Por una Nicaragua diversa: polifonía, hibridez y opacidad en *Vuelo de cuervos* de Erick Blandón Guevara

For a Diverse Nicaragua: Polifony, Hybridity and Opacity in Erick Blandón Guevara's *Vuelo de cuervos*

DAVID MONTECINO VIEIRA

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile
dav.montec@gmail.com

Resumen: En el presente artículo se analiza la representación espacial en la novela *Vuelo de cuervos* (1997) de Erick Blandón Guevara. Desde la semiótica y la geocrítica, nos preguntamos: ¿cuál es la Nicaragua que se representa en esta novela? Desde el análisis de las relaciones narrativas que configuran el espacio, sostendremos que este mundo diegético plantea el derecho a la diversidad en un contexto donde predomina la versión de los poderosos. Tomaremos algunos conceptos clave para el desarrollo de esta propuesta: con la polifonía (Bajtín), observaremos el diálogo de las diferentes voces sociales respecto a la distribución de la hegemonía; mediante la diferencia e hibridez cultural (Bhabha), se ilustrarán los discursos que sustentan la identidad y sus transformaciones; a través de la opacidad (Glissant), veremos la imposibilidad de representar la alteridad desde una epistemología que oblitera otros modos de conocer.

Palabras clave: Nicaragua posrevolucionaria, Erick Blandón Guevara, novela nicaragüense, diversidad cultural, espacialidad

Abstract: This article analyzes spatial representation in the novel *Vuelo de cuervos* (1997) by Erick Blandón Guevara. From a semiotic and geocritical perspective, we ask: What Nicaragua is represented in the novel? From the analysis of narrative relations that shape space, we argue that this diegetic world proposes the right to diversity in a context in which the perspective of the powerful predominates. For the development of this interpretative reading we will use some key concepts: polyphony (Bakhtin) to observe the dialogue of the different social voices regarding the distribution of hegemony; cultural difference and hybridity (Bhabha) to illustrate the discourses that sustain identity and its transformations; and opacity (Glissant), to grasp the impossibility of representing alterity from an epistemology that obliterates other ways of knowing.

Keywords: Postrevolutionary Nicaragua, Erick Blandón Guevara, Nicaraguan Novel, Cultural Diversity, Spatiality Artistic

Recibido: septiembre de 2018; **aceptado:** noviembre de 2019.

Cómo citar: Montecino Vieira, David. "Por una Nicaragua diversa: polifonía, hibridez y opacidad en *Vuelo de cuervos* de Erick Blandón Guevara". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 39 (2019): 51-65. Web.

En esta novela del autor nicaragüense Erick Blandón Guevara, publicada primeramente en el año 1997 y reeditada veinte años más tarde, se presenta un relato con diversos elementos interesantes para el análisis. Me gustaría ahondar en algunos de ellos antes de abordar la problemática central de este artículo, pues, aparte de ayudar a la contextualización de la diégesis narrativa y su enunciación, pondrán también de manifiesto las perspectivas teóricas desde las que abordamos el objeto literario, dando pie también a algunas observaciones metodológicas.

Un primer aspecto a notar en la obra es su construcción espacio-temporal, donde uno de los mecanismos principales es la declaración explícita de una interrelación con referentes extratextuales, reconocibles en la composición histórica, geográfica y demográfica de Nicaragua, como son los topónimos, gentilicios y sucesos conocidos de dicho territorio. Las ciudades, pueblos y etnias son referidas con los significantes ocupados fuera de la narración, así como varios hechos documentados por la historiografía. Sin embargo, aunque los personajes puedan ser entendidos como trasuntos de algunos individuos reales (cuestión que complejizaría aún más las posibilidades de interpretación, pero en la que no nos detendremos aquí), se los designa con nombres propios originales. Estos rasgos, junto a una conservación casi total de la lógica del mundo extratextual, hacen ligar los modos diegéticos de la obra al código del realismo, en el sentido de una verosimilitud ajustada a dicho criterio. Sin embargo, es una mimesis problemática, en tanto sabemos que establece una relación con los referentes del mundo real, cuestión que observaremos desde una perspectiva espacial. Además, cabe destacar que este modo de ficcionalización realista se transforma hacia el final, cuestión que también abordaremos cuando crucemos el análisis espacial con el tratamiento del contenido la trama. Tanto para una como para otra área, hemos escogido conceptualizaciones teóricas que, aunque disímiles en sus lugares y tiempos de producción, comparten o tienden a lo que podríamos llamar una “razón relacional”, con lo que buscamos referir a constructos que no compartimentalizan los estatutos de identidad de los elementos a los que refieren, sean estos lingüísticos, culturales o identitarios, observándolos siempre en ligazón con otros, llegando a veces a difuminar los límites entre ellos.

Comenzando entonces con las reflexiones sobre espacialidad, quisiera destacar las ideas de Luz María Pimentel, quien en su libro *El espacio en la ficción* (2001), analiza detalladamente el uso de los mecanismos lingüísticos para la construcción de los espacios en los textos narrativos. Respecto al uso de nombres propios nos dice que serían “centro[s] de imantación semántica donde convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado ... y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados” (29). Dicho de otra forma, podrían considerarse como nomenclaturas dispuestas a recibir las caracterizaciones de una serie predicativa que ya está permeada por todos los discursos que la han referido, entrando en comunicación con el discurso narrativo: “podríamos hablar de una verdadera relación intertextual, del texto ficcional que hace suyos los valores del texto cultural y cuyo disparadero inicial es el nombre propio” (32). En este sentido, al utilizar los referentes de la semió-

tica del mundo “real”, o cultural, el texto propone su diégesis como un diálogo intertextual con el referente extratextual y los demás textos que lo representan, lo que podría ser comprendido desde una pugna simbólica por la comprensión y construcción de ese espacio. Para complementar la relevancia de estas ideas, podemos acudir a la visión de la disciplina geocrítica, desarrollada principalmente por Bertrand Westphal, quien, rescatando las reflexiones posmodernas de Soja, Augé y Baudrillard, entre otros, concluye que los límites entre lo real y la representación en esta época son cada vez más difusos, lo que permite pensar formas de conexión más que de separación entre ellas, pudiendo entenderse como retroalimentativas:

