la confusión entre realidad y ficción, tan común en la obra arevaliana, reaparece una vez más. Sin embargo, esta vez ocurre en relación con la biografía que, por su género, debiera poseer carácter documental:

> En los últimos años que estuvo en el Colegio de Infantes -1900 y 1901- tuvo un profesor hondureño ... y con el tiempo llegaron a ser buenos amigos ... Era un ser pequeño, cenceño, moreno, de apariencia ratonil, pero de un genio tremendo, versátil, atrayente ... Tenía un ojo de diferente color que el otro. Se llamaba Manuel Morales Medina, nombre que le cambiaron los estudiantes por el de Toxinoguich. (62)

En la novela, la descripción de este personaje es la siguiente: "Jacobito Perales era tan menudo que nuestro héroe [el protagonista de la novela] a su lado parecía un gigante; tenía un ojo de distinto color que el otro." (72) Además, es descrito como "el animal astuto, que mal dotado para la lucha pretende suplir las facultades de fuerza y de valor que le faltan por medio de la inteligencia hábilmente empleada." (73) En la biografía y en la novela se menciona también el uso de sobrenombres por los estudiantes que forman este grupo. Así, en la novela se lee: "De la graciosa jerga estudiantil formaba parte una serie de motes burlones, todos terminados en ch o en doble f, a usanza rusa" (74), mientras que en la biografía encontramos la siguiente descripción: "En la jerga estudiantil, la mayor parte de los motes terminaban en "ch" o doble "ff",

a usanza rusa." (62)

Finalmente, en esta sección de la biografía encontramos una cita bastante extensa del poema "Al colegio de Infantes", publicado en el poemario Maya[23], con la siguiente breve introducción: "Cantó mi padre, agradecido, al colegio que le dio la invaluable dádiva." (63) Queda reafirmado, de este modo, el aspecto autobiográfico que ha de atribuírsele a los poemas arevalianos.

Habiendo abandonado sus estudios debido a problemas de salud, Arévalo Martínez se ve forzado a buscar un empleo:

> En Enero de 1902 quiso reanudar el estudio y entrar al Colegio de nuevo ... Empero, el médico de la familia, Domingo Alvarez, prohibió su vuelta al colegio, conminándolo con una sentencia de muerte. Su prohibición de continuar los estudios fue tan categórica, que mi abuelo, muy a su pesar, la aceptó. (65)

Habiendo pasado un temporada de descanso forzado, el futuro escritor decide buscar un empleo: "Después de algún descanso, tomó la resolución de buscar un empleo. Su voluntad le impelía a hacer algo. En Manuel Aldano, novela autobiográfica escrita en su adolescencia, describe la lucha que tuvo por la vida, por trabajar y ser útil, a pesar de su debilidad. (68)

Habiéndole conseguido su padre un empleo en uno de los almacenes de la ciudad de Guatemala, Arévalo Martínez empieza lo que para él es un duro aprendizaje. La descripción del escritor se hace a partir del sema de la decadencia: "Todo el tiempo que fue al empleo de los catalanes lo hizo con una sensación de angustia que no lo abandonó hasta el final de su vida." (69) Su primer día de trabajo es descrito en la biografía y en la novela de manera muy semejante: "El primer día de trabajo, mi padre se

despertó a las cuatro; y una hora antes de las siete emprendió el camino para el empleo" (69), nos cuenta Teresa Arévalo. En la novela leemos lo siguiente: "A las cuatro de la mañana ya estaba en pie." (10) Y, unos párrafos después: "Volví a mirar. El almacén estaba enfrente. Mi apresuramiento había sido completamente inútil: en el reloj de Catedral sonaron las campanadas de las seis y media de la mañana." (11)

Otra anécdota que aparece en ambos textos es la de la burla de que lo hace objeto el dueño del almacen por su conocimiento de latín. En la biografía se lee: "Bachiller, venga a arreglar la vitrina ... Supongo que para ello, tendrá más gracia que la que necesita para conjugar el Rosa Rosae. Porque ha de saber, Bachiller, que yo también estudié en un colegio de curas y aprendí el latín hasta el quis belqui."(69) Ahora, el mismo episodio, tal y como aparece en la novela: "Bachiller, verá Ud. cómo engalanamos nuestra puertas ... y para adornarse se necesita más talento que para conjugar el rosa, rosae... Porque ha de saber bachiller, que yo también estuve en un colegio de curas y aprendí hasta el quis belqui."(18)

Habiendo escrito un poema en el que celebraba una corrida de toros, Arévalo Martínez se lo muestra a su jefe, que, a partir de entonces, con los otros empleados, lo hace objeto de burlas, llamándolo ahora, en vez de "bachiller", "poeta". Teresa Arévalo narra la anécdota de la siguiente manera:

> Todo el respeto, toda aquella veneración, que a los diez y ocho años hay para el poeta, a quien en la primera juventud se le considera un enviado de Dios, se sintieron lastimados. La emisión del nombre de Poeta, proferido con escarnio le llenaba de dolor, con toda la sencillez, toda la humildad y todo el amor propio de la adolescencia (71).

Aldano, en la novela, nos dice:

> Todo aquel respeto, toda aquella veneración que a los diez y ocho años hay para el poeta, a quien el instinto sano de la primera juventud considera el enviado de Dios ... todo aquel respeto y aquella veneración se sienten lastimados ... toda la humildad y todo el amor propio de la adolescencia, pide cien palmos a la madre tierra para cubrir los sonrojos de nuestro crimen. (36)

La incorporación de fragmentos de la novela al texto biográfico, como lo muestran estas citas, es innegable, y el mismo método se hace más dramático todavía, cuando no sólo oraciones sino párrafos enteros son tomados de la novela para continuar la narración de la vida del escritor guatemalteco. Aunque no citaré todo el material que, tomado de la novela, aparece en la biografía, copiaré las primeras y las últimas oraciones de dos ejemplos, ofreciendo el numero de página de cada uno de los libros en donde pueden ser encontrados. Cito primero de la biografía:

> Como siempre que le afligía un dolor, quedó tan herido de alma después del fracaso [en el trabajo], que permaneció en el lecho semanas enteras, refugiándose en el sedante de la lectura ... Salió de la clínica del doctor con espíritu rebelde. Por quince o treinta días recurrió a la gimnasia, a los baños fríos, pues la sobrealimentación recetada no la toleraba. (73-74)

En la novela, se lee lo siguiente: "Como siempre que me afligía un dolor, quedé tan herido del alma después del fracaso, que permanecí en el lecho semanas enteras, refugiado en la lectura ... Salí de casa del doctor. Quince, treinta días recurrí a la gimnasia, a los baños fríos. La sobrealimentación, parte del tratamiento, era imposible." (39-40) Aunque este tipo de uso de la novela para elaborar la biografía de su autor continúa en otros capítulos del libro escrito por la hija de Arévalo Martínez, debido a lo repetitivo y extenso que haría este trabajo, concluiré las comparaciones entre Manuel Aldano y la biografía de Arévalo

Martínez con las citas anteriores. Queda demostrado que, gracias al método adoptado por la biógrafa, el uso de citas casi verbatim de las novelas, la biografía del autor se convierte en un fragmento más de la autobiografía que el escritor ha buscado elaborar.

En el capítulo 16 de la biografía, titulado "Primer contacto con lo sobrenatural", encontramos palabra por palabra -a pesar de que en el cuento la narración es en primera persona-, el relato titulado "José Clemente Orozco", incluido en 4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos[24]. En esta historia, se hallan narradas las experiencias sobrenaturales que, por medio de la ouija, tuvo el escritor y algunos de los miembros de la familia Arévalo Martínez. De nuevo, no citaré los textos en su totalidad, pues equivaldría a copiar no sólo el cuento, sino el capítulo en su totalidad. Comentaré, sin embargo, el final de ambos textos, ya que aquí difieren. Mientras que el cuento termina con una referencia a otro texto arevaliano, en donde fue mencionada originalmente la historia, en la biografía el capítulo termina con la cita de un poema de Darío y una breve meditación, a partir de las filosofías de Schopenhauer y Hegel, sobre la unidad última del mundo. Empezaré citando de la biografía:

> Aun en las más pequeñas poblaciones se habla de estos fenómenos. Rubén Darío, como todos los poetas, buen intuitivo, dijo:
>
> Yo soy en Dios lo que soy
> y mi ser es voluntad
> que perseverando hoy
> persiste en eternidad ...
>
> ¿Habría leido a Schopenhauer? La afirmación de este filosofo equivale a la de Hegel de que el mundo es pensamiento; a la de Fichte, de que el yo es todo; y aun a la de Schelling de que existe el yo tanto como el no yo y de que es posible partir del pensamiento para llegar a la naturaleza o partir de ésta para

alcanzar aquel. (89)

Al final del cuento, sin embargo, se establece una semejanza entre el microcosmos y el espacio sideral, y en vez de la referencia a los filósofos, se menciona Concepción del cosmos[25], en donde, sin embargo, Arévalo Martínez si hace alusión a ellos:

> Acaso si poseyésemos ojos que superasen, para ver lo pequeño, microscopio más potente, veríamos que entre las partículas que componen el átomo hay espacios tan grandes, en relación a ellas como los que separan a los cuerpos celestes ... y si esta vista microscópica se nos concediera de pronto no podríamos distinguir entre los átomos que componen nuestros pies de los que componen los ladrillos en que se asientan ... De esta manera quizás podrían explicarse dichos fenómenos [como los de la ouija] en el caso de ser ciertos.
> El primero, cuando tenía 18 años en 1902, está referido en Concepción del Cosmos, Editorial Landívar, Guatemala, C. A, Agosto de 1954. (52)

Es posible percibir de nuevo, a partir de estas citas, el proceso de intertextualización que caracteriza la obra arevaliana como la base para la construcción de su biografía, cuya función sería, dado el pacto autobiográfico que define la obra del escritor guatemalteco, no sólo la de validar como autobiográficos hechos narrativos que hasta ahora se presumían ficticios, sino el ordenarlos en una secuencia "histórica", de la que carecían en cuanto narraciones aparentemente independientes. Se impone, por lo tanto, a partir de la biografía, una lectura cronológica, además de documental, de todos los textos publicados bajo el nombre de Rafael Arévalo Martínez.

El capítulo de la biografía que discutiré a continuación, ofrece, como su título indica, una explicación de "La ley de las compensaciones", que, como se vio en relación con los poemas y ensayos, tiene tanta

importancia en la estructuración del sujeto arevaliano. El texto se inicia con un poema de Darío -"Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente; / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente"-, con lo que se enriquece el proceso de intertextualización en el que está basada esta biografía del escritor guatemalteco.

Teresa Arévalo explica de la siguiente manera la forma en la que su padre llegó a descubrir la ley arriba mencionada: "De todo el gran esfuerzo de mi padre para obtener la verdad alcanzó un fruto maduro. Llegó al descubrimiento, a los diecinueve años de edad, de la filosofía que llamó, en 1903, La Ley de las Compensaciones, en la que creyó hasta el día de hoy." (90) Y, más adelante, explica:

> [T]odos los hombres tienen una parte equitativa de dolor y de placer, pues uno y otro se ven compensados de manera tan exacta, que a equis dolor corresponde equis placer ... lo que quiere decir que el placer sólo se compra con moneda de dolor; y que los paraísos excelsos de seres sensitivos se pagan con infiernos de igual intensidad, y conforme baja el grado de sensibilidad, bajan en igual proporción el dolor y el placer ... escala que puede seguir descendiendo en el animal y la planta hasta llegar al mundo inorgánico. (90)

Esta ley quedó expresada, según la biógrafa, en un trabajo inédito de Arévalo Martínez, del que ella, sin separarlo de su discurso por medio de comillas o de otras señales editoriales, cita el párrafo anterior. Esta táctica vuelve imposible el establecer en dónde acaban las citas del mencionado documento y en dónde Teresa Arévalo resume su discurso: "Mi padre expresó esta concepción de La ley de las Compensaciones en un opúsculo que, manuscrito e inédito, entró a formar parte de los trabajos literarios que guardaba en las gavetas de su escritorio." (91) Por cierto, tal texto, que es mencionado dos veces en la biografía, no ha

sido publicado hasta la fecha. Sin embargo, se citan dos poemas como expresiones de tales creencias: "Lo que traducido a la forma poética se convirtió luego, en uno de sus poemas titulados 'Versecillos'[24]. ... Años más tarde escribió versos que prueban la persistencia en su mente de esta Ley de las compensaciones que descubrió a tan temprana edad [Teresa Arévalo cita entonces el poema 'Compensación'[27]]." (92)

También se explica, en este mismo capítulo, siguiendo el esquema tripartito establecido por Arévalo Martínez en sus narraciones, la forma en la que éste llegó a adquirir una concepción total del cosmos:

> La naturaleza del placer y del dolor fue el primer pedazo del rompecabezas constituido por su juvenil concepción de La Ley de las Compensaciones; el segundo se lo dio Herbert George Wells en La isla del doctor Moreau cuando afirmó que la supervaloración del placer y del dolor en nuestra concepción del Cosmos es la huella de la bestia de que descendemos ... El tercer pedazo fue la afirmación de Emerson: "El hombre es la mitad de sí mismo; la otra mitad es su expresión", que tuvo tan profunda repercusión en su espíritu; y que le permitió concebir a Dios, del que el hombre está hecho a imagen y semejanza, como su expresión. (93)

Estas palabras, sin embargo, las habíamos encontrado ya en un breve texto titulado "Los primeros hombres en la luna"[28]. La referencia a este hecho histórico por parte de la biógrafa, confirma el proceso de intertextualización por medio del cual Teresa Arévalo elabora la biografía de su padre: "El día más grande en la Historia Universal y en su propia vida lo conceptuo aquel, reciente, en que el hombre puso el pie en la luna." (93).

Al mantener la organización cronológica que determina el desarrollo de la biografía de su padre, Arévalo narra a continuación las experiencias del escritor como empleado de banco: "En junio de 1904 entró

a prestar sus servicios como empleado auxiliar del Banco Agrícola Hipotecario y, aunque con algunas interrupciones, continuó sirviendo allí hasta junio de 1909, en que, por el mal estado de su salud, se retiró definitivamente." (100) El mismo material aparece Manuel Aldano, aunque relatado por el protagonista de la novela.