[L]a representación del mundo referencial (y de los llamados espacios reales) en la ficción se involucra en un proceso de interactividad entre instancias de naturaleza heterogénea, reunidas en el mismo mundo a través de una interfase. La interfase es también el medio de conexión entre los elementos de este mundo. (99)¹

Esta interfaz, tanto para este autor como para Pimentel, se da en el código, en este caso, la palabra. Según ella, la palabra construye también las formas en que entendemos los espacios reales, por tanto, están ambas mediadas por los mismos modelos lógicos. Desde las teorías de producción del espacio de Lefebvre, Westphal expande la posibilidad a una variedad de códigos semióticos, entendiéndose así la construcción del espacio como un acto performativo amplio:

La interfase entre la realidad y la ficción reside en las palabras, de cierta manera, posicionándolas a lo largo del eje de la verdad, la verosimilitud y la falsedad, lejos de cualquier antigua fantasía mimética o de toda axiología. Las palabras, junto con los gestos, los sonidos y las imágenes, también se ven implicadas en los movimientos que respaldan la representación del espacio. (77)

Ahora bien, más allá de coincidir plenamente con las teorizaciones de los autores anteriores, pienso tomar respecto a ellas una variante imbricada directamente con lo político, en vez de solo pensar el espacio textual como la construcción de un architexto que, en la visión de Westphal, guarda relación con la comprensión del espacio referido de una manera multifocal y estratificada. Para ello, me gustaría tomar la concepción de Valentin Voloshinov, una figura asociada comúnmente a Mijaíl Bajtín (que también tendrá algo que decirnos en este recorrido), quien entendía el lenguaje como una arena de lucha discursiva por la hegemonía, poniendo a la palabra como componente principal de lo ideológico. Su concepción semiótica, como la de Bajtín, parte desde la enunciación de los signos en uso comunicativo, nunca en estado artificial, nunca muertos. Sus definiciones hacen recordar las concepciones semióticas de estos autores mencionados anteriormente, ya que Voloshinov entiende los signos como parte de la materia del mundo, no como un mero reflejo, formando en consecuencia una cadena sígnica –e ideológica, por tanto– que une las conciencias individuales, solo posible de expresarse en este material, por lo que pertenecerían al mismo estatuto:

¹ Todas las traducciones del inglés son del autor de este artículo.

Esta cadena ideológica se tiende entre las conciencias individuales y las une. Los signos surgen, pues, tan sólo en el proceso de interacción entre conciencias individuales. La misma conciencia individual está repleta de signos. La conciencia sólo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico, es decir *signico*, y por ende, sólo en el proceso de interacción social. (29)

Comprendido de esta forma, y en relación a las perspectivas expresadas anteriormente, lo que consideramos el espacio humano, tanto en la interioridad cognitiva como en las externas textualidades, se fundamenta en el mismo soporte material: el signo. La representación, al estar construida *signicamente*, forma parte de la red de relaciones que conforman dicha cadena y por tanto tiene una función más productora que reproductora. Así, traigo estos insumos teóricos porque me permiten observar la obra narrativa (y la ficción en general) como parte de esta cadena ideológica e intertextual, en la disputa por la comprensión y construcción hegemónica de un espacio.

Esto se daría, en todo caso, en cualquier obra narrativa, pero en esta ocasión (como en muchas otras), la coincidencia con los significantes utilizados en la realidad levanta esta problemática al terreno explícito y la pone en un lugar principal. En consecuencia, una de las preguntas principales que nos haremos en este trabajo es: ¿cómo es la Nicaragua que se representa en esta novela? El análisis de la obra nos llevará a una interpretación –no única, por cierto, pero por la misma razón, parte del juego intertextual e ideológico– que pueda de alguna manera identificar la posición que la obra ocuparía en la configuración del espacio nicaragüense.

Desde las ideas de Robert Tally, la narración se comprende como un acto cartográfico. Revisando la caracterización de la condición posmoderna de Frederic Jameson, en la que los referentes estables y confiables se han vuelto cada vez más escasos y nos vemos enfrentados a una sobreestimulación perceptual, nos queda como estrategia realizar mapeos cognitivos, cartografías subjetivas que, en esta situación, serían tan o más válidas que las de corte positivista, pues servirían de asidero y producirían sentido. En sus palabras:

El narrador, como el cartógrafo, determina las relaciones entre el espacio a ser representado, selecciona los elementos a ser incluidos, establece el foco y la escala, y así. Al producir la narrativa, el escritor también produce un mapa del espacio, conectando al lector con la totalidad formada por la narrativa misma. La narrativa es de esta manera un acto espacial simbólico para establecer una cartografía literaria para el lector. (Tally 2011)

Será precisamente en el análisis de la subjetividad del narrador, entonces, desde donde podemos obtener las primeras nociones para observar la forma en que se concibe esta Nicaragua imaginaria. Por otra parte, creo que partir por aquí nos permitirá comprender primero esta posición, para luego pasar a otros puntos de la diégesis y llegar a una interpretación global de la obra respecto a su construcción espacial.

El narrador de la novela es el poeta Laborío, al que se encomendó la tarea de escribir una memoria sobre la misión de traslado de los miskitos hacia

el reducto de Tasba Pri, a la vez que llevar un mensaje para el cuadro militar encargado de liderar a los sandinistas de la región en las batallas frente a la insurrección de los contrarrevolucionarios. Este narrador podría ser catalogado como homodiegético. Sin embargo, su focalización es ambigua, ya que pareciera conocer la interioridad de los demás personajes y a veces posee una verosimilitud discutible, pues pareciera estar en todas partes, incluso donde es imposible que pudiera estar (los casos de la expulsión de Guatuso, o las escenas eróticas entre algunos integrantes de la cuadrilla son ilustrativos de esta característica). Su voz pareciera imaginar esas escenas o podría interpretarse que las conoce por rumores, ya que en toda ocasión da la sensación de estar atestiguando, directa o indirectamente, la acción. Notoria al respecto es la escena en el desfile de carnaval, donde Fara Penón pelea con Virgenza Fierro y el narrador dice que “[e]l rumor [...] recorre el desfile de punta a punta; y pronto hubiera pasado al olvido sino fuera porque allí iba el cronista, que nunca dejó de hacer su oficio” (Blandón 206-207). En este sentido, el poeta Laborío pareciera mostrarnos a nosotros la versión original del texto que le solicitaron, que sabe será censurado y corrompido posteriormente.

Aceptar esta segunda interpretación, aparte de no simplificar la novela al grado de comprender esta forma como un error del autor, nos permite entender al narrador como alguien imbuido en la palabra viva, social, encarnando en su narración las diferentes voces discursivas que circulan en el espacio representado, y por tanto, poniéndolas en diálogo. Siendo así, podría acercarse la novela al concepto de lo “polifónico”, desarrollado por Bajtín para referir a aquellas obras que imbrican “*varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema*”, representando “el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas” (Bajtín, *Problemas* 70; cursivas en el original). Esto se hará más relevante cuando pensemos en la complejidad de esas voces y su representación en el mundo de ficción, puesto que allí podremos observar si efectivamente el narrador es capaz de encarnar sus valores ideológicos en el relato, de hacerlas dialogar efectivamente.

Después de haber caracterizado el lugar de enunciación del narrador, que correspondería dentro de la diégesis a un “cuadro medio” del ejército, con esta labor de cronista de la misión, creo que es válido pasar a la trama de la narración donde, a mi juicio, se tematizan dos grandes conflictos posibles de relacionar con pugnas discursivas de la semiótica de lo real. Por un lado, la existencia de una cúpula de poder corrupta en un gobierno que pretende defender valores de igualdad social, implicando una fuerte crítica al sistema jerárquico de los sandinistas instalados en el poder tras la victoria revolucionaria. Por otro, y complementariamente, la problemática de la diferencia cultural interna, expresada en el conflicto con los habitantes miskitos (aunque se mencionen también otros pueblos originarios o previos a la formación de Nicaragua).

Hay muchísimas situaciones representadas donde se hace énfasis en la situación de privilegios que a nivel personal adoptan los integrantes de los núcleos más poderosos y cómo esto se condice con sus decisiones políticas, teñidas siempre de egocentrismo y favoritismo por los integrantes del partido. En una

escala nacional, esta crítica se instala en la situación de colonización interna, reflejada en la misión del pelotón, que tiene por objetivo mover forzosamente a la población indígena miskita de su lugar de origen hacia un reducto –acaso un campo de concentración– llamado Tasba Pri, que en la lengua miskita significaría “Tierra Libre”. Por otra parte, es necesario recalcar que si bien existe un conflicto bélico interno y externo de los sandinistas con la contrarrevolución y los estadounidenses, se trata más bien de un trasfondo que no se desarrolla tan acabadamente como los otros dos.

Identificar y caracterizar los actantes que llenan el mundo ficticio configurado por el narrador nos permitirá comprender su distribución en el espacio representado. Nos centraremos en los personajes más que en el espacio físico, ya que es en ellos donde se manifiestan los discursos que dialogan sobre el territorio. Desde una perspectiva de ubicuidad y jerarquía, podemos separar los grupos actanciales desde el adentro y el afuera, así como de los poderosos a los subalternos. Por tanto, tendríamos en primer lugar al denominado Coro de Ángeles, núcleo gravitante como hegemonía y cuyo campo de influencia física y simbólica llega a todos los personajes del territorio diegético nicaragüense, compuesto por mandamases cuya manifestación discursiva se da sobre todo al nivel de lo nacional, cuestión que se ejemplifica en las decisiones que toman, como la de reubicar a los miskitos en una zona distinta a la de su origen o hacer un festival con la intención de aunar la heterogeneidad cultural del país.

Por otro lado, tenemos a los llamados “cuadros medios”, que son los que interactúan con los miskitos directamente en la narración. Según sea su grado de fidelidad al orden militarizado establecido son bien considerados por el círculo de poder; mientras que serán castigados si es que se muestran críticos o díscolos con los lineamientos dados. De esta forma, los cuadros medios son los que hacen el trabajo directamente, tienen voz, pero no necesariamente serán escuchados. Además, los cuadros medios originarios de la Zona Atlántica son denostados aún más, dejándolos solo para el trabajo “sucio”. Esto da cuenta de una condición geopolítica del país, en que la costa del Pacífico acumula el poder y la representación política, configurándose como hegemonía mestiza e hispanohablante, mientras que la Costa Atlántica se observa como subalterna, de rasgos indígenas o afrodescendientes, de lenguas aborígenes o creolizadas, vistas como algo inferior.