Una escena de gran importancia para la descripción que de Arévalo Martínez busca instituir su hija, es la visita que el escritor hace, incapaz de continuar trabajando en el banco, al médico de la familia. Este, tras examinarlo, lo diagnostica "neurasténico". Se define así, a partir de la visión cientificista del positivismo -y dentro del sema de la degeneración-, la caracterización más importante del autor. La misma escena aparece, casi palabra por palabra, en Manuel Aldano, ya que su protagonista, que sufre de la misma enfermedad, al verse obligado a dejar su empleo en el banco donde trabaja, visita al doctor Esquerdo, su médico de cabecera. De nuevo, debido a la extensión de este segmento, sólo citaré las frases que inician y concluyen la escena. En la novela, el médico de la familia, al comunicar su diagnóstico a Aldano, le dice: "La neurastenia es el primer término de una progresión que acaba en la locura ... Y Ud. es, decididamente, un caso de clínica: el tipo clásico del degenerado ... precisamente porque no es capaz de tener sino imperfectas relaciones con la realidad, de la que no se da clara cuenta; su lujuria [también parte de su degeneración]"(110). En la biografía, como se verá en seguida, sólo la alusión a la lujuria ha sido suprimida del diagnóstico médico: "La neurastenia constituye el primer término de una progresión que acaba en la locura ... Usted es el tipo clásico de degenerado ... precisamente porque no es capaz de tener sino imperfectas

relaciones con la realidad, de la que no se da clara cuenta." (106) La escena continúa con una discusión de la tipología que encasillaría el caso de Arévalo Martínez o de Aldano, depende a cual de los textos examinemos. La biógrafa escribe:

> El doctor Molina Flores llegó a la conclusión que su paciente era, físicamente, un hombre enfermo; intelectualmente, un hombre de pensamiento elevado; moralmente un hombre sano ... la casilla del gran cuadro de la morbosidad que debía recibirlo, era la de los místicos. (Con esta palabra <u>místicos</u> designaba el doctor el grupo de individuos cuyos caracteres trazó Nordau en <u>Degeneración</u> y no a los hombres piadosos.) (107)

A su vez, en la novela se lee:

> De Ud. se puede decir: físicamente, un hombre enfermo; intelectualmente, un hombre de pensamiento crepuscular, moralmente, un hombre sano ... la casilla del gran cuadro de la morbosidad que debe recibirlo es la de los místicos. (Con esta palabra <u>místicos</u> designo el grupo de individuos cuyos caracteres trazó Nordau en <u>Degeneración</u> y no a los hombres piadosos.) (114-115)

Como con los ensayos, el lector de la biografía experimenta la vertiginosa sensación de no saber exactamente que texto lee, ya que se tiene la vaga impresión de haber visto las mismas palabras en algún otro lugar, en boca de otro narrador y en referencia a otro personaje. De este modo, una experiencia del conocimiento como re-conocimiento -es decir, como recuerdo de un saber olvidado que, en momentos privilegiados, se recobra total o parcialmente-, opera en nuestra lectura de los textos arevalianos. Esta teoría del conocimiento es la misma que, a partir de doctrinas neoplatonistas y gnósticas, el sujeto arevaliano ha propuesto en sus narraciones y ensayos. De nuevo, la obra arevaliana funciona como un modelo del universo, y sus lectores como re-encarnaciones de ese lector -o traductor- único, cuya forma más exaltada es el poeta. La unidad final de lo real queda de esta manera confirmada e incorporada al

proceso de lectura de los textos del escritor guatemalteco.

Al mismo tiempo, el uso de textos arevalianos como epígrafes en algunos de los capitulos de la biografia, transforma esos epígrafes en elementos referenciales, esto a pesar de que en su contexto original, aparentemente no lo sean. Así, el capítulo 21, titulado "Huida a El Salvador -1905", tiene como epígrafe los siguientes versos: "Tienen las almas, Señor, los poetas / y son como niños en la obscuridad, / que si se aventuran por vias secretas / es que su amor vence la debilidad." (111) Estas palabras sugieren un sentido espiritual, que los hechos narrados no parecen poseer, para el viaje emprendido por Arévalo Martínez después de que su petición de matrimonio es rechazada por el padre de una muchacha de la que el escritor se había enamorado. Algo similar ocurre en el capítulo 58, titulado "Una carta de Chocano", en el que se narra como Arévalo Martínez fue obligado por Estrada Cabrera a pronunciar el Discurso Oficial de la Minervalia de 1917 (las Minervalias eran celebraciones anuales que el tirano había fundado). El escritor era ya conocido en esta época por su cuento "El hombre que parecía un caballo" y, además, simpatizaba con los que, de manera muy tímida debido a la violenta represión cabrerista, rechazaban a Estrada Cabrera y su gobierno. De acuerdo a Teresa Arévalo, estas razones llevaron a Don Manuel a obligar al escritor a pronunciar el discurso ya mencionado. Las palabras que aparecen como epígrafe del capítulo son las siguientes: " Y todos serán Cristos! Irán subiendo / el calvario que es una divina altura / y a medida que suben irán sintiendo /que se amarga la calle de la amargura." (324) De nuevo, un sentido espiritual -crístico para ser más

preciso- es sugerido por estas palabras para los hechos narrados, que, sin el epígrafe, sería muy difícil de adivinar. Tales epígrafes, pues, además de intertextualizar ambos discursos -el arevaliano y el biográfico- imponen una lectura espiritualista de los hechos narrados en la biografía. A su vez, textos arevalianos que, aparentemente carecen de un aspecto referencial, adquieren un nuevo sentido dada esta recontextualización.

El capítulo 23 de la biografía del escritor, titulado al igual que el capítulo XIII de Hondura "Una alegre muchachada universitaria", y otros que le siguen, incorporan anécdotas relatadas en esa novela. No me detendré a comparar las versiones tan similares que nos ofrecen la biografía y la novela, ya que se sigue el mismo patrón que hemos visto hasta ahora en relación a Una vida y a Manuel Aldano, y alargaria esta sección innecesariamente. Voy en cambio a concentrarme en el capítulo 29 de la biografía, titulado "Certamen literario de la Revista Electra", en el que se narra la forma en que Arévalo Martínez escribió el cuento con el que ganó el primer premio del mencionado certamen literario. Teresa Arévalo escribe al respecto: [D]e una sola tirada compuso su narración 'Mujer y niños' ... La correspondencia entre él y el héroe de la historia era diáfana y el disfraz [el protagonista se llama Manuel] ingenuo: su héroe era feo y tímido; el [Arévalo Martínez] era enfermo y tímido." (163) También Sentas, otra de las novelas escritas por Arévalo Martínez en esta época es, para la hija, autobiográfica: "[S]e enamoró de su preciosa hija Amalia, que después le inspiró su novela romántica Sentas, y a quien dedicó el poema "Canto a la luz", de donde se verá la locura

con que se enamoró de ella." (165) El poema se encuentra citado en su totalidad. No hay que olvidar, además, que el nombre de Amalia aparece en varios de los cuentos arevalianos, con lo que las resonancias autobiográficas implícitas en ese nombre están, a partir de esta declaración, enriquecidas.

Teresa Arévalo hace también referencia en la biografía a nombres de personas y lugares que, debido al caracter referencial de todo texto biográfico, se esperaría que poseyeran validez legal. Sin embargo, encontramos que, en notas a pie de página, se nos informa a menudo que se trata de nombres supuestos. Así hallamos que, cuando Arévalo Martínez busca trabajo por primera vez, un amigo "[l]e dijo que en los almacenes El sol y El tigre necesitaban empleados." (74) Al pie de esta página se lee la siguiente nota: "Nombres supuestos" (74) Lo mismo ocurre con respecto a los nombres de otros dos negocios que aparecen en el libro: El Antropófago y Wolf & Lopez (75). Los nombres de algunas personas a las que se hace referencia son también escamoteados por la biógrafa: en la página 141 se menciona el nombre de Dolores Galicia, de la que Arévalo Martínez se había enamorado. Sin embargo, al pie de la misma página se aclara que se trata de un "apellido supuesto." También los nombres de Casasola, uno de sus compañeros de trabajo en el banco (168) y el de Luis E. Coto (343), que se nos dice que es el modelo de José Meruenda, el estrafalario personaje de Las noches en el palacio de la Nunciatura, son declarados "supuestos". De este modo, elementos de ficción van infiltrándose en la biografía del escritor, socavando la validez documental del texto y haciendo confusa su clasificación literaria. Esto,

aunado al hecho de que varios de los capítulos llevan los mismos títulos, o títulos muy similares, que los capítulos de la novela Hondura, nos permite afirmar que, más que una biografía en el sentido estricto de la palabra -en cuanto ésta define un genero literario rigurosamente referencial y, por lo tanto, de aspecto documental-, se trata de una biografía novelada o de una novela biográfica, tal y como lo son Una vida, Manuel Aldano y Hondura.

Insisto por lo tanto que, en cuanto se trata de un fragmento más dentro del sistema de intertextualización que, como parte esencial del pacto autobiográfico, estructura la obra arevaliana, la biografía escrita por Teresa Arévalo ha de ser descrita como un fragmento más de la autobiografía del sujeto arevaliano. Así, en el capítulo 33 -titulado "José Rodríguez Cerna"- se hace referencia a dos textos, escritos por este prosista, en los que se describe a Arévalo Martínez. El primero es ofrecido como una cita, de la que, sin embargo, no se da ninguna otra fuente que la información de que fue escrita por Rodrígez Cerna: "La imagen que por entonces tenían de mi padre los contertulios de "La República" [el periódico], aparece nítido en un trabajo de Rodríguez Cerna" (187). El texto, aparentemente en su totalidad, es citado por la biógrafa. En él, la caracterización del poeta se hace a partir de los mismos semas que hemos encontrado en las narraciones y en los poemas arevalianos, y en la biografía:

> ¿Es realmente Arévalo Martínez? ¿Se puede decir que existe? No lo sé: no lo supe jamás. Después de largos años de íntima camaradería (hasta donde puede haber intimidad con lo extraterreno) no recuerdo más que unas manos manos frías siempre ... el brillar triste de unos anteojos y un vestido negro, que parece que anduviera solo, como en un cuento de Wells (187-188).

Mientras que el sema de la decadencia gobierna esta descripción, encontramos también incorporados a ella los semas de la visión y de la literatura. Unos párrafos después, Rodríguez Cerna continúa su descripción, esta vez a partir de los semas de la religión y de la eternidad: "Sus vestiduras de seminarista afligido, su perpetuo encogimiento interior ... todo su conjunto, que tiene, no sé por que, algo de untuoso y de eclesiástico ... es el alma más desnuda, más dolorosamente desnuda de los poetas de América." (188) La descripción continúa de la siguiente manera: "Se le cree falso como un gato, o como una mujer ... ¡Hasta su misma palidez es fingida! Sus mismas quejas de niño en abandono son maquinaciones refinadas." (188) Los semas de la naturaleza y de la decadencia son aquí modificados por una acusación de falsía -sema de lo artificial- por parte del poeta, además de enfatizarse su aspecto femenino e infantil, tan importantes en la construcción del poeta arevaliano. El retrato concluye con una descripción de su poesía: "Sus versos se elevan como manos de niños pidiendo protección ... ojos en que ya luce el fulgor de desconocidas constelaciones." (189) Se trata de la poesía del vate, capaz de percibir y comunicar el misterio que caracteriza al universo. Un soneto del mismo Rodríguez Cerna, que la biógrafa cita a continuación, no hace sino confirmar lo expresado en el artículo.

De manera similar, en los capítulos 30 y 31, titulados respectivamente "Don José Vicente Martínez, insustituible maestro de literatura" y "José Santos Chocano", encontramos poemas dedicados a Arévalo Martínez, con los que se le llega definir. En el primero, se cita un poema de José Vicente Martinez, titulado "A Rafael Arévalo Martínez".

En él se define la poesía del, entonces, joven poeta: "Un arma sutil de poesía / un hálito suave de frescura / nos hacen presentir la cercanía / del secreto jardín de tu ternura." (176) En el segundo encontramos el "Espaldarazo" que Santos Chocano escribió para Arévalo Martínez en 1909, según la información que provee Teresa Arévalo, cuando éste empezaba a publicar sus poemas.

De nuevo, la biografía del escritor funciona como el punto de intertextualización para textos que, en los poemarios y las colecciones de cuentos y relatos, eran incorporados como prólogos o apéndices. Además, el tratarse de un texto pretendidamente referencial, permite a su autora, y a Arévalo Martínez, cuyos textos y conversaciones son tan importantes en la construcción de esta biografía, validar como documentales elementos textuales que, de lo contrario, no podrían interpretarse con toda certeza como referenciales. Prueba de esto, es el comentario que Mario Alberto Carrera hace en su estudio de las novelas arevalianas: "Para cotejar la objetividad de los hechos reales usaremos sobre todo la obra de su hija Teresa Arévalo: Rafael Arévalo Martínez (de 1884 hasta 1926) [sic]. La cual presumo que ha evitado ser demasiado realista en algunos aspectos de la personalidad de su padre o de su familia ... pero cuyo manejo es imprescindible"[29]. De esta manera, la biografía funciona como el último elemento en el pacto autobiográfico arevaliano, aquel que nos va a permitir la organización cronológica de hechos dispersos en textos de los que ignoramos no sólo la secuencia sino el sentido, y que, al ser relacionados, pueden llegar a ser explicados.

Habiendo establecido la forma en la que Teresa Arévalo elabora la biografía de su padre, y las implicaciones que tal elaboración acarrea,

dada la construcción autorreferencial de la obra arevaliana, voy a analizar a continuación los capítulos en los que se narra la llegada de Porfirio Barba-Jacob y su encuentro con el escritor guatemalteco. Para esto, voy a utilizar también el estudio de Joseph Lonteen, mencionado anteriormente, ya que Arévalo lo cita con frecuencia y ambos, como se verá muy pronto, hacen uso del mismo material como fuente de referencia.