Por otra parte, tenemos un afuera, donde estarían ubicados los contrarrevolucionarios y los estadounidenses. Lo foráneo se da como todo lo que escapa al control territorial de los revolucionarios, por lo que es encarnado en la figura fantasmal de los guerrilleros contrarrevolucionarios y en el avión de espionaje estadounidense al que llaman “pájaro negro” o “zopilote”, que pasa a gran velocidad recolectando información estratégica para la guerra contra el sandinismo, asustando a los habitantes con su vuelo rasante y potencia descomunal.

Ahora bien, esta comprensión del adentro y el afuera tiene también una cualidad de permeabilidad. Para los sandinistas, los indígenas miskitos, al estar dentro del territorio que ellos reconocen como parte de su gobierno, serían un elemento interno, del cual deben hacerse cargo. Sin embargo, la diferencia cul-

tural los pone afuera, quedando estos personajes en un lugar intermedio a nivel espacial, precario en el sentido de su representación política, que es mediada por los “oficialmente” nicaragüenses.

Más que la representación de la crítica interna a las formas y figuras jerárquicas del grupo de los revolucionarios, que es transversal en la novela, me gustaría fijar la atención en el problema con este grupo minoritario dentro de su territorio, vale decir, el problema de la diferencia cultural, que creo es también primordial en el relato y que es el que tiene una resolución hacia el final. Aunque el conflicto de la jerarquía interna es relevante, este grupo, a pesar de sus diferencias, sigue comprendiéndose como una unidad, donde algunos se ven más o menos integrados o desplazados, mientras que en el caso de los miskitos son todos vistos como lo ajeno en el territorio propio, lo no comprensible, que nos pone en la prerrogativa de interrogarnos por las posibilidades y cualidades de representación de su voz. Lo que se busca en la narración es llevarlos hacia el adentro (física y simbólicamente) para que no haya posibilidad de que se unan a los de afuera, cuestión a la que remite en varias ocasiones el narrador: “¿y sus hombres dónde estaban? ¿En qué rumbo lejano se han de encontrar con los suyos, si es que llegan a encontrarse?” (Blandón 39)

Para referirnos a esta temática tomaremos la teorización de Homi Bhabha, quien lo trabaja principalmente en su libro *El lugar de la cultura* (1990), avocado en varios capítulos a analizar cómo entra lo nuevo al mundo, los procesos de traducción y negociación de la identidad. Allí, entiende la diferencia cultural como aquella que:

[...] se concentra en el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural: el intento de dominar en nombre de una supremacía cultural que es producida en sí misma sólo en el momento de la diferenciación. Y la misma autoridad de la cultura como conocimiento de la verdad referencial está en juego en el concepto y en el momento de enunciación. El proceso enunciativo introduce una escisión entre la demanda culturalista tradicional de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia, y la necesaria negación de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, sentidos, y estrategias culturales en el presente político, como práctica de dominación, o resistencia. (Bhabha 54-55)

Dicho de otra manera, la diferencia cultural aparece en el momento en que se la enuncia, provocando a la vez el cierre y la apertura hacia lo que se considera como una otredad cultural. Cuando observamos el contenido de la diégesis, podremos ver representadas las operaciones de dominación y resistencia frente a la diferencia cultural. Desde el comienzo del relato, vemos las disquisiciones que tienen el narrador y algunos de los reclutas sobre lo que están haciendo —la quema de los animales, la destrucción de los árboles, la marcha forzada a la que someten a los indígenas—, llegando a manifestarse contra los jefes de la misión, lo que los llevará luego a tener castigos por no seguir las directrices de la jerarquía militar. Laborío, por ejemplo, dice que ellos son un “redentor indeseable” (23) y sus compañeros comparan su propio actuar con lo que hacía la Guardia Nacional a los pobladores campesinos, cuando se peleaba la revolución contra el régimen dictatorial de Somoza hijo.

Las contradicciones los llevan hacia una desestabilización de su autoridad cultural. Al momento de enunciarla, se dan cuenta de que no están de acuerdo con cómo están haciendo las cosas frente a esta diferencia cultural minoritaria. Estos personajes son varios y son a la vez los que se presentan como el grupo díscolo, quienes instalan o igualan esta misma problemática con la de los altos mandos revolucionarios. Ellos no son claramente el sujeto subalterno de la representación, pues como dijimos tienen voz en los asuntos político-organizativos; son los que hacen el trabajo en contacto con la base directamente. En cambio, los revolucionarios poderosos se han movilizad hacia lugares de abstracción, elemento que se muestra simbólicamente en la rústica política de reubicación, demostrando que sustentan la creencia de que se puede transformar la vida a través de la violencia, obliterando la identidad del otro incluso para “su bien”. Algo similar hicieron ellos con sus propias identidades al reimplantarse en una nueva capa social y transformarse en la clase dirigente de la revolución. Así, varios son descritos como sujetos desarraigados de sus orígenes periféricos y campesinos, que ahora se instalan en la opulencia de los cargos de gobierno, observables en el aura de divinidad del epíteto inscrito en el nombre de “Coro de Ángeles” así como en las casas remodeladas al estilo burgués (como la del coronel Pulido), la vanidad superflua de Lalo Chanel o la lucha por ser protagonistas del espectáculo del final del relato: “El omnipotente Coro de Ángeles ha descendido por las polvorientas calles a saludar su pueblo” (207). Los cuadros medios más díscolos, como Homero y Pancho, son críticos directamente con estos personajes poderosos, lo que marca la separación ideológica que tienen con ellos, pero no cultural, ya que de hecho siguen realizando la misión: llevar a los miskitos a un lugar al que no pertenecen. Participan, de todas maneras, del proceso de opresión que se ejerce sobre ellos.