Segun la biografía del escritor, "[e]n los últimos meses de 1914 mi padre enfermo. Dejó a mi madre y mis dos hermanos, Rafael y la recién nacida Emilia, en Guadalupe [una finca en la costa sur de Guatemala] y se vino para la capital, en busca de doctor." (254) Para entonces, era ya un poeta conocido en la ciudad de Guatemala. Como se dijo antes, en 1909 había ganado el concurso de la Revista Electra que, en el limitado mundillo literario de la época, representaba, en Guatemala, el ser "exaltado al más alto puesto" (164) literario, a pesar de ser un escritor bisoño y desconocido. Representaba, además, el llegar "a formar parte del núcleo de escritores del Diario La República y de la Revista Electra, que sólo aceptaban a los ya consagrados." (164) Había publicado también, en 1911, Maya, con un prólogo de José Santos Chocano y, a mediados de 1914, habían aparecido Los atormentados y Manuel Aldano.

De acuerdo a Lonteen, "[c]uando llegó a Guatemala, [Arévalo Martínez] se sentía en un estado físico por demás raro; era como si el calor y el campo le hubieran hecho almacenar una prodigiosa fuerza y se sentía prácticamente encendido." (29) Por su parte, Teresa Arévalo nos dice: "Recién llegado mi padre a la casa paterna se sentía en un estado físico por demás raro. Era como si el calor y el campo le hubiesen hecho almacenar una prodigiosa provisión de fuerzas inesperadas. Tenía la

sensación de estar encendido." (254). La similitud entre estos dos párrafos, y otros que se citarán con posterioridad, indica, en mi opinión, la existencia de un texto original, del cual ambos estudiosos hicieron uso, ya que este hecho no aparece relatado en ninguna de las narraciones arevalianas. Ese documento parecería ser el que Lonteen llama, como se indicó más arriba, las "memorias todavía inéditas" (45) de Arévalo Martínez. Sin embargo, como dicho documento no ha sido publicado, me limito a presentar esta idea como una hipótesis.

"Por esos días vino de México a esta ciudad el poeta colombiano Ricardo Arenales -Porfirio Barba-Jacob más tarde- en compañía del escritor guatemalteco Carlos Wyld Ospina" (255), continúa narrando Teresa Arévalo. Carlos Wyld Ospina, como se recordará, apareció como personaje en la novela Hondura, examinada en el segundo capítulo de este trabajo, con lo que quedan anulados los límites que separan esa novela de la biografía de su autor. Lo mismo ocurre cuando Lonteen hace el siguiente comentario: "Expresa Alfonso Celada (Arévalo Martínez) en la novela Hondura que Arenales (Barba-Jacob) tuvo para Alfonso "'el más extraño y fuerte atractivo que hombre alguno ejerciera sobre el.'" (30). Lonteen, al identificar al protagonista de la novela con Arévalo Martínez, y a Arenales con Barba-Jacob, sugiere que se trata de una narración autobiográfica.

Al continuar su relato de la amistad que llego a unir a los dos poetas, la hija del escritor dice:

> Mi padre iba a visitarlo al hotel a las ocho de la mañana. Llegaba al mediodía y almorzaba con el con apetito inusual, producto de aquella sobrexcitación de todo su ser; después la plática ininterrumpida se alargaba hasta el final de la tarde. Ya anocheciendo se despedían, pero la cadena de atracción era tan

> sólida que, a la puerta del hotel, seguían charlando sin acertar a separarse, hasta que el poeta colombiano decia:
> -Corro por mi sombrero. Iremos platicando hasta su casa...
> Caminaban paso a paso hasta la 6a calle poniente número 10, y a la puerta de esta seguían platicando una hora más. De pronto Ricardo decía:
> -Tengo que irme a comer.
> Entonces era mi padre quien lo iba a dejar hasta el Hotel España. (255-256)

La misma anécdota es narrada por Lonteen de manera más abreviada -las citas no reflejan el espacio dedicado por los biógrafos a este material-, pero muy similar: "Arévalo Martínez cuenta que con asuidad visitaba a Barba-Jacob, que en ese tiempo vivía en el Hotel España, en tempranas horas de la mañana, almorzaba con él con un apetito poco usual, producto de la excitación que estas visitas le producían. (35) Un poco más adelante termina su relato de la siguiente manera:

> Después de estas visitas que se extendía hasta el final del día, Arévalo Martínez se despedía de Barba-Jacob. Pero la atracción era tan fuerte que en la puerta del hotel, seguían charlando hasta que Barba-Jacob le decía a Arévalo Martínez:
> -Corro por mi sombrero. Iremos hablando hasta su casa. Los dos caminaban, conversando, hasta que llegaban a la puerta de la casa de Arévalo Martínez, y hablaban unas dos horas más; luego Barba-Jacob le decía: -Tengo hambre; regreso al hotel. Arévalo Martínez entonces anunciaba su intención de acompañarlo hasta allí. (37)

Vemos, por la similitud de ambas narraciones, el uso de una fuente común, ya sea las evocaciones orales del escritor guatemalteco o el texto ya mencionado, al que ambos biógrafos aparentemente tuvieron acceso. Así encontramos en el texto escrito por Teresa Arévalo la siguiente descripción de la reacción de Arévalo Martínez al terminar su famoso cuento "El hombre que parecía un caballo": "Se sintió tan deslumbrado por la belleza sobrehumana de su obra, como si hubiese visto salir de sus manos creadoras una flor o un diamante. No se dio cuenta de que su

personaje principal era la pintura de Ricardo Arenales, a quien su imaginación había cristalizado en el transcurso del tiempo que estuvo separado de él." (269)

Lonteen, por su parte, describe los mismos hechos de la siguiente manera: "Cuando lo concluyó se sintió deslumbrado por lo que había escrito: le pareció como una joya o una flor. No se dio cuenta de qué se trataba; no tuvo la menor idea de que el personaje central del cuento, el señor de Aretal, era Barba-Jacob." (41)

También fragmentos de otros cuentos de Arévalo Martínez son incorporados por Teresa Arévalo a su biografía. Así, por ejemplo, se encuentra incluida, sin que se ofrezca su fuente y declarándosela factual, una escena narrada en "El trovador colombiano"[30]:

> Llegó a última hora Carlos, un alma que mi padre no amaba. pero a la que admiraba, respetaba y estimaba porque era dura, pequeña, penetrante y necesaria e individual como una espina. En esa pequeña tertulia fue la espina de las rosas de luz que se derramaban. Pero una fina espina, tan bellamente acabada en punta, con tan buen gusto redondeada en su pequeñez, como el tronco esbelto de una palmera... (259)

Por su parte, en el cuento, la anécdota es narrada de la siguiente manera:

> Llegó a última hora Carlos. Un alma que no amo, pero a la que admiro, respeto y estimo, porque es dura, pequeña, penetrante y necesaria e individual como una espina, Fue la espina de nuestras rosas de luz. Pero una fina espina, tan bellamente acabada en punta, con tan divino buen gusto redondeada en su pequeñez, como el mórbido talle de una palmera. (51)

Es claro, pues, que Teresa Arévalo busca, como su padre, borrar la diferencia que existe entre los cuentos y los hechos biográficos, sugiriendo, de esta manera, que, como el sujeto lo afirma, la vida del

poeta esta en sus textos y no en los hechos que le toca vivir día a día.

Los capítulos 46 y 49, titulados respectivamente "Ricardo Arenales (Porfirio Barba-Jacob)" y "'El hombre que parecía un caballo' -1914" están construidos de esta manera, siendo difícil muchas veces, dada la similitud que existe entre todos estos textos -los cuentos de Arévalo Martínez, la biografía de Teresa Arévalo y el estudio de Lonteen-, el saber claramente qué texto es el que se está leyendo, y si estamos frente a la elaboración de una ficción o frente a la descripción referencial de hechos objetivos.

En el capítulo 52 -"Ruben Darío en Guatemala"-, los fragmentos que se incorporan a la biografía son tomados del ensayo "Seis anécdotas de Ruben Darío"[21], estudiado en el capítulo anterior. Así encontramos, en la biografía, la siguiente descripción del gran poeta: "Rubén, con su admirable cara de chorotega, tenía una extraña fealdad, que era casi una sublime belleza, llena de humanidad, En particular eran bellos sus ojos en los cuales brillaba una divina conciencia. Cada uno de ellos parecía una cabecita de serpiente, símbolo de la sabiduría." (287) En el ensayo, como se ha visto, aparece la misma descripción, aunque con palabras ligeramente diferentes.

Otro fragmento tomado de este texto es el que narra la reacción de Darío ante un comentario que sobre el hace Arévalo Martínez en "El hombre que parecía un caballo". Debido a la extensión de la cita, me limitaré a tomar únicamente, como en ocasiones anteriores, las primeras y las últimas oraciones. En las palabras de la biógrafa:

> Rubén lo recibió ceñudo como nunca lo había visto antes, y le dijo gravemente:
> -Arévalo, tengo que hacerle una reclamación muy seria, por algo que me ofende sobremanera.
> Tomó el libro en sus manos, lo hojeo febrilmente, y al encontrar la deseada página 60, leyó con colera: "Aretal, que ante un puño amenazador se sentía cobarde como cualquier Rubén Darío metido bajo la mesa de la anécdotas, se preparó a desaparecer..."
> El maestro, al llegar aquí, tiró el libro con furia sobre su cama y vociferó:
> ¿Qué quiere decir esto? ...
> Trató de desagraviarlo; pero fue en vano ... Por lo demás, el estaba de acuerdo con el maestro: en los poetas, llamados a gobernar pueblos, se encuentra con facilidad un autócrata. Según los amigos que lo conocen, hay en mi padre un doctor Francia en potencia propincua. Y es que los poetas son tan aficionados a lo absoluto, y tan teóricos, que no conciben nada a medias. Nerviosos, irritables y despóticos como mujeres, sus nervios pueden costar caro a las naciones. (290-291)

En las anécdotas, Arévalo Martínez había escrito lo siguiente:

> Rubén me recibió ceñudo como nunca lo había visto antes y me dijo gravemente:
> -Arévalo, tengo que hacerle una reclamación muy seria y que me ofende sobremanera.
> Tomó "El hombre que parecía un caballo" en sus manos, lo hojeó febrilmente, y, al encontrar la página buscada, leyó con cólera: "Aretal, que ante un puño amenazador se sentía cobarde como cualquier Rubén Darío metido bajo la mesa de la anécdota, se preparó a desaparecer..."
> El maestro, al llegar aquí, tiró el libro sobre su cama y vociferó:
> -¿Qué quiere decir esto? ¿Qué anécdota es esa? ...
> Traté de desagraviarlo; pero fue en vano ... Por lo demás, en los poetas, llamados a gobernar pueblos, como diz que pasó con Valencia, se encuentra con facilidad un autócrata ... según dicen algunos amigos que me conocen, hay en mí un doctor Francia en potencia propincua. Y, ¡ay!, es que los poetas somos tan aficionados a lo absoluto, y tan teóricos, que no concebimos nada a medias. Nerviosos, irritables y despóticos como mujeres, nuestros nervios pueden costar caro a las naciones. (405)

También los capítulos 51 a 54 resumen, en la misma forma que nos muestran estos ejemplos, el resto del material publicado por Arévalo Martínez en ese mismo ensayo.

Unos capítulos más adelante encontramos una descripción de los terremotos que destruyeron la ciudad de Guatemala a finales de diciembre de 1917. La descripción que Teresa Arévalo hace puede encontrarse también en la novela Hondura y en el cuento "Por cuatrocientos dólares"[32], en donde leemos: "Los terremotos ocurridos en los últimos dias de 1917 y en los primeros de 1918, que tuvieron su centro en la república de Guatemala y destruyeron, a más de otras poblacions, la ciudad capital, lugar de mi nacimiento" (53). En la biografía se lee: "Durante los últimos dias de 1917 y los primeros de 1918 se repitieron periódicos terremotos que conmovieron la capital" (330). En Hondura encontramos otro fragmento que aparece también en la biografia: "[S]ubido sobre las ramas un chicuelo, hijo del ama, daba noticias: -Ya cayó el palacio nacional; ya cayó el telégrafo; acaban de caer las torres de Catedral." (181) Teresa Arevalo escribe: "Carlos, desde la más alta rama del naranjo, como un vigía daba noticias: -Ya cayó la torre de Catedral. Ya cayó la casa de..." (329)

En el capítulo 60, titulado "La Oficina Internacional Centroamericana: 1919", se encuentra la historia que Arévalo Martínez narró en La Oficina de Paz de Orolandia[33]. En una nota al pie de la página, la biógrafo informa: "En enero de 1966 publicó mi padre, reformada, la segunda edición de La oficina de Paz de Orolandia, novela autobiográfica en que relata sus experiencias en la Oficina Internacional Centroamericana." (341) Establece, de esta manera, una base referencial para la mencionada novela, obligándonos a percibirla como un roman-à-clef, para usar las palabras de su autor. El pacto autobiográfico queda confirmado con respecto a esta narración varios capítulos después,

cuando Arévalo escribe: "Tiene su origen La Oficina de Paz de Orolandia en la propia experiencia; es decir, es tan autobiográfica como Una vida y Manuel Aldano". (414)

En el capítulo siguiente, que lleva el título de "Huéspedes", se narran las experiencias del escritor guatemalteco con dos individuos a los que ofreció hospedaje en su casa. El primero, al que Teresa Arévalo llama Luis E. Coto tras aclarar que se trata de un nombre supuesto, es, como se mencionó antes, el mismo personaje que con el nombre de José Meruenda encontramos en Las noches en el palacio de la Nunciatura. Además, las anécdotas que de él se narran constituyen un resumen de la primera parte de esa novela. El siguiente comentario, además, nos obliga a percibirla como un texto referencial: "Esta historia está relatada en Las noches en el Palacio de la Nunciatura. Allí relata también las otras fechorías de Coto" (346).

El segundo individuo que llegó a hospedarse en casa de Arévalo Martínez fue "José Gómez Campos, que protagonizó más tarde 'El hombre Verde', uno de los cuentos escritos por mi padre" (346). Estas dos historias quedan, así, incorporadas a la biografía del escritor guatemalteco.