Sin embargo, plantea Bhabha, en la enunciación de la diferencia está la posibilidad de un Tercer Espacio, el de la traducción, que es el que da sentido a cualquier forma de construcción cultural, pues a través de él es como se asignan los valores diferenciales. Pensar en la traducción podría permitirnos salir “[d]el exotismo del multiculturalismo o la diversidad de las culturas” para así poner el foco en “la inscripción y articulación de la hibridez de la cultura.” (59). Para este autor, la hibridación es encarnada principalmente por los que están entre marcos culturales, siempre en una escisión marcada por la sobrevivencia, encontrándose en “[l]a globalidad cultural [que] es figurada en los espacios intermedios o de doble marco: su originalidad histórica, [está] marcada por una oscuridad cognitiva . . .” (262). Bhabha plantea entonces como conciencia híbrida aquella que está, consciente o inconscientemente, en constante traducción, que no enuncia desde la seguridad, la aseveración, sino desde un posicionamiento que, al estar en el Tercer Espacio, nunca es fijo, por tanto, nunca pretende proponerse como hegemonía: la traducción es la naturaleza performativa de la comunicación cultural. Es lenguaje *in actu* (enunciación, posicionalidad) antes que lenguaje *in situ* (*énoncé* o proposicionalidad). Y el signo de la traducción continuamente dice, o “anuncia”, los diferentes tiempos y espacios entre la autoridad cultural y sus prácticas performativas (ver Bhabha 273).

Volviendo a nuestro narrador, se hace interesante pensar esta “oscuridad cognitiva” en la forma de la enunciación, con sus saltos constantes, corrientes de la conciencia y construcción de montajes que muchas veces hacen caer en la incertidumbre respecto a lo que se está relatando, o quién está relatando. La forma, vista de esta manera, estaría mostrando una performance que da cuenta de una subjetividad enunciativa, que toma posición, pero no asegura nada fehacientemente, no impone su visión, sino que la confunde con las voces de los demás habitantes del mundo narrado.

Si bien la voz narrativa empatiza con los compañeros que se cuestionan las decisiones del gobierno, tampoco cree entender lo que los miskitos sienten. Por eso, su enunciación al respecto es a través de preguntas ambivalentes más que de aseveraciones:

¿Cómo se iban a doler aquellos “españoles” por sus deudos, si tampoco tenían piedad por sus venerados cocoteros, cuyos penachos ondeaban con libertad al viento y mecían en cada fruta la carne y el agua de la vida que los alimentaba? ¿Acaso no habían entrado al poblado derribando con el hacha las filas de palmeras sagradas que por siglos circundaron sus pueblos y las orillas del venerable río? Nadie había sido capaz de interpretar su llanto en la palabra aluy. (Blandón 38-39)

En comparación al pragmatismo marcial que oblitera las creencias de los indígenas, la voz narrativa participa en un comienzo de la hibridez, pues su enunciación no pretende subalternizar, sino conocer, o al menos así pareciera ser, puesto que sus preguntas buscan un contacto con la conciencia y condiciones materiales del otro. Este conflicto cultural representado en la novela seguirá apareciendo intermitentemente junto con el conflicto de las contradicciones ideológicas internas de la revolución, pero llegará a su apogeo en el final, donde se nos relata cómo se lleva a cabo el proyecto propuesto por el poeta Alí Alá, un gran festival llamado Kupia Kumi (“un solo corazón”, también en idioma miskito), que pretende mostrar la verdadera diversidad cultural de la nación, poniendo en contacto el lado Pacífico y Atlántico, en una exaltación de lo heterogéneo. Una vez aprobado por el Coro de Ángeles, se asignan las funciones, donde los revolucionarios críticos con la autoridad son subalternizados y otros, los que son proclives a no criticar la línea de mando, quedan en funciones de liderazgo. Como dijimos anteriormente, el trabajo más sucio quedará en manos de los cuadros del Caribe, mostrando una vez más una forma de dominación de la diferencia cultural, pues, aunque sean participantes de la revolución, son desplazados en el momento de la performatividad.

De sumo interés para este análisis me parece lo que ocurre durante este festival-carnaval, puesto que es un intento desde el oficialismo de dar voz a los que ellos mismos posicionan como subalternos; en otras palabras, es una instancia de posible traducción, y tal vez, de hibridez. Cuando la idea surge de Alí Alá, un poeta que viene desde la costa Atlántica y que es reconocido como un entendido en los saberes originarios y populares de la zona, da la impresión de que esto puede ser posible. Sin embargo, el evento será organizado por los que están más alineados con la hegemonía cultural, lo que hace pensar lo contrario.

Uno de los momentos interesantes para la interpretación de lo que sucede en el festival es la aparición del discurso miskito, en forma de conocimiento mítico. El primero en conocer la leyenda de Cotón Azul es el narrador, Laborío, quien tiene una relación erótica con una miskita llamada primero Matemática y luego Siboney. Durante sus encuentros sexuales, siempre a la orilla del río, el poeta le pide a la indígena que le cuente la leyenda de Cotón Azul, que es la versión que tendremos como “la original” en una primera instancia, y cuya representación luego será discutida por las distintas compañías de teatro que la llevarán a las tablas durante el festival. Esta leyenda trata de un miskito que rescata a una princesa de una sirena que la secuestró, utilizando la música que produce con una guitarra que se le apareció sobre un árbol, supuestamente regalo de los dioses. Luego de realizada la proeza, Cotón Azul se convirtió en uno de los más grandes gobernantes de su pueblo. Después de muchos años, se retira de su cargo y del territorio miskito, pero con la promesa de regresar algún día.

Como podemos ver, los únicos que muestran una conexión con los indígenas, idealizada o no, son los poetas. Los cuadros medios pueden tenerles compasión, pero no conectan de ninguna manera con ellos. Uno, Alí Alá, tiene un arraigo biográfico. El otro, Laborío, es foráneo, aunque ha tenido experiencias en el extranjero y nos muestra esta conciencia híbrida, ambigua, no generalizante, de lo que significa la alteridad. Parece interesarse por mostrar el conflicto (pues “anota” o nos relata en esta memoria las diatribas que se presentan en la misión) y luego, además, conecta pasionalmente con ellos. Verlos como sujetos de belleza es interesante en este sentido, pues como veremos en la siguiente descripción, cuando se muestra la representación teatral donde los personajes de la leyenda están desnudos, utiliza adjetivos que dan cuenta de la hermosura que él ve en los cuerpos indígenas:

Uno de los grupos representó la historia de Cotón Azul inspirado en la prédica del Barón de Praga y aquí explotó la bomba que desde el principio se vio amenazar el tranquilo curso del festival de teatro. Cuando a los acordes de la melopea de Cotón Azul, la ligua o sirena emergió de los remolinos de agua con la princesa Lakia, Cotón Azul se levantó de su barca completamente desnudo dejando al aire su prominente miembro viril y avanzó hasta el proscenio donde acogió en sus brazos a la desnuda Lakia, cuya bella figura de protuberantes senos, caderas redondeadas y estrecha cintura, quedó expuesta al público. Los asistentes indígenas no reaccionaron, para ellos la desnudez era lo natural. (166)

El elemento de la desnudez es relevante porque es uno de los puntos de discusión entre los “entendidos del arte”, factor entonces donde se aborda el tema de la diferencia cultural y su hibridez, de una manera más desarrollada y compleja que en el momento del derribo de los cocoteros, en la que se aborda desde un sentido religioso.

Aquí es donde aparece el personaje del Barón de Praga, intelectual del teatro, supuestamente descendiente de indígenas, que promueve una visión de búsqueda de los valores estéticos miskitos para la construcción de las representaciones teatrales. Por otro lado, el poeta Alí Alá también incentiva a los miskitos a mostrar lo que al menos él cree que es la forma criolla de representar el

baile llamado Palo de Mayo, que están practicando para el festival, realizando movimientos sexualizados, a la usanza del pueblo. Estas visiones molestan al oficialismo, sobre todo a los avatares del arte conservador y religioso, como a una compañía teatral de Managua, la capital, que hace una representación “tipo Disney”, pensada para los niños. Todo esto podría entenderse como la socialización de la problemática cultural, y la “victoria” de una representación teatral “más apegada” a los valores culturales de los miskitos, un avance hacia la traductibilidad y la consecuente hibridez de la cultura. Sin embargo, a los indígenas, que no participan en estas discusiones, les sucede otra cosa:

[L]as discusiones teóricas, antropológicas y moralistas quedaron reducidas a los círculos de personas venidas del Pacífico. Entre la población miskita quedó viva la historia del noble personaje de Cotón Azul, que sin tregua buscó y encontró a su amada Lakia; y que por ello fue recompensado por el wista tara Albriska. Las mujeres, sobre todo, empezaron a lucir ensoñadoras esperando a su Cotón Azul. (170)

La revitalización cultural que sienten los miskitos al ver representado uno de sus mitos más importantes, parece ser causa de un sentimiento de integración, ya que se organizan para presentar un espectáculo en la parte final del festival, donde tendrán por vez primera agenciamiento efectivo (el otro es fantasmal, entre las filas de la contrarrevolución) y, por tanto, representación de su voz. Hasta esta parte, creo que podemos concluir que el arte –los poetas, el festival de teatro, el desfile de pasacalle tipo carnaval– son considerados en la diégesis como una apertura hacia la hibridez, un espacio de traducción que permite el acercamiento y la voz de los subalternizados culturalmente.

No obstante, es el acto final de los miskitos el que me lleva a interpretar la función del arte en la novela. Este acto consiste en disfrazarse de pájaros negros, zopilotes (¿o cuervos?), que cantan la canción con la cual los revolucionarios se burlaban de la dictadura somocista, con el nombre homónimo del pájaro. Y es aquí donde pienso que está la gran problemática de considerar de esta manera el arte, ya que la performance de los miskitos pone en conflicto la posibilidad de una traductibilidad de la cultura, de un posicionamiento a través de la negociación, al menos de la forma que la entienden los personajes nicaragüenses de la narración.

En primer lugar, planteo esto ya que las interpretaciones que existen en la narración respecto al acto de los miskitos, tanto de parte de Laborío como del oficialismo, pueden ser comprendidas desde la lógica asimilacionista, pues la conciben como un acto de comunión con los valores del gobierno actual revolucionario. El narrador nos dice:

Supuse de inmediato que de esa manera los miskitos querían demostrar no sólo su asimilación de las tradiciones mestizas del Pacífico sino también manifestar su repudio a los vuelos del avión SR 71 A, cuyo nombre Black Bird había evolucionado a Zopilote [...] (193)

Del mismo modo, uno de los integrantes del Coro de Ángeles aduce que “[e]l yanqui apostó a que los miskitos nos darían la espalda y aquí están dándole los miskitos su trompada al yanqui, con la misma canción con que antaño nuestro pueblo se burlaba de los oligarcas vende patria” (214).