Los dos capítulos siguientes en la biografía -titulados "El Partido Unionista" y "Gesta unionista -1920"-, narran hechos que aparecen en Hondura y en ¡Ecce Pericles!, tal y como Arévalo lo expresa en una nota que aclara el significado del título del segundo de los capítulos mencionados: "Narrada detenidamente -642 páginas- en la obra ¡Ecce Pericles! de mi padre." (352)

El capítulo 65, titulado "Misticismo", construye la figura de Arévalo Martínez, tal y como se verá a continuación, a partir de los semas del conocimiento, la religión y la literatura:

> Creció en un colegio católico y por lo tanto fue católico toda su niñez; pero al entrar a la adolescencia ... después de una serie de lecturas inconsultas de todo género se volvió agnóstico. Y lo fue hasta 1902 en que tuvo el primero de los que él llamó "sus cuatro contactos con lo sobrenatural" ... Se inclinó sobre la teosofía ... pero sin llegar a aceptarla por completo. En cambio, la lectura de Hagiografías lo hizo volver a la primitiva fe católica. (362)

Los nombres de Santa Teresa y San Franciso aparecen también asociados con el del escritor: "Representa el último trimestre de 1920 la cúspide más alta de su cristianismo ortodoxo. Durante él quiso y procuró ser santo. Aconteció tan singular decisión leyendo a Santa Teresa." (363) Y, más adelante: "Al leer la vida de San Francisco, escrita por un célebre autor, Joergersen, todas la obras sobre el mismo tema, incluso la de Emilia Pardo Bazán, le parecieron literarias." (363) Finalmente, aparece el nombre de San Juan: "Y como tenía que suceder, fue a parar al angélico San Juan de la Cruz." (363)

También en este capitulo se encuentra incluida la historia de "El hombre de los anteojos dorados"[24], con Arévalo Martínez, y no el señor de Avelelo, como protagonista de la narración: "Usted cada semana me viene con un descubrimiento extraordinario: Darío es único, Barba-Jacob (Ricardo Arenales) también; su amigo tal, un ser superior... Y luego, las extrañas cosas que le pasan a usted solo... Convénzase, el extraordinario es usted únicamente." (364) Para justificar sus percepciones, el escritor, como Avelelo en el cuento, escribe un cuento titulado "El poeta

perdido en el campo": "Para ilustrar este punto de vista muy suyo, mi padre contó al padre Sarasola el cuento 'El poeta perdido en el campo', que escribió y que trataré de resumir." (365) La biógrafa cita entonces el cuento, tal como aparece en "El hombre de los anteojos dorados", aunque sin indicar que se trata de una parábola incluida en una historia ya publicada por su padre. De nuevo, el escritor se confunde con sus personajes, convirtiéndose ellos en los nombres o las figuras tras de los que se esconde el nombre de Arévalo Martínez. A su vez, tras ese nombre se esconde el del Poeta que, como fue sugerido en "El hombre verde"[35], es sólo uno de los que expresan el nombre de Dios: "¡El nombre literario! Pero si no existe: todos somos innominados, excepto Aquel que es y a quien nombramos Dios." (117)

En un capítulo posterior al que ahora se discute, Arévalo reafirma una idea propuesta por el sujeto arevaliano, en relación con el poeta, asociándola directamente esta vez con el nombre de su padre: "Reincidía, pues, mi padre en el pecado de repetirse. En realidad, el poeta sólo escribe un libro en el transcurso de su vida." (408)

Termina esta biografía del escritor guatemalteco, como lo indica su título, en 1926, año del nacimiento de Teresa Arévalo: "En 1926 nací yo, a mediados de febrero, el mes loco por excelencia; y como mi complexión y estatura dejan mucho que desear, mi padre, burlándose, compuso este poema" (419). La escritora cita entonces unos versos titulados "Desatino número 1". Antes de comentar una de las estrofas de este poema, quiero señalar que la elaboración del sujeto que en esta biografía ha actuado como narrador, se hace, en esta descripción, a partir del sema de la

decadencia: su pequeña estatura y débil constitución atestiguan esto. Además, el hecho de haber nacido en el "mes loco", haría de la locura, o de la proclividad a tal estado, un elemento más en su definición. El comentario de los versos citados, confirmará estas ideas. La estrofa que se examinará es la siguiente:

> Esta mi Teresa, que es sólo un pretexto
> para que un alma pudiese existir,
> como he leído en ajeno texto
> que ahora para ella
> debo repetir. (419)

Encontramos entrecruzados aquí, en la elaboración que el poeta arevaliano hace a partir del nombre de Teresa, su hija, los semas de la eternidad, de la lectura y de la escritura. En primer lugar, el nombre de Teresa representa la negación del cuerpo, ya que esa criatura que se designa con tal nombre es solamente un pretexto para que un alma pueda existir. El sustantivo, pues, apunta a un elemento que, dentro de la obra arevaliana, pertenece al sema de la eternidad. Como se ha visto ya, este elemento, al encarnar en el mundo de la materia, cambia de formas y de nombres, pero permanece único y constante. Prueba de esto se puede encontrar en el cuento "Cratilo"[82], discutido en el Capítulo II de este trabajo, en el que Rafael Arévalo Martínez descubre que su nombre, cuando vivía en la época de Sócrates, era Cratilo. Estamos, pues, frente a la doctrina neoplatónica y teosófica de la reencarnación, la cual ha permitido al escritor guatemalteco justificar la idea de la unidad del poeta, a pesar de la multiplicidad de nombres con los que se le encuentra en su obra.

El sujeto arevaliano hace referencia, además, al hecho de que tal conocimiento le ha llegado por medio de la lectura de un texto que no es suyo. La actividad semiótica del poeta queda, de esta manera, confirmada

nuevamente. En él se ha de encontrar al lector ideal, capaz de desenmarañar e interpretar los signos que ofrece ese inmenso texto que es la realidad, o cualquiera de las formas e imágenes, que, por medio del arte, buscan reflejarla, transmitirla y expresarla. Además, y como parte de ese mismo proceso semiótico que define su función, el poeta ha de diseminar el mensaje que esos textos -la realidad y las obras de arte- expresan. El poeta está obligado, pues, a repetir esa verdad que solamente él tiene capacidad para percibir y comunicar, y que es la que habrá de explicar el significado último del mundo. Es así como, en estos versos, se lo explica a su hija, quien, a su vez, con la biografía de su padre, nos ofrece el sentido que ha de encontrarse en la obra arevaliana, ese espejo secreto del mundo. Como se ha afirmado ya tantas veces en este trabajo, la escritura arevaliana constituye ese texto que nos revela la verdadera biografía del Poeta, una serie de hechos misteriosos que apuntan a las formas en las que un espíritu único e insondable, cuyo nombre es Dios, se esconde y se revela. El carácter sagrado de tal escritura, sugerido por el sujeto autobiográfico en los ensayos, queda de esta manera confirmado.

Termino con esto la discusión de tres de los textos biográficos que sobre Rafael Arévalo Martínez se han llegado a escribir y de la forma en que los mismos son incorporados, gracias a estrategias textuales muy similares a las usadas por el sujeto arevaliano en sus poemas, cuentos y ensayos, a la autobiografía del Poeta, ahora plenamente identificado con el escritor modernista guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, nacido en 1884 y fallecido en 1978, y cuya obra ha sido el tema de este estudio.

NOTAS DEL CAPITULO V

1 Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique (Paris: Edition Du Seuil, 1975) 36.

2 Lejeune 36.

3 Paul Hernadi, "Clio's Cousins: Historiography Considered as Translation, Fiction and Criticism," New Literary History 7 (1976) 252.

4 Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An advanced Introduction (New York: Columbia University Press, 1983) 12.

5 Leitch 128.

6 Vease James Olney, Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography (Princeton: Princeton University Press, 1972)

7 Susanna Egan, Patterns of Experience in Autobiography (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984) 19.

8 Citado por Egan 14.

9 Citado por Egan 15.

10 Citado por Egan 19.

11 Citado por Egan 19.

12 Teresa Arévalo, Rafael Arévalo Martínez: Biografía de 1884 hasta 1926, (Guatemala: Tipografía Nacional, 1971)

13 Joseph Anthony Lonteen, Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un caballo" (Guatemala: Editorial Landivar, 1969)

14 Lonteen 45. La cita completa dice: "Esta cita viene de un ensayo de don Rafael que se encuentra en su archivo. El ensayo es parte de sus memorias todavia inéditas."

15 Lonteen 11.

16 Rafael Arévalo Martínez, "Post Scriptum a la notable tesis de J. A. Lonteen," Interpretación de una amistad intelectual 105.

17 Carlos García Prada, "Rafael Arévalo Martínez, gran escritor guatemalteco," Letras hispanoamericanas: Ensayos de simpatía (Madrid: Ediciones Iberoamericanas, S. A., 1963.) 177-206. Todas las citas serán

tomadas de esta edición. Los números entre parentesis al final de cada cita indican la página de la que esta ha sido tomada.

18 Rafael Arévalo Martínez, "Retrato de mujer," Los atormentados (Guatemala: Unión Tipográfica, 1914) 137-138.

19 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre de los anteojos dorados," El señor Monitot (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1922) 135-141.

20 Para los títulos y fechas de publicación de estas crónicas, véase la nota 146 en el capítulo anterior.

21 Rafael Arévalo Martínez, Una vida (Guatemala: Imprenta Electra, 1914). Los números entre paréntesis que aparecen después de cada cita se refieren a esta edición única.

22 Rafael Arévalo Martínez, Hondura (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación, 1959). Todas las citas serán tomadas de esta edición.

23 Rafael Arévalo Martínez, "Al colegio de Infantes," Maya (Guatemala: Tipografía Sánchez & De Guise, 1911) 86-90.

24 Rafael Arévalo Martínez, "José Clemente Orozco," 4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos (Guatemala: Editorial Landívar, 1971) 48-52. Todas las citas serán tomadas de esta edición.

25 Rafael Arévalo Martínez, Concepción del Cosmos (Guatemala: Editorial Landívar, 1954).

26 Rafael Arévalo Martínez, "Versecillos," Poemas (Guatemala: Editorial "José Pineda Ibarra", 1965) 219.

27 Rafael Arévalo Martínez, "Compensación," Por un caminito así (Guatemala: Unión Tipográfica, 1947) 104.

28 Rafael Arévalo Martínez, "Los primeros hombres en la luna," 4 contactos 7-9.

29 Mario Alberto Carrera Las ocho novelas de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Ediciones de la Casa de la Cultura Flavio Herrera de la Universidad de San Carlos, 1975) 29.

30 Rafael Arévalo Martínez, "El trovador colombiano," El hombre que parecía un caballo y otros cuentos (San Salvador: Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1958) 29-57.

31 Rafael Arévalo Martínez, "Seis anécdotas de Rubén Darío," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 398-407.

32 Rafael Arévalo Martínez, "Por cuatrocientos dólares (Un

guatemalteco en Alaska)," El hombre que parecía un caballo y otros cuentos (Guatemala: Editorial Universitaria, 1951) 53-81.

33 Rafael Arévalo Martínez, La Oficina de Paz de Orolandia 2ª ed. (Guatemala: Editorial Landívar, 1966).

34 Véase la nota 19 en este capítulo.

35 Rafael Arévalo Martínez, "El hombre verde," Monitot 105-120.

36 Rafael Arévalo Martínez, "Cratilo" Cratilo y otros cuentos (Guatemala: Editorial Universitaria, 1968) 91-95.

CONCLUSIONES

Como se sugirió al principio de este estudio, la obra de Rafael Arévalo Martínez representa un intento drástico, el mas drástico tal vez en todas las literaturas hispánicas, de transformar la vida de un individuo en escritura. Para esto, el poeta guatemalteco siguió un derrotero similar al de otros escritores que en Europa, en la misma época, perseguían un proposito semejante. Tres nombres vienen a la mente: Proust, Gide y Joyce. Estos, apoyándose en ideas propuestas originalmente por Nietzche -"Nietzche did not seek somehow to "explain away" the aesthetic origin of what we take to be historical "fact". Instead, he sought to both affirm and privilege the aesthetic origin by insisting that it was the historian's <u>task</u> [y, por lo tanto, la del biógrafo] to be artistic and creative, rather than 'scientific,' or 'objective'"[1]-, rechazan la idea del sujeto como producto de un "fiat" divino -es decir, como una esencia- y afirman con el filósofo alemán, que se trata de "something added and invented"[2] por el individuo mismo -es decir, una <u>constructio</u>-. Lo que Arévalo Martínez busca en sus textos no es, pues, la narración de la historia de su vida, sino la creación de una metáfora que, al definirlo, permita a los lectores aprehender sus experiencias -es decir su realidad- en una forma dramática y total. Como dice G. A. Wells al comentar la figura que de Jesús emerge en los evangelios (la comparación no es gratuita, dados los elementos crísticos que se

encuentran en la construcción del sujeto arevaliano): "[W]e are not here dealing with the historical question of what really happened, but with what Luke [o cualquiera de los otros evangelistas] would like his readers to understand."[3] Para lograr su objetivo, el escritor guatemalteco creó toda una galeria de personajes que, en forma fragmentaria, podían ofrecer diferentes aspectos de ese poeta modernista que, a partir de las ideas ocultistas de su autor, carece de nombre y, por lo tanto, puede ser designado como Rafael Arévalo Martínez, Manuel Aldano, Señor de Avelelo, Rubén Darío, Teresa Arévalo o cualquier otro nombre. Formas cuya verdadera -y única- realidad reside en las palabras que las construyen. "Tout se passe, comme s'il n'avait pas à écrire qui il est, mais a l'être en écrivant. L'image de soi n'a rien à voir avec un contenu d'énonce, c'est un effet d'énonciation"[4], dice Philippe Lejeune en referencia a Gide, otro creador de una obra complejamente autorreferencial. Las mismas frases pueden ser aplicadas a Arévalo Martínez. El sujeto autobiográfico arevaliano es así una criatura poducto de la imaginación de su autor -imaginación no quiere decir aquí solamente el poder de inventar, sino también el de intepretar de manera personal y dramática la realidad cotidiana-, que se materializa gracias al lenguaje que su autor emplea para comunicarse con sus lectores, y cuya realidad "depend[s] less on his ability to represent "facts" of his past faithfully than on the ability of his poetic power to "shape" a "past" appropiate for the purpose of his art."[5]