Si entendemos, desde Bajtín, el acto de los miskitos meramente como un acoplamiento con el discurso revolucionario, se trataría de lo que el teórico denomina, en su estudio de la novela polifónica, como una estilización:

[A]provecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que [...] le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno. (*Problemas* 264)

Vale decir, el contenido de la expresión sería el mismo que en su versión anterior, simplemente se realizaría a través de una variante mínima en la forma. Si, de otra manera, comprendemos la performance de los miskitos como una parodia, observaremos que su voz “al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos” (Bajtín, *Problemas* 93)

En el final de la narración, se nos da a entender que Cotón Azul regresó, junto con la desaparición de todos los miskitos, lo que hace que el discurso asimilacionista se quiebre totalmente, ya que, si se sentían ahora integrados, parte de un nuevo grupo, no se hubieran ido. Por el contrario, ante la reaparición de su conocimiento ancestral, deciden por él, escindiéndose hacia otro lugar, innominado, irrepresentable, al parecer. Este elemento me hace inclinarme más por la segunda opción, entendiendo entonces el acto de los miskitos como una parodización del contenido de su tradición cultural con dicha canción, que diría a los revolucionarios que ellos son los dictadores en esta situación, opresores del pueblo miskito, a través del mismo mecanismo que ellos utilizaban para combatir ideológicamente, discursivamente, a los somocistas. Así, los revolucionarios, como plantea Homero, uno de los reclutas más díscolos, son los zopilotes, los cuervos.

En este sentido lo que podemos ver es una imposibilidad de lograr una hibridación a través del arte. El único motor posible de conexión con la alteridad en el mundo representado, cae también, por apropiación, en subalternizar al otro, dejando la agencia de los indígenas siempre en manos de la interpretación de los intelectuales mestizos o extranjeros. Si bien provoca apertura hacia la voz y acción de los indígenas, no es representado como algo que pueda efectivamente llegar a la traducción: siempre está el fantasma de la violencia epistémica, incluso en el arte.

Una forma productiva para discutir este final es el concepto de opacidad, desarrollado fuertemente por el filósofo y escritor martiniqués, Édouard Glissant, quien lo entiende como un concepto que funda un derecho, por lo que sería necesariamente político. Una de las definiciones más relevantes al respecto aparece en su libro *Poética de la relación* (1990), que consignamos aquí:

Lo opaco no es lo oscuro, pero puede serlo y puede ser aceptado como tal. Es lo no-reductible, la más vital de las garantías de participación y confluencia. Hemos aquí lejos de las opacidades del mito o de lo trágico, donde lo oscuro remitía a la exclusión, y donde la transparencia tendía a “comprender”. Hay, en este verbo “comprender”, un movimiento de manos que aprehenden el contexto y lo traen hacia sí. Gesto de encierro antes que de apropiación. Elijamos, mejor, el gesto de dar-con, que finalmente abre a la totalidad. (221)

Oponiéndose a una razón transparente, de la claridad espejeante y racionalizada, que necesita reducir a la alteridad a través de un parámetro cultural propio, Glissant propone la opacidad, como aquello que refracta y vuelve infinitas las posibilidades de identidad; por tanto, no reductibles, ya que se propaga hacia el afuera, de un modo rizomático. Así, en vez de un “comprender”, que sería esta reducción según los parámetros internos, propone el dar-con, un movimiento centrífugo, que solo sería posible “concibiendo que es imposible reducir a cualquiera a una verdad que no haya sido generada por él mismo. Es decir, que haya surgido de la opacidad de su tiempo y lugar” (Glissant 224).

Viéndolo así, se puede entender el acto de los miskitos como una forma de opacidad, un mecanismo para no ser reducidos a ninguna interpretación ajena, un sacudimiento interno de sus lenguajes y sentidos que defiende su identidad de la subyugación pretendida por la hegemonía cultural. Si desde Bajtín lo entendíamos como un acto de parodia, desde Glissant lo entenderíamos como una relación de subversión: “cuando una lengua se vuelca a un uso nuevo, a menudo contestatario, por toda una comunidad” (Glissant 137).

Es revelador que precisamente los miskitos, al no encontrar una aceptación de su especificidad, terminen partiendo a otro territorio, abiertos hacia el mar, a un dar-con en vez de una comprensión. También es destacable que tanto el mito como ciertas actitudes de los miskitos muestren esa apertura y apropiación de lo foráneo. En la leyenda de Cotón Azul, el objeto que le sirve para realizar sus proezas es una guitarra, elemento claramente no aborigen. Igualmente, estos sujetos toman nombres de las culturas extranjeras y pueden ir rotándolos constantemente si se aburren de ellos.

Existen gestos similares en otros pueblos indígenas, como es el caso del “malocaje” en los mapuche,² mediante el cual se apropian de materialidades o significaciones ajenas y las transforman en algo nuevo al combinarlo con sus costumbres; algo similar ocurre con la antropofagia de los tupí del Amazonas, quienes consumían el cuerpo para obtener las cualidades de quien lo ocupaba, cuestión sobre todo conocida por la interpretación simbólica que realiza el poeta brasileño Oswald de Andrade. Así, Matemática-Siboney, cuando cuenta la idea de los misquitos a Laborío, nunca dice que la interpretación del narrador es correcta, y también hace énfasis en que ellos no odian a los “hermanos españoles”, pero le canta burlonamente la canción, tal y como la cantarán después en su acto de salida de la diégesis, que coincide con la salida del territorio nicaragüense (Blandón 194). Haciendo eco en las palabras de Glissant: “La identidad será ganada cuando las comunidades hayan intentado, a través del mito o de la palabra revelada, legitimar su derecho a esta posesión de un territorio” (47).