Además, como los escritores arriba mencionados, Arévalo Martínez busca hacer de su escritura "a self-creative, potentially "redemptive" process"[6] que le permita, no sólo definir un espacio en el que su

realidad de artista -negada por la sociedad positivista y burguesa que le rodea- pueda ser afirmada, sino ofrecerse como ejemplo para todos aquellos que, como lo expresa él mismo en el prólogo de Manuel Aldano, sufren el dolor de estar vivos: "Se da [la novela] como un consuelo para los tristes y para los enfermos. Que los seres débiles vean caminar a un ser débil delante de ellos y aprendan a confiar, a resignarse y a esperar."[7] Se trata, además, de textos oraculares, en los que el lector habrá de encontrar un mensaje cifrado, el de la secreta unidad de lo real. En las palabras de Donald L. Shaw, quien al comentar la obra de Jose Lezama Lima escribe: "[A]spiraba a escribir 'libros oraculares', fundar un tipo de literatura en la que 'cada libro debe ser como una forma de revelación' ... con un mensaje de esperanza."[8]

Desde el punto de vista de la técnica literaria, los problemas que el escritor tuvo que enfrentar estaban relacionados con la naturaleza misma del proyecto autobiográfico -la transmutación de su vida en texto-, y con los cambios que sufrieron, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las formas autorreferenciales. Estos cambios resultaban de los nuevos conceptos que la ciencia y la filosofía elaboraron, en esta época, con respecto al "yo" y al mundo, y a la relacion que existía entre ellos. A esto habrían de agregarse también los cambios que las nuevas formas económicas, impuestas desde el extranjero, trajeron a los países de Hispanoamérica y que, como se ha visto, modificaron la situación del artista en relación con sus sociedades. El problema que Arévalo Martínez hubo de confrontar se dio, entonces, en múltiples niveles. Como escribe Julia Kristeva al analizar la situación a la que, en Francia, Isidore Ducasse -el conde de Lautreamont-, tuvo que

enfrentarse y la solución que el poeta ofreció a los conflictos de la época:

> The problem ... was one of finding practices of expenditure capable of confronting the machine, colonial expansion, banks, science, Parliamente -those positions of mastery that conceal their violence and pretend to be mere neutral legality ... To penetrate the era, poetry had to disturb the logic that dominated the social order and to do so through that logic itself by assuming and unraveling its position, its synthesis, and hence the ideologies it controls.[9]

Si se aclara que en Hispanoamérica el problema de la expansión colonial se refiere a la nueva situación de dependencia en la que se encontraron países como Guatemala[10], se verá que Arévalo Martínez se enfrenta a una problemática muy similar a la del poeta francés. Parte de la solución la encontró el escritor guatemalteco a través de la incorporación de ideas ocultistas y teosóficas a su discurso -con las que confrontó el discurso cultural guatemalteco de la época-, mientras que la traslación a un nivel narrativo de una forma literaria originada por Nietzche en el plano de lo discursivo le permitió completar su respuesta a la situación que vivía. Se trata de la adopción del fragmento como una forma literaria:

> The elusive quality of his style, which is so characteristic of Nietzche's way of thinking and writing, might be called <u>monadologic</u> to christallize the tendency of each aphorism to be self-sufficient while yet throwing light on almost every other aphorism. We are confronted with a "pluralistica universe" in which aphorism is itself a microcosm."[11]

Si sustituimos en esta cita el término aforismo por el de texto, veremos que esta explicación describe perfectamente el tipo de literatura producida por Arévalo Martínez.

La construcción de una obra fragmentada que, sin embargo, apuntaba hacia una totalidad real, aunque inalcanzable, ofreció al escritor dos ventajas inmediatas, la primera relacionada nuevamente con la visión

ocultista de la realidad que proponía, y la segunda relacionada con su teoría de la lectura, con su énfasis en la experiencia parcial y subjetiva de todo individuo. Estas ventajas se debían a la naturaleza misma del fragmento literario como productor de significados, algo que Roland A. Champagne ha comentado al escribir:

> The fragment is an intrinsic component to this dual-principled manner of fabricating meaning. As meaning cannot be totally inscribed by language, there is actually no beginning and no end to this activity. Writing must always be an approximation: even the most articulate writer of creative or critical texts can only isolate a small area of meaning that is part of the "intertext".[12]

Esto parece haber sido comprendido por Arévalo Martínez desde el principio de su carrera y a ello puede atribuirse la intensa intertextualización -no sólo dentro de su misma obra sino en relación con otros escritores y otras literaturas- que caracteriza sus textos y que le permite cargarlos con una gran riqueza semántica.

Es también debido a esa creencia de que todo texto -como toda forma material- es un fragmento de una Unidad inalcanzable pero real por lo que, en su teoría de la lectura, el escritor propone que el significado de su obra -como el de todo hecho que ocurre en el mundo- reside en el lector, es decir, en quien al percibirlo lo descifra. En esto se adelanta a las ideas críticas de su época y sugiere teorías que sólo han empezado a tener vigencia en los últimos años. Las palabras de Vincent Leitch, al explicar, desde un punto de vista desconstructivista, la relación que existe entre las formas literarias y su percepción por los lectores, confirmarán esta idea: "To come to life, the poem must be unfolded care-fully and intimately in a continous dialogue between the reader and the text. The "form" of the text is a belated and recollective

construction; it does not exist. Readers must encounter form."[13] Las palabras no podrían ser más precisas si hubieran sido escritas con la obra del escritor guatemalteco en mente. Como creo haber demostrado, el sentido de la obra arevaliana -ese extenso poema en el que encarna el Poeta Decadente- sólo puede ser alcanzado a posteriori, cuando, habiendo comprendido el sentido de cada uno de los textos, el lector se da cuenta de que se trata -para usar palabras similares a las de Arévalo Martínez cuando describe su concepto del universo[14]- de los fragmentos de un vasto rompecabezas.

Es, en este sentido, que la obra de Arévalo Martínez representa el logro más sostenido de la modernidad literaria en las letras guatemaltecas, ya que en ella encontramos, consistentemente, textos que pueden ser verdaderamente descritos como modernos, es decir, como textos "capable of being rewritten (scriptables) instead of being consumed by readers and ... that potential readers can reorganize or reword into units of meaning."[15] Así, como aquellos textos que Humberto Eco ha clasificado dentro de la estética de lo extraño, de los que puede decirse que

> [l]as muchas interpretaciones ... no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto "ambigua", puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con las leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambiguedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centro de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas[16].

Como resultado de esta ambigüedad, desde un punto de vista político -en el sentido amplio de la palabra-, de la obra arevaliana puede decirse que, "[i]n the final analysis ... [it] may be interpreted as an affirmation of freedom, as an anarchich revolt (even though it never

advocates neither freedom nor revolution) against a society that extols material goods and profit."[17] Su obra, pues, habrá de ser clasificada con la de escritores como Lautreamont, Daumal, Lezama Lima y Severo Sarduy, de quien Julio Ortega ha escrito que su obra representa "[l]a alucinante creación de un lenguaje como aventura totalmente imaginaria y, en ello mismo, implicada en una crítica radical del género y de la realidad"[18]

Otra componente de gran importancia en la obra del escritor guatemalteco es su énfasis en los aspectos decadentes del sujeto autobiográfico que en ella se elabora. Dicho énfasis funciona como un elemento por medio del cual el autor rechaza toda incorporación facil de sus textos al canon de la cultura oficial, guatemalteca o hispanoamericana, para, desde su posición marginal, ofrecer una crítica del discurso que imponen los grupos en poder. Como explica Suzanne Nash, al comentar las ideas de Bakhtin, el crítico ruso: "The only way a writer can participate in history is to prevent his own text from being absorbed into the cannon of officialdom, by adopting a discourse at odds with the official one, a "grotesque" discourse in which dialogism or the simultaneous presence of two conflicting codes is a structural principle."[19]. Es desde este punto de vista que se puede afirmar que la visión que los textos arevalianos proponen -con su teoría de los opuestos complementarios- no ha caducado todavía, manteniendo su validez crítica a pesar de que muchas de las formas usadas por otros de los escritores modernistas han perdido ya, no sólo desde un punto de vista formal sino también idológico, su frescura y su fuerza expresiva. Es importante subrayar que el "grotesco romántico", dentro del cual se inscribe el

sujeto autobiográfico arevaliano, es descrito por Bakhtin como parte de esa rebelión en contra del racionalismo que, desde el Siglo XVIII, ha impuesto una visión racional y utilitaria a la cultura europea y, por consiguiente, a los países que, por ser colonias, no han logrado establecer o validar su propias formas culturales. En las palabras del crítico ruso, se trata de la reacción "against the cold rationalism, against official, formalistic and logical authoritarianism; it was a rejection of that which is finished and completed of the didactic and utilitarian spirit of the Enlighteners, with their narrow and artificial optimism."[20] Es obvio, pues, que el sujeto arevaliano pertenece a ese grupo de escritores que, a partir del romanticismo, se han rebelado contra las propuestas del cientificismo racional que, desde la época del Iluminimo, domina la visión hispanoamericana, y occidental, de la realidad.

Habiendo rechazado el discurso imperante en la cultura europea y, por consiguiente, en la guatemalteca, el poeta decadente en el que encarna el sujeto arevaliano queda, sin embargo, firmemente establecido dentro de la tradición ocultista, con sus raíces en el platonismo y el pitagorismo, en las que la poesía representa "una forma de conocimiento: la más depurada vía de lo que conduce al 'absoluto', a la realidad final"[21], y el poeta es "a shamanic figure [which] is seen as a sufferer ... [en quien] what are seen as two great powers of nature, the masculine and the femenine, are combined in one being."[22] Por cierto, estas ideas han sido validadas, desde el punto de vista de la filosofía, por Martin Heiddegger, quien ve en el poder creador de la palabra la base para la fundación de lo real.[23]

Ademas, gracías a la teoria de la lectura que propone en sus textos y a la definición de una estética de lo natural, Arévalo Martínez logra afirmar la imposibilidad de una crítica imparcial -es decir científica- de su obra, ya que todo comentario o estudio que sobre ella se haga, queda atrapado inmediatamente en la red de las propuestas arevalianas, las que lo habrán de caracterizar como una visión subjetiva y limitada de cualquier texto que se esté comentando. Estos textos, ademas, definidos por la estética de lo natural, elaborada por el escritor para precisar su literatura, despliegan sus logros y su defectos con toda indiferencia -con toda naturalidad en las palabras del poeta-, ya que, según el escritor, son como la rosa, esa flor en la que se aunan la belleza de los pétalos con la fealdad de las espinas: "Plagada de descuidos irá mi prosa / como llena de espinas crece la rosa"[24], dice en uno de sus poemas. La única posibilidad que ofrece el escritor guatemalteco de penetrar su obra es por medio de una lectura poética, intuitiva y totalizante. En este sentido habrá de recordarse el énfasis que Arévalo Martínez ha puesto en definir como "poetas" a estudiosos como Joseph Lonteen. "Lonteen, con su intuición de poeta"[25], dice en el "Post Scriptum" al trabajo del crítico estadounidense, implicando que la lectura que éste hace de "El hombre que parecía un caballo" es válida por ser "poetica".

Finalmente, relacionado también a su teoría de la lectura, se encuentra el uso que Arévalo Martínez hace de los prólogos y de los "Post Scriptum", redactados por diversos escritores o por él mismo, que, a menudo, enmarcan sus libros. Esos trabajos, al comentar sobre el escritor

y sus textos, son incorporados a la obra arevaliana -esta constituye de por sí una larga glosa sobre el poeta y sus labores-, borrándose los límites entre literatura y realidad. Como en el caso de Lolita y de Pale Fire, dos novelas de Vladimir Navokov, puede decirse que -el comentarista se refiere aquí especificamente al caso de la primera novela-, "[the] frame blurs the limits of this text. The foreword and the afterword to Lolita are themselves fragmentes of the text. Both must be read as part of the text upon which they purport to comment, so that the picture includes the frame."[24] Así, desde un punto de vista crítico, este estudio, en el que se ha buscado establecer el significado de la escritura arevaliana, y que sólo ha podido mostrar la imposibilidad de resolver los conflictos que, al estructurar al sujeto autobiográfico, la conforman, habrá de verse, pues, como una más de esas lecturas que, necesesariamente parciales y subjetivas, sin embargo, al enfrentarse a la obra del escritor guatemalteco, intentan proponer una imagen total de la misma. Se trata, pues, de una elaboración más, a partir de la figura de Rafael Arévalo Martínez, de la imagen del poeta modernista decadente.

Con este comentario concluyo, aquí, el análisis de la obra de Rafael Arévalo Martínez, el poeta guatemalteco que, de 1911 -fecha de publicación de su primer volumen de poemas- a 1984 -cuando se publicó, póstumamente, el último de su trabajos, una biografía del dictador Ubico-, construyó una larga autobiografía ficticia, cuya sentido reside en la afirmación, en contra de una sociedad que la negaba, de la verdad que la visión poética revela, una verdad que, por ser imaginaria, no es ni menos real ni menos válida que la otra -la científica-, ya que, como lo dice el propio poeta arevaliano, "[s]u falsedad misma es verdad

también."[27]

NOTAS DE LA CONCLUSION

1 Paul Jay, Being in the Text: Self-Representation form Wordsworth to Roland Barthes (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984) 109. Para una discusion mas amplia de las ideas de Nietzche vease Walter Kauffman, Nietzche: Philosopher, Psychologist, Antichrist, Third Edition, Revised and Enlarged (New York: Vintage, 1968), especialmente la seccion "Art and History" 121-156.

2 Citado en Jay 28. Este lo toma de Friederich Nietzche, The will to power, trad. Walter Kaufmann y R. J. Hollingdale, ed. Walter Kauffmann (New York: Vintage, 1968) 267.

3 G. A. Wells, Who was Jesus (La Salle Illinois: Open Court, 1989) 153. En este contexto son también interesantes las palabras de Northrop Fry al definir al Biblia como un "gigantic myth ... unified by a body of recurring imagery that 'freezes' into a single metaphor cluster, the metaphors all being identified with the body of the Messiah, the man who is all men, the totality of logoi who is the one Logos, the grain of sand that is the world." Northrop Frye, The Great Code: The Bible and Literature (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982) 224.

4 Phillipe Lejeune, Le pacte autobiographique (Paris: Edition Du Seuil, 1975) 171.

5 Jay 80.

6 Jay 145.

7 Rafael Arévalo Martínez, prólogo del autor, Manuel Aldano: La lucha por la vida (Guatemala: Talleres Gútemberg, 1922) 7.

8 Donald L. Shaw, Nueva narrativa hispanoamericana 3a. ed. (Madrid: Cátedra, 1985) 156. Shaw toma las citas que hace del poeta cubano de Jose Lezama Lima, Oppiano Licario (México: ?, 1977) 134.

9 Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984) 83.

10 Como explica Dante Liano al comparar la situación de los paises del cono Sur con los de Centro América en su relación con las naciones imperialistas: "[M]ientras los paises de Sudamérica funcionaban como proveedores de materias primas, actuando ellos mismos como productores y ... guardando una relativa autonomía frente al centro económico "imperial", los paises del Caribe y América Central ... tenían verdaderos énclaves dento de su propio territorio, con la consiguiente perdida de autonomía del estado nacional". Dãnte Liano La palabra y el sueño: Literatura y sociedad en Guatemala (Roma: Bulzoni, 1984) 81.

11 Kauffman 75 .

12 Roland A. Champagne, "The writer within the intertext," Intertextuality: New perspectives in criticism New York Literary Forum 2 (1978): 132.

13 Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (New York: Columbia University press, 1983) 79-80.

14 Rafael Arévalo Martínez, "Los primeros hombre en la luna," 4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos (Guatemala: Editorial Landívar, 1971) 7.

15 Champagne 131.

16 Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona: Editorial Ariel, 1984) 80.

17 Leon Roudiez, introduction, Revolution in Poetic Language, por Julia Kristeva (New York: Columbia University Press, 1984) 3.

18 Julio Ortega, "De dónde son los cantantes," Severo Sarduy (Caracas: Fundamentos, 1976) 194.

19 Suzanne Nash, "Transfiguring Desfiguration in L'Homme qui rit: A study of Hugo's use of the grotesque," Pretext, text, context, ed. Robert L. Mitchell (Columbus: Ohio State University press, 1980) 3-4.

20 Mikhail Bakhtin, Rabelais and his world (Cambridge: The MIT Press, 1968) 37.

21 Juan Coronado, Paradiso múltiple (Mexico: Universidad Nacional Autónoma, 1981) 88.

22 W. W. Bartlebey III, Wittgenstein 2nd ed. Revised and Enlarged (La Salle, Illinois: Open Court, 1988) 193.

23 Para una discusión de su filosofía en relacion con la literatura y con la crítica literaria véase el libro de Leitch, especialmente el capítulo "The Truth of Literature," 60-86. En ese capítulo se citan las siguientes palabras del filósofo alemán: "The poet himself stands between the former -the gods, and the latter -the people. He is the one who has been cast out -out into that Between, between gods and men", tomadas de Martin Heiddegger, Existence and Being ed. Werner Brock (Chicago: Henry Regnery, 1949), 288-289. Tal descripción se ajusta perfectamente a la visión que de sí mismo ofrece el sujeto arevaliano.

24 Rafael Arévalo Martínez, "Brochazos," Poemas de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala: Tipografia Nacional, 1965) 61.

25 Rafael Arévalo Martínez, Post-Scriptum, Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un

caballo", por Joseph Anthony Lonteen (Guatemala: Editorial Landívar, 1969) 105.

26 David Packman, "The cryptogramatic paper chase," Parisier Plottel y Charney 20.

27 Rafael Arévalo Martínez, "Versecillos," Las rosas de Engaddi (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1923) 104.

BIBLIOGRAFIA DE RAFAEL AREVALO MARTINEZ

NARRATIVA

Arévalo Martínez, Rafael. Cratilo y otros cuentos. Guatemala: Editorial Universitaria, 1968.

---, 4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos. Guatemala: Editorial Landívar, 1971.

---, ¡Ecce Pericles!. Guatemala: Tipografía Nacional, 1945.

---, El embajador de Torlania. Guatemala: Editorial Landívar, 1960.

---, El hombre que parecía un caballo. Madrid: Compañía General de Artes Gráficas, 1931.

---, El hombre que parecía un caballo y otros cuentos. Guatemala: Editorial Universitaria, 1951.

---, El hombre que parecía un caballo y otros cuentos. El Salvador: Ministerio de Cultura, 1958.

---, Hondura. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1959.

---, Manuel Aldano (La lucha por la vida). Guatemala: Talleres Gutenberg, 1922.

---, El mundo de los maharachías. Guatemala: Unión Tipográfica, 1938.

---, Narración sumaria de mi vida o Historia de una varita de virtudes. Guatemala: Editorial Landívar, 1968.

---, Las noches en el palacio de la nunciatura. Guatemala: Sánchez & De Guise, 1927.

---, Obras escogidas. Guatemala: Editorial Universitaria, 1959.

---, La Oficina de Paz de Orolandia (Guatemala: Sánchez & De Guise, 1925)

---, "Sentas." Las noches en el palacio de la Nunciatura. 101-152.

---, El señor Monitot. Guatemala: Sánchez & De Guise, 1922.

---, La signatura de la esfinge (Narración de J. M. Cendal, profesor universitario). Guatemala: Imprenta Electra, 1933.

---, Ubico. Guatemala: Tipografia Nacional, 1984.

---, Una vida. Guatemala: Imprenta Electra, 1914.

---, Viaje a Ipanda. Guatemala: Centro Editorial, 1939.

POESIA

Arévalo Martínez, Rafael. Los atormentados. Guatemala: Unión Tipográfica, 1914.

---, "Honras fúnebres por el alma de Darío." Studium [Guatemala] 10 y 11 (1923): 65-66.

---, Llama. Guatemala: Editorial Librería Renacimiento, 1934.

---, Maya. Guatemala: Sanchez & De Guise, 1911.

---, Poemas. Guatemala: Editorial Landivar, 1958.

---, Poemas de Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Tipografía Nacional, 1965.

---, Por un caminito así. Guatemala: Union Tipografica, 1947.

---, Las rosas de Engaddi. Guatemala: Sanchez & De Guise, 1921.

---, Las rosas de Engaddi [con "El hombre que parecía un caballo"]. Guatemala: Sánchez & de Guise, 1927.

TEATRO

Arévalo Martínez, Rafael. Los duques de Endor. Guatemala: Centro Editorial, S. A., 1940.

---, El hijo pródigo. Guatemala: Tipografia Nacional, 1956.

ENSAYOS

Arévalo Martínez, Rafael. "Alrededor de Darío y de Nervo, poetas y poetisos." Publicaciones de la Academia Guatemalteca (1934): 153-173.

---, "Anécdotas de Darío." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 12 (1935): 515-518.

---, "Cabe la obra de Proust." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 5 (1933): 143-146.

---, "El caso de Osmundo Arriola." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 374-375.

---, "Centenario de Pepe Batres." Boletín de Museos y Bibliotecas [Guatemala] 2 (1944): 78-80.

---, "El centenario de una obra histórica: Bosquejo histórico de las revoluciones de Centro América." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1936): 75-83.

---, "Chocano y Ruben Darío." Diario de Centro América [Guatemala] 27 oct. 1911: 1.

---, "Concepción del cosmos." Revista de la Universidad de San Carlos [Guatemala] jul.-sept. (1950): 113-119.

---, Concepción del Cosmos: El acertijo del mundo no tiene solución. Guatemala: Editorial Landivar, 1954.

---, "Contribución a la preceptiva de la novela." El Imparcial [Guatemala] 16 jun. 1965: 3 y 19.

---, "De Aristóteles a Hitler." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1945): 3-9.

---, "¿Degenerado superior?." Juan Chapín [Guatemala] 2 (1913): 6-7.

---, "El derecho a la decadencia." Boletín de la Bilioteca Nacional [Guatemala] 7 (1933): 241-242.

---, "Discurso pronunciado por Rafael Arévalo Martínez a nombre de la 'Sociedad de Geografía e Historia', en el acto de colocarse una lápida de mármol que conmemora la primera Asamblea Constituyente de Centro América, reunida en 1823, en el edificio que hoy ocupa la Biblioteca Nacional." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1931): 146-149.

---, "Discurso pronunciado por Rafael Arévalo Martínez en nombre del Ministerio de Educación Pública y de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, al ser inagurada la "Sala Villalpando" en el Museo de Historia y Bellas Artes, el 8 de noviemble de 1936, segundo aniversario de su fundación." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 8 (1937): 283-291.

---, "Doctrinas orientales." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945): 39-42.

---, "Las dos culturas." El Imparcial [Guatemala] 26 enero 1962: 3.

---, "En desagravio de Guillermo Valencia." Boletín de Museos y Bibliotecas [Guatemala] 3 (1942): 95-99.

---, "Escritos políticos de Juan José Arévalo." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945): 21-27.

---, "El estilo literario." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 3 (1939): 124-129.

---, "Freud." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1933): 115-118.

---, "La herejía de los poetas." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1949): 103-119.

---, "Historia de un libro, ¡Ecce Pericles! de Rafael Arévalo Martínez, contada por su propio autor." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945): 42-52.

---, "La incomparable obra de Rousseau: Ensayo sobre el sadismo y el masoquismo." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 6 (1933): 181-184.

---, "Influencia de España en la formación de la nacionalidad centroamericana." Boletín de Museos y Bibliotecas [Guatemala] 2 (1943): 42-45.

---, "La influencia de Poe en todas las literaturas." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 6 (1933): 170-171.

---, "Julio Verne." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 13 (1935): 543-544.

---, "Lo que la Biblioteca inauguró el 10 de noviembre de 1938." Boletin de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1939): 433-440.

---, "Manuel de Jesús Jiménez: El gran escritor de cuadros de costumbres costarricences." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 5 (1933): 132-135.

---, "Manuel Freire Arrazola y su obra." Historia de un péndulo y una aguja por Manuel Freire Arrazola. Guatemala: ?, 1947. 5-15

---, "Movilidad animal." Hispano-América [Honduras] 1 (1922): 85.

---, Nietzche el conquistador: La doctrina que engendró la Segunda

Guerra Mundial. Guatemala: Sánchez & De Guise, 1943.

---, "Nietzche o el Poeta de las Doctrinas de Afirmación." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 15 (1935): 652-659.

---, "Nota a 'Una autobiografía ignorada de Rubén Darío'." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1933): 112.

---, "Novelas americanas." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1932): 84-90.

---, "Las novelas de la guerra." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1932): 52-59.

---, "La obra de Van Loon: Texto perfecto de Historia." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 9 (1934): 337-338.

---, "Unas páginas para la mujer." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 8 (1934): 281-283.

---, "Palabras de estímulo: A un amigo que creía haber fracasado." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 7 (1933): 239-240.

---, "Poesía pura." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 1 (1942): 15-21.

---, "Poetas de Guatemala hasta mediados del siglo XIX." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 3 (1941): 95-109.

---, "Por el mundo de Platón: Todo Nietzche en Platón." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 7 (1933): 206-210.

---, "Porfirio Barba-Jacob: El poeta y su obra." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1933): 100-105.

---, "Post-Scriptum a la notable tesis de J. A. Lonteen." Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un caballo" por Joseph Anthony Lonteen. Guatemala: Editorial Landivàr, 1969. 103-105.

---, "El problema de la degeneración en Centro-America." Centro América [Guatemala] 1 y 2 (1919): 19-24.

---, "El Rubén poseído por el Deus." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 440-456.

---, "Seis anécdotas de Rubén Darío." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 398-407.

---, "La trágica figura de Oscar Wyld [sic]." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 14 (1935): 599-603.

---, "Tres bellos libros de Romain Rolland." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 10 (1934): 373-374.

CRONICAS

Arévalo Martínez, Rafael. "Aburramos a los lectores." El Imparcial [Guatemal] 13 dic. 1958: 13.

---, "Concepciones distintas." El Imparcial [Guatenmala] 17 dic. 1958: 3.

---, "Descubramos las raíces." El Imparcial [Guatemala] 17 en. 1959: 3.

---, "En España." El Imparcial [Guatemala] 1 oct. 1958: 3.

---, "En España: Viaje a Europa." El Imparcial [Guatemala] 4 oct. 1958: 13.

---, "Hontanares." El Imparcial [Guatemala] 29 nov. 1958: 15.

---, "La hora española: El metro." El Imparcial [Guatemala] 25 nov. 1958: 3.

---, "Mallorca - Iconoclastas." El Imparcial [Guatemala] 3 en. 1959: 3.

---, "Noche Buena en Madrid." El Imparcial [Guatemala] 24 dic 1958: 3.

---, "El robo internacional." El Imparcial [Guatemala] 6 dic, 1958: 15.

---, "Segovia... El Escorial... Toledo... En los coches-cama españoles." El Imparcial [Guatemala] 27 dic. 1958: 11.

---, "La tragedia del emigrante." El Imparcial [Guatemala] 9 en. 1959: 3.

---, "Veraneo en Paris." El Imparcial [Guatemala] 3 feb. 1959: 3.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Acevedo, Ramón Luis. La novela centroamericana. Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982.

---, "Lo grotesco y lo absurdo en Las noches en el palacio de la nunciatura de Rafael Arévalo Martínez". Cuadernos de Investigación. Guatemala: Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos, 1988.

---, Augusto D'Halmar: Estudio de 'Pasión y muerte del cura Deusto'. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976.

Albizúrez Palma, Francisco: "Rafael Arévalo Martínez." La Hora Cultural [Guatemala] 21 jul. 1984: -4.

---, "Exaltación de Rafael Arévalo Martínez," El Imparcial [Guatemala] 17 sept. 1982: 3.

---, "1984, Centenario de Rafael Arévalo Martínez," Tzolkín: Suplemento Cultural del Diario de Centro América [Guatemala] 26 en. 1984: II.