² El pueblo mapuche (“gente de la tierra”), también conocido como araucano en la terminología occidental, es una etnia precolombina compuesta de varias comunidades unificadas por el idioma, ubicadas en un principio desde lo que hoy es la región central de Chile hasta la isla de Chiloé y la pampa argentina. En época del Tawantisuyo, resistieron el avance de los incas, así como también la colonización del territorio por parte de los españoles. Luego de la Pacificación de la Araucanía y la Conquista del Desierto, impulsadas en el siglo XIX por los gobiernos chileno y argentino respectivamente, su población fue diezmada y sus territorios anexados a dichas naciones. Sin embargo, se mantienen hasta hoy en resistencia cultural y política, a ambos lados de la cordillera.

Es interesante, por otra parte, que la narración termine aquí, con un cartel escrito con incorrecta ortografía hispana, que anuncia que Cotón Azul regresó por ellos. En este sentido, habría que observar también el gesto performativo de la enunciación de la novela, que cambia su registro ficcional del realismo a lo fantástico, permitiendo la aparición de los saberes míticos del pueblo subalternizado. “El texto literario tiene la función de ser, contradictoriamente, productor de opacidad” (147) dirá Glissant, y quizás este mismo gesto sea también contestatario, pues representa la hibridez como algo imposible a través del arte en la diégesis, pero a la vez enuncia formas posibles (siempre subversivas: parodia, silencio, performance, aparición del imaginario fantástico-mitológico) que pueden acercar la alteridad cultural.

Así, podríamos entender el gesto final de la novela en tanto representación de la opacidad de un pueblo como lo que Bhabha denomina el Tercer Espacio, “voluntad de descender en ese territorio ajeno” (59), pero que está consciente de que su representación no debe reducir si es que no quiere dejar de producir esa opacidad. El cierre de la narración indica no tanto la imposibilidad de la representación de la especificidad del otro como un mecanismo performático para afirmar esa especificidad: no sigo contando porque lo que dejo en claro es que la interpretación de la hegemonía cultural autoritaria es equívoca y reduccionista. La lección de los miskitos es la no reducción del otro, y el narrador ya no puede continuar la historia, pues sería dar una explicación, hacer una “comprensión” del otro. En cambio, deja abierto el destino de los indígenas, cuyo Cotón Azul (porque siempre usaba una cotona azul, como explica Matemática) podría bien ser un antiguo navegante británico que ahora es confundido con algún soldado norteamericano, inglés – ya que se hace alusión a la reina de Inglaterra en algunas ocasiones–, o el paso efectivo a una realidad mítica en la que los miskitos dan-con el mundo.

Ya terminando, quisiera retomar la discusión por el referente que se planteó en un comienzo. La forma en que Erick Blandón Guevara representa el territorio nicaragüense es un claro ejemplo de cómo una obra artística puede disputar simbólicamente el espacio, y con ello, producir nuevas miradas para su construcción. La novela logra la polifonía, ya que muestra “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje” (Bajtín, *Teoría y estética* 81) encarnando en sus diferentes personajes los discursos sobre la alteridad cultural y subalterna, logrando un verdadero coro que muestra las perspectivas de este problema. De esta manera, examina las posibilidades de la hibridez de la cultura, sobre todo a través de las manifestaciones artísticas que, entendidas como una reducción del otro, no podrían abrir el Tercer Espacio. Visto así, se comprendería esa polifonía como una suerte de reflexión metatextual sobre las posibilidades del arte como instancia traductora, cuestión que, observada desde la diégesis, se da como imposible, pero que, mirada desde la enunciación, construye una composición que efectivamente logra respetar la opacidad de la alteridad. Por decirlo de una forma sencilla: lo que no lograron los personajes de *Vuelo de cuervos*, lo logra su autor al finalizar su obra en el momento en que se podría pedir una explicación reduccionista de los representados. El gesto de Blandón Guevara es el mismo gesto de los miskitos representados.

A través de los conceptos expuestos, se puede ahondar en estos elementos para desentrañar, más que una intencionalidad del autor, una interpretación de la historia nicaragüense representada en la novela, entrando así en la cadena intertextual que construye el lugar, discutiendo, en este caso, las formas de comprender la diferencia cultural en este territorio. Desde esta perspectiva, creo que el gesto performativo de Blandón Guevara podría entenderse como la búsqueda de una historia alternativa, una recomposición del espacio-tiempo de esa Nicaragua, parodiando y subvirtiendo los discursos hegemónicos que han dominado el territorio y aceptando la discordia, la pluralidad y lo minoritario. En palabras de Westphal:

En un contexto cultural en el que lo real y lo imaginado ya no están siempre divididos y algunas veces giran uno alrededor del otro (es decir, lo real y lo imaginario de Soja), la literatura es también un punto de acceso a una realidad descanonizada, abierta o reabierto a la narrativa. (91)

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2013. Impreso.
- Blandón Guevara, Erick. *Vuelo de cuervos*. México: Alfaguara, 2017. Impreso.
- Glissant, Édouard. *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Tally Jr, Robert. "On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act". *NANO. New American Notes Online* 1 (2011): s.p. Web.
- Voloshinov, Valentin. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009. Impreso.
- Westphal, Bertrand. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave MacMillan, 2011. Impreso.