---, y Catalina Barrios y Barrios. Historia de la literatura guatemalteca. 3 vols. Guatemala: Editorial Universitaria, 1982.

Alborg, J. L. Historia de la literatura española. 2a ed. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana. 4ta ed. México: Ediciones De Andrea, 1974.

Algunos juicios de escritores guatemaltecos y extranjeros sobre la personalidad de Rafael Arévalo Martínez y lista bibliográfica de su producción intelectual ordenada alfabéticamente por títulos. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1959.

Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

Alvarado, Huberto. "El ensayo guatemalteco." Urlanta [Quezaltenango, Guatemala] 2 (1960): 31-33.

Alvarez Ortega, Manuel. Poesía simbolista francesa. Madrid: Nacional, 1975.

Amurrio, Jesús Julián: El positivismo en Guatemala. Guatemala: Editorial Universitaria, 1970.

Anderson Imbert, Enrique. "La prosa poética de José Martí: A propósito de

Amistad Funesta." Antología crítica de José Martí, Ed. Manuel Pedro Gonzalez. México: Editorial Cultural, 1960.

Ardao, Arturo. Estudios latinoamericanos de historia de las ideas. Caracas: Monte Avila Editores, 1978.

Arévalo, Teresa. Rafael Arévalo Martínez: Biografía de 1884 hasta 1926. Guatemala: Tipografía Nacional, 1971.

"Arévalo Martínez: El embajador de Torlania," El Imparcial [Guatemala] 6 en. 1961: 3.

Argüello, Santiago. Modernismo y modernistas. 2 vols. Guatemala: Tipografía Nacional, 1935.

---, "Su poesía y él," Suplemento Literario de La Hora Dominical [Guatemala] 19 mayo 1974: 41-43.

Assardo, M. Roberto. "El 'nagual' en la literatura de Guatemala," Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios de Etnología Peninsular, Depto. de Dialectología y Tradiciones Populares) [Madrid] 28 (1972): 123-135.

Ayora, Jorge. "Psicología de lo grotesco en 'El hombre que parecía un caballo'," Explicación de Textos Literarios II (1974): 117-122.

Azcuy, Eduardo. El ocultismo y la creación poética. Caracas: Monte Avila, 1982.

Baciu, Stefan. Centroamericanos. Costa Rica: Libro Libre, 1986.

---, "El extraordinarion Arévalo Martínez," El Imparcial [Guatemala] 6 mayo 1972: 3.

Bakhtin, Mikhail. Rabelais and his world. Cambridge, Massachusets: The MIT Press, 1968.

Balakian, Ana. El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969.

Bar-Lewaw, Itzhak. Temas literarios iberoamericanos. México: B. Costa-Amic, 1961.

Barba Jacob, Porfirio. Obras completas. Medellín, Colombia: Ediciones Academicas, 1962.

---, "El hombre que parecía un caballo." Homenaje a Rafael Arévalo Martínez en el centenario de su nacimiento. Guatemala: Editorial Universitaria, 1984. 80.

Barrientos, Alfonso Enrique. Bibliografía sumaria de Rafael Arévalo

Martínez. Guatemala: Tipografía Nacional, 1984.

---, "El poeta Arévalo Martínez," Homenaje al poeta Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1975.

---, "Homenaje a Rafael Arévalo Martínez." Suplemento Literario de la Hora Dominical [Guatemala] 19 mayo 1974: 37-43.

Barthes, Roland. "The Death of the Author," Image-Music-Text. Ed. y trad. Stephen Heath New York: Hill and Wang, 1977.

---, El placer del texto y Lección inaugural. 3a ed. México: Siglo XXI, 1986.

---, S/Z. México: Editorial Siglo XXI, 1980.

Bartlebey III, W. W. Wittgenstein. 2nd. ed. Revised and Enlarged. La Salle, Illinois: Open Court, 1988.

Barzuna, Guillermo. Poéticas hispanoamericanas de Andres Bello a Silvio Rodríguez. San José, C. R.: EDUCA, 1985.

Beaujour, Michel. "Is more less?" Parisier Plottel y Charney 237-243.

Benet, Juan. La inspiración y el estilo. Barcelona: Seix Barral, 1973.

Bigelow, Gordon E. The Poet's Third Eye: A Guide to Symbolisms of Modern Literature. New York: Philosophical Library, 1976.

Bloom, Harold. Kabbalah and Criticism. New York: The Continuum Publishing Co., 1983.

Borges, Jorge Luis. Antología Personal. 2a. ed. Buenos Aires, Editorial Sur, 1966.

---, El libro de arena. Buenos Aires: Ultramar, 1975.

Brañas, César. "'La generación de 1910': Recuerdos y sugestiones en los márgenes de la revista Juan Chapín (1913-1914)," El Imparcial [Guatemala] 6 jun. 1964: 13+. 11 jun. 1964: 11+. 13 jun. 1964: 15+. 18 jun. 1964: 9+. 20 jun. 1964: 15+.

---, Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía. Guatemala: Unión Tipográfica, 1944.

Braunstein, Nestor A. Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis: Hacia Lacan. 6a. ed. México: Siglo XXI, 1987.

Brown, Gerardo y William Jassey. Introducción al ensayo hispanoamericano. New York: Las Americas Publishing 1968.

Bruce-Novoa, John. "Tirano Banderas, La sombra del caudillo y la novela de la dictadura latinoamericana." "El Semanario" Suplemento Literario de Novedades (Mexico) 12 jul. 1987: 3-4.

Brugger, Ilse M. de. El expresionismo. Buenos Aires: Centro Editor de la America Latina, 1968.

Bruss, Elizabeth W. Autobiographical Acts. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1976.

Cabrales Arteaga, José M. Literatura hispanoamericana hasta el siglo XIX. Madrid: Editorial Playor, 1982.

Cardona Recinos, Rocael. Análisis sociologico-literario de los cuentos de Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Editorial Landívar, 1985.

Cardoza y Aragón, Luis: Guatemala: las líneas de su mano. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Carrera, Mario Alberto. Las ocho novelas de Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Ediciones de la Casa de la Cultura Flavio Herrera de la Universidad de San Carlos, 1975.

Castillo, Homero, ed. Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Gredos, 1968.

Cerezo Dardón, Hugo. Prólogo. Ubico por Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Tipografía Nacional, 1984. VII-XXI.

Champagne, Roland A. "The writer within the intertext." Parisier Plottel y Charney 129-137.

Chatman, Seymour. Narrative Structure in Fiction and Film. 3rd. print. Ithaca & London: Cornell University Press, 1986.

Chavarri, Eduardo L. "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?" Gullón 21-27.

Cifuentes Herrera, Juan Fernando. Los Tepeus: Generación literaria del 30 en Guatemala. Guatemala: Rin 78, s. f.

Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Cordero y León, Rigoberto. Rafael Arévalo Martínez, maestro de la profundidad. Guatemala: Centro Editorial José de Pineda Ibarra, 1962.

Coronado, Juan. Paradiso múltiple. México: Universidad Nacional Autónoma, 1981.

Corvalán, Octavio. El postmodernismo. New York: Las Américas Publishing Co., 1961.

Cox, James M. "Recovering literature's lost ground through autobiography." Olney, Autobiography: Essays. 123-145.

Crespo, Angel. Antología de la poesia modernista. Tarragona: Ediciones Tarraco, 1980.

Crowson, Lydia. The Esthetic of Jean Cocteau. Hanover, New Hampshire: The University Press of New England, 1978.

Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.

Darío, Rubén. Prosas profanas. México: Editoria Novaro, 1957.

---, Poesías. México: Editorial Pax, 1962.

Davidson, Ned. The Concept of Modernism in Hispanic Criticism. Boulder Colorado: Pruett Press, 1966.

De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." MLM 94 (1979): 921-922.

Del Río, Angel. Historia de la literatura española. Tomo II. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Dellepiane, Angela. "Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'." Inti X-XI (1979-1980): 153-172.

Dubs, Chris Lee. "Characterization in the prose fiction of Rafael Arévalo Martínez." Dis. U of Kentucky, 1972.

Duran, Ana. "Rafael Arévalo Martínez," Master's thesis. U. of Columbia, 1952.

Durán Luzio, Juan. Creación y utopía. Heredia, C. R.: EUNA, 1979.

Earle, Peter G. y Robert G. Mead. Historia del ensayo hispanoamericano. México: Ediciones De Andrea, 1973.

Echeverría, Amilcar. Antología de prosistas guatemaltecos. 2 tomos. 2a. ed. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1968.

Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1984.

Egan, Susanna. Patterns of Experience in Autobiography. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.

Ellmann, Richard. Golden Codgers: Biographical Speculations. New York and London: Oxford University Press, 1973.

Estrada, Hugo. La poesía de Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Tipografía Nacional, s.f.

---, "Semblanza de Arévalo Martínez, un poeta situado en el universo," Diario de Centro America [Guatemala] 11 sept. 1974: 2.

Fernández, Jesse. "El poema en prosa en la iniciación modernista hispanoamericana." Dis. CUNY, 1977.

Fernández Moreno, César, coord. América Latina en su literatura 10a. ed. México: Siglo XXI, 1972.

Ferrés, Rafael. Los límites del modernismo. Madrid: Taurus, 1964.

Flores, Angel. Bibliografía de escritores hispanoamericanos. New York: Gordian Press, 1975.

---, Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica. New York: Las Americas Publishing Co., 1967.

---, Narrativa hispanoamericana 1816-1981. tomos 2 y 3. México: Siglo XXI, 1981.

---, Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI Editores, 1982.

Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez. La poesía hispanoamericana desde el modernismo. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1968.

Franco, Jean. The Modern Culture of Latin America. Middlesex, England: Penguin Books, Ltd., 1970.

---, An introduction to Spanish-American Literature. Cambridge, G. B.: Cambridge University Press, 1975.

Fromberg Schaeffer, Susan. "The Lover had a Brother." Coment. de Lives of Twins, por Rosamond Smith. The New York Times Book Review 3 enero 1987: 5.

Frye, Northrop. The Great Code: The Bible and Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

García-Girón, Edmundo. "La azul sonrisa: Disquisición sobre la adjetivación modernista." Litvak 121-141.

---, "El modernismo como evasión cultural." Castillo 75-82.

García Prada, Carlos. Introducción. Cuentos y poesías por Rafael Arévalo

Martínez. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1961. 7-36.

---, "Rafael Arévalo Martínez, gran escritor guatemalteco," Letras hispanoamericanas: Ensayos de simpatía. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, S. A., 1963. 177-206.

Gauthier, Xavière. Surréalisme et sexualité. France: Gallimard, 1971.

Gicovate, Bernardo. "Antes del modernismo." Castillo 190-202.

Gonzalez, Manuel Pedro. "Martí, creador de la gran prosa modernista." Martí, Darío y el modernismo Schulman y Gonzalez 159-205.

---, "En torno a la iniciación del modernismo." Castillo 211-253.

González Martínez, Enrique. "Prólogo de la edición mexicana del libro Llama." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 12 (1935): 457-460.

Grass, Roland and William R. Risley, ed. Waiting for Pegasus: Studies in the presence of Symbolism and decadence in Hispanic Arts. Macomb, Illinois: Western Illinois University, 1979.

Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

---, "Juan Ramón Jiménez y el modernismo." Notas de un curso por Juan Ramón Jiménez. México: Aguilar, 1953.

---, ed. El modernismo visto por los modernistas. Barcelona: Guadarrama, 1980.

---, "Pitagorismo y modernismo." Castillo 358-383.

Gunn, Janet Varner. Autobiography: Towards a Poetics of Experience. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

Gusdorf, George. "Conditions and Limits of Autobiography." Olney, Autobiography: Essays 28-48.

Guzman-Bockler, Carlos y Jean-Lou Herbert. Guatemala: una interpretacion-historico social. 5a. ed. Mexico: Siglo XXI: 1975.

Halperin, David M. One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love. New York: Routledge, 1990.

Hamilton, Carlos D. El ensayo hispanoamericano. Madrid: Ediciones Iberoamericanas S. A. 1972.

Heiddegger, Martin. Existence and Being. Ed. Werner Brock. Chicago: Henry Regnery, 1949.

Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. 2a. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispana. 3a. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Hernadi, Paul. "Clio's Cousins: Historiography Considered as Translation, Fiction, and Criticism." New Literary History 7 (1976) 247-257.

Hoberman, Ruth. Modernizing Lives. Experiments in English Biography 1918-1939. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.

Homenaje a Rafael Arévalo Martínez en el centenario de su nacimiento. Guatemala: Universidad de San Carlos, 1984.

Howarth, William L. "Some principles of autobiography," Olney, Autobiography: Essays 84-114.

Howe, Irving. Literary Modernism. New York: Fawcet 1967.

Incledon, John. "Salvador Elizondo's Farabeuf: The Reader as Victim." Latin American Fiction today: A Symposium sponsored by The Department of Spanish and Italian, The School of Humanities, The Latin American Area Studies Program, Hispamerica, and Montclair State College, ed. Rose S. Minc. Upper Montclair, New Jersey: s.f.

Instituto Guatemalteco Americano. Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Editorial Landívar, 1959.

Jay, Paul. Being in the Text: Self -Representation from Wordsworth to Roland Barthes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.

Jensen, Theodore W. "Modernista Pythagorean Literature: The Symbolist Inspiration." Grass and Risley 169-179.

Jiménez, José Olivio. Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975.

---, Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. 2a. ed. Madrid: Hiperión, 1989.

---, y Antonio R. de la Campa, ed. Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana. New York: Eliseo Torres & Sons, 1976.

Jones, P. Mansell. French Introspectives. 1st. reprinting. Westport, Conn: Greenwood Press Publishers, 1970.

Jrade, Cathy Login. Ruben Darío and the romantic search for unity: The modernist recourse to esoteric tradition. Austin: University of Texas

Press, 1983.

Kauffman, Walter. Nietzche. 3rd. ed. New York: Vintage Books, 1968.

Klossowski de Rola, Stanislas. Balthus. New York: Harper & Row, Publishers, 1983.

Knapp, Bettina L. Gerard de Nerval: The Mystic's Dilemma. Alabama: The University of Alabama Press, 1980.

Kosloff, Alexander. "Técnica de los cuentos de Manuel Gutierrez Najera." Rev Ib 38 (1965): 333-351.

Kristeva, Julia. Historias de amor. México: Siglo XXI, 1987.

---, Revolution in Poetic language. Trans. Margaret Walker. New York: Columbia University Press, 1984.

Lamb, Ruth S., ed. Antología del cuento guatemalteco. México: Ediciones De Andrea, 1959.

Lascaris, Constantino. Historia de las ideas en Centroamérica. Costa Rica: Educa, 1982.

Leal, Luis. "Rafael Arévalo Martínez: Renovador y creador de formas literarias." Hispamerica 13 (1976): 25-32.

Lecercle, Jean-Jacques. Philosophy through the Looking Glass: Language, Nonsense, Desire. La Salle, Illinois: Open Court Paperbacks, 1985.

Leitch, Vincent B. Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction. New York: Columbia University Press, 1983.

Lejeune, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Edition Du Seuil, 1975.

Lemus Dimas, Isidoro. Cuatro grandes claves en la interpretación de la cultura. Guatemala: Editorial Universitaria, 1976.

Liano, Dante. La palabra y el sueño. Roma: Bulzoni Editori, 1984.

---, La crítica literaria. Guatemala: Editorial Universitaria, 1980.

---, "El viento, el joven, la isla," Letras de Guatemala 1 (1980): 61-72.

Lindo, Hugo. "¡Ecce Pericles! de Rafael Arévalo Martínez," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 2 (1945) 33-35.

Lindstrom, Naomi. "The Spanish American Short Story from Echeverria to Quiroga," Latin American Short Story. Ed. Margaret S. Peden. Boston: Twayne Publishers, 1983. 35-70.

Litvak, Lily, ed. El modernismo. 2a. ed. Madrid: Taurus, 1981.

Lonteen, Joseph Anthony. Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: "El hombre que parecía un caballo". Guatemala: Editorial Landivar, 1969.

López, A. R. "Rafael Arévalo Martínez y su ciclo de animales." Rev Ib 8 (1942): 323-331.

López Baralt, Luce. San Juan de la Cruz y el Islam. México: El Colegio de Mexico-Universidad de Puerto Rico, 1985.

Loveluck, Juan. "De sobremesa, novela desconocida del modernismo." Rev Ib 59 (1965): 17-32.

Mac Adam, Alfred J. Textual Confrontations: Comparative Readings in Latin American Literature Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Marín, Diego. Poesía Española. Siglos XV al XX. University of North Carolina: Departmente of Romance Languages, 1972.

Martínez Durán, Carlos. Prólogo. Obras escogidas de Rafael Arévalo Martínez Guatemala: Editorial Universitaria, 1959. 7-21.

Martínez López, Benjamín. Eduardo Barrios: Vida y obra. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1977.

Mata Gavidia, José. Anotaciones de historia patria centroamericana. 2da. ed. Guatemala: Editorial Universitaria de San Carlos, 1969.

Mead, Robert G. Breve historia del ensayo hispanoamericano. México: Ediciones De Andrea, 1956.

Mejía Sánchez, Ernesto. "Darío, Nervo y el modernismo en el siglo XIX," La literatura iberoamericana del siglo XIX. Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Arizona, Tucson, Arizona. 21-24 de enero de 1971 Eds. Renato Rosaldo y Robert Anderson. Universidad de Tucson: Tucson, Arizona, 1974. 229-235.

---, y Fedro Guillén. El ensayo actual latinoamericano. Mexico: Ediciones De Andrea, 1971.

Méndez Ruiz, Carmen F. "David Vela elogia a Arévalo Martínez," Diario de Centro América [Guatemala] 11 sep. 1974: 9.

Menton, Seymour. Historia crítica de la literatura guatemalteca. 2a. ed. Guatemala: Editorial Universitaria, 1985.

Merquior, José Guilherme. "Situación del escritor." Fernández Moreno

372-388.

Mitchell, Robert L. ed., Pre-text, Text, Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature. Columbus: Ohio State University Press, 1980.

Monguió, Luis. "Sobre la caracterización del modernismo." Castillo 10-22.

---, "La modalidad peruana del modernismo." Litvak 243-260.

Monsanto Dardón, Carlos H. Sobre seis literatos guatemaltecos. Guatemala: Editorial Piedrasanta, 1979.

Montiel Argüello, Alejandro. Rubén Darío en Guatemala. Guatemala: Talleres de Litografías Modernas, 1984.

Moody, Raymond A. "The life and prose of Rafael Arevalo Martinez." diss., U de California, 1967.

Morales Santos, Francisco. "A raiz de aquellos días," Selección poética de Rafael Arévalo Martínez por Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1975. 5-9.

Muñiz, Antonio, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista," El cuento hispanoamericano ante la crítica. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

Munoz Meany, Enrique. "La escuela simbolista." Crónicas y apuntes. Guatemala: Ediciones Revista de Guatemala, 1961.

Nash, Suzanne. "Transfiguring Desfiguration in L'Homme qui rit: A study of Hugo's use of the grotesque." Mitchell 3-13.

Nichols, Madeline W. "Llama de Rafael Arévalo Martínez," Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 4 (1945): 113-114.

Olivera, Otto. "Antimodernismo en Guatemala Ilustrada." Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Arizona, Tucson, Arizona. 21-24 de enero de 1971. Universidad de Arizona: Tucson, Arizona. 95-105.

Olney, James, ed. Autobiography: Essays, Theoretical and Critical Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

---, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction." Olney, Autobiography: Essays

---, Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. Princeton: Princeton University Press, 1972.

---, "The ontology of autobiography." Olney, Autobiography: Essays 236-267.

Onís, Federico de. "Sobre el concepto del modernismo." Castillo 35-42.

Ortega, Julio. "De dónde son los cantantes." Varios 193-202.

Ortega, Miguel Angel. "Gloria de las letras universales: Unánime reconocimiento a la altura de Arévalo Martínez." Diario de Centro América 11 sept. 1974: 10.

Pacheco, José Emilio, ed. Antología del modernismo (1884-1921). Tomo Primero. México: Universidad Nacional Autónoma, 1970.

Packman, David. "The cryptogramatic paper chase." Parisier Plottel and Charney 15-22.

Palau de Nemes, Graciela. "La literatura de lo absurdo." Revista Américas 3 (1965) 6-10.

Papini, Giovani. "La industria de la poesía." Obras Tomo I. Traducción Antonio de Ben y Jose Velloso. Recopilacion, prólogo y notas José Miguel Velloso. Madrid: Aguilar 1959. 562-567.

Parisier Plottel, Jeanine, y Hanna Charney, ed. Intertextuality: New Perspectives in Criticism. New York Literary Forum 2 (1978).

Pascal, Roy. Design & Truth in Autobiography. London: Routledge & Kegan, 1960.

Paz, Octavio. "El caracol y la sirena." Cuadrivio. México: Joaquin Mortiz, 1965. 11-65.

---, "Traducción y metáfora." Los hijos del limo Barcelona: Seix Barral, 1987. 115-143.

Perry, T. Anthony. Erotic Spirituality: The Integrative Tradition from Leone Ebreo to John Donne. Alabama: The University of Alabama Press, 1980.

Perús, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

Phillips, Allen W. Temas del modernismo hispánico y otros temas. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Picón Garfield, Evelyn e Iván Schulman "Las entrañas del vacío": Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana. México: Cuadernos Americanos, 1984.

Prada Oropeza, Renato. El lenguaje narrativo. Centroamérica: EDUCA, 1979.

Quintana, Epaminondas. "'La signatura de la Esfinge' y 'El hechizado' de Rafael Arévalo Martínez." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 7

(1933): 214-219.

Rama, Angel. Los dictadores latinoamericanos. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

---, Las máscaras democráticas del modernismo. Uruguay: Fundación Angel Rama, 1985.

---, Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985.

---, Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI, 1982.

Ramirez, Sergio, ed. Antología del cuento centroamericano. Centroamérica: Educa, 1973.

Reedy, Daniel R. "La dualidad del 'yo' en 'El hombre que parecía un caballo'." El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica: Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Eds. Kurt L. Levy & Keith Ellis (Toronto: U. de Toronto, 1979) 167-174.

Reese, W. L. Dictionary of Philosophy and Religion. Eastern and Western Thought. New Jersey: Humanities Press, 1980.

Rela, Walter. Guía bibliográfica de la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX hasta 1970. Buenos Aires: Casa Pardo, 1971.

Renza, Louis A. "The veto of the imagination: a theory of autobiography." Olney, Autobiography: Essays 268-295.

Reyes, Alfonso. "El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria." Obras completas Tomo XV (México: Fondo de Cultura Económica, 1963. 17-422.

Ripoll, Carlos, ed. Conciencia Intelectual de América: Antología del Ensayo Hispanoamericano. 3a. ed. New York: Eliseo Torres & Sons, 1974.

Rodríguez Cerna, José. "Panorama de la literatura guatemalteca." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 8 (1934): 267-272.

Rodríguez Monegal, Emir. "Cabrera Infante: La novela como autobiografía total." Rev Ib 116-117 (1981): 265-271.

---, "Las metamorfosis del texto." Varios 35-61.

Rosser, Harry. "Retrato del narrador como caballo: Auto-análisis psicozoológico de Arévalo Martínez." Journal of Spanish Studies, 20th Century 8 (1980): 117-128.

Roudiez, Leon. Introduction. Revolution in Poetic Language, por Julia Kristeva. New York: Columbia University Press, 1984. 1-10.

Saint-John Perse. "Poesie." Two Addresses. New York: Bollingen Series LXXXVI, 1966. 37-42.

Salgado, María A. Rafael Arévalo Martínez. Boston: Twyne Publishers, 1979.

---, "Arévalo Martínez novelista: El despertar de una conciencia social." Explicación de Textos Literarios [Sacramento: Departamento de español y portugues de California, State University] VIII-2 (1979/80): 159-166.

---, "Pureza y sinceridad: la aportación poética de Arévalo Martínez." Revista de Estudios Hispánicos 13 No. 1 (1979): 449-459.

Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Sánchez, Luis Alberto. "Rafael Arévalo Martínez." Escritores representativos de América 2da. serie. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964. 2: 175-193.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature. New Have and London: Yale University Press, 1974.

Schulman, Iván A. Génesis del modernismo. México: El Colegio de México, 1966.

---, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo hispanoamericano." Litvak 65-95.

---, y Manuel Pedro González. Martí, Darío y el modernismo. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Shaw, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana 3a. ed. Madrid: Cátedra, 1985.

Silva Castro, Raúl. Antología crítica del modernismo hispanoamericano. New York: Las Americas Publishing, 1963.

Skirius, John. El ensayo hispanoamericano. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Skyrme, Raymond. Rubén Darío and the Pythagorean Tradition. Gainesville: The University Presses of Florida, 1975.

Snitow, Ann. "What's in a name?," com. de Feminism and the Category of "Women" in History, por Denis Riley. The Village Voice Literary Supplement, En.-Feb. 1989: 36.

Solares-Larravé, Francisco. Rafael Arévalo Martínez: Una introducción y análisis de los recursos narrativos en 'Cratilo y otros cuentos'. Guatemala: Depto. de Actividades Literarias de la Dirección General de Bellas Artes, 1985.

Squier, E. G. "Compendio de historia política de Centroamérica: 1821-1851," Estudios Sociales Centroamericanos mayo-agosto (1972) 189-241.

Stromberg, Roland N., ed. Realism, Naturalism and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914. New York: Walker and Company, 1968.

Symons, Arthur. The Symbolist Movement in Literature. New York: Dutton and Co. 1958.

Tindall, William York. The Literary Symbol. 5th print. Bloomington: Indiana University Press, 1967.

Tock, Delia Quiñónez. "En torno al poema 'Llama' de Rafael Arévalo Martínez." Tzolkin: Suplemento Cultural del Diario de Centro América [Guatemala] 26 jul. 1984: 6.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. 2a. ed. México: Premia Editora de Libros, 1981

Torres Rioseco, Arturo. Precursores del modernismo. New York: Las Americas Publishing Co., 1963.

Traba, Marta. "La cultura de la resistencia," Literatura y praxis en América Latina. Fernando Alegría, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez Girardot, Marta Traba y Angel Rama. Caracas: Monte Avila, 1974. 49-80.

Unamuno, Miguel de. En torno al casticismo 7a. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

Valencia Goelkel, Hernando. "La mayoría de edad." Fernández Moreno 121-135.

Vela, David. Literatura guatemalteca. Tomo II. Guatemala: Tipografía Nacional, 1985.

---, Prólogo. Poemas de Rafael Arévalo Martínez. Guatemala: Tipografía Nacional, 1965.

Velázquez, Alberto . "Apología de Rafael Arévalo Martínez," El Imparcial [Guatemala] 23 octubre 1946: 3.

---, "Apología de Rafael Arévalo Martínez," Suplemento Cultural: La Hora [Guatemala] 21 jul. 1984: 8+

Webb, James. The Occult Underground. 3rd. reprinting. Illinois: Open Court Publishing, 1988.

Weintraub, Karl Joachim. The value of the individual: Self and Circumstance in Autobiography. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

Wells, G. A. Who was Jesus. La Salle Illinois: Open Court, 1989.

Wilson, Edmund. Axel's Castle. New York: Charles Scribner's Sons, 1959.

Wyld Ospina, Carlos. "Resonancias del 'modernismo' en Guatemala." Boletín de la Biblioteca Nacional [Guatemala] 9 (1934): 290-297.

Yndurain, Domingo. Introducción a la metodología literaria. Madrid: Sociedad General Española de Librerias, S.A., 1979.

Yurkievich, Saul. Celebración del modernismo. Barcelona: Tusquets Editores, 1976.

Zea Ruano, Rafael. "Zea Ruano hace la exaltación del poeta Arévalo Martínez." Diario de Centro América [Guatemala] 26 feb. 1965: 3.

Zum Felde, Alberto. Indice crítico de la literatura hispanoamericana: Los ensayistas. México: Editorial Guaranía, 1954.