

NOVEDADES

Derecho de Familia de Guatemala
Jennie Molina
Derecho

El señor de Malebolge
María del Rosario Molina
Cuentos

La última y nos vamos
José Luis Perdomo Orellana
Entrevistas

Inverosímiles
Víctor García
Cuentos

Un metro más
Edy Béhar
Novela

El nadador
Luis Carlos Martínez
Testimonio

Relatos cortos para una Biblia diferente
Víctor Rojas
Cuentos

Poca ropa
Myron Alberto Ávila
Cuentos

Un cisne salvado del diluvio
Gerardo Guinea Diez
Novela

MAGNA TERRA



Narrativas centroamericanas. De la disputa por la verdad al siglo XXI, de Pilar López Martínez es un acercamiento minucioso y con rigor sobre las distintas, complejas y variadas narrativas de esa región. En muchos sentidos, la novela centroamericana, en particular en aquellos países donde ocurrieron hechos de lesa humanidad, aún se escribe una narrativa desde la disputa de la memoria. También es pertinente apuntar aquellos relatos que parten de los contextos de las posguerras. El libro de Pilar, una estudiosa de literatura centroamericana, va a fondo al visibilizar a muchos autores de la región, tan ninguneada por los grandes circuitos editoriales. Además, es notable el abordaje desde la teoría narrativa, los estudios culturales y literarios de las obras estudiadas. Bien lo dijo el poeta José Emilio Pacheco, «el pasado no acaba de pasar nunca. Los conflictos de ayer prosiguen en las querellas de hoy». Este trabajo devela las batallas por la memoria que constituyen una parte de la arquitectura espiritual de los personajes y de las víctimas. No es un acto de examinarse a sí mismas, es habitar una perplejidad, un viaje a la raíz del árbol generacional. Lo que ahora es Centroamérica viene de allí, para bien o para mal. En otras palabras, somos responsables de las ruinas y de las glorias.

Gerardo Guinea Diez



Pilar López Martínez

Narrativas centroamericanas

MAGNA TERRA

Narrativas centroamericanas

De la disputa por la verdad al siglo XXI

Pilar López Martínez



MAGNA TERRA



Doctora en Letras, por la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y la Maestría en Estudios Latinoamericanos en la misma institución, y cursó la licenciatura de Etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Desde 2012 es profesora de Métodos etnográficos de investigación en la Maestría de Diseño y Producción Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha sido profesora de Poesía Centroamericana en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y actualmente de Narrativa Centroamericana en la misma institución. Su área de investigación desde hace cerca de 15 años son las continuidades y rupturas de la narrativa centroamericana de los siglos XX y XXI.

Narrativas centroamericanas



Esta obra se editó gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM. A través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) que ha permitido desarrollar el proyecto de investigación in401316 “Guatemala en guerra. Historia, memoria y debates actuales”.

Diseño de portada: Magna Terra editores.

Este libro fue dictaminado por pares académicos bajo el sistema doble ciego.

Primera edición: febrero de 2022

Fecha de edición: 25 de enero de 2022

D.R. © 2020 Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510

México, Ciudad de México.

ISBN: 978-607-30-5669-4

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.

Nombres: López Martínez, María del Pilar, autor.

Título: Narrativas centroamericanas : de la disputa por la verdad al siglo XXI / María del Pilar López Martínez.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe ; Guatemala, Ciudad de Guatemala : Magna Terra editores, 2022. | Serie: Colección Saberes.

Identificadores: LIBRUNAM 2121421 | ISBN: (UNAM) | ISBN: 9789993936022 (Magna Terra editores).

Temas: Literatura centroamericana. | Guerrillas -- América Central. | Revolucionarios -- América Latina. | Violencia en la literatura.

Clasificación: LCC PQ7471.A1.L66 2022 | DDC 860.99728—dc23

D.R. © 2022 Magna Terra editores

Administración y recepción: 17 avenida 31-58, zona 5. Tel.: 50237442

WhatsApp Business: 3360-9344 / magnaterraeditores@yahoo.com

Guatemala, Ciudad de Guatemala

ISBN: 978-99939-36-02-2

Ilustración de portada: Javier Payeras

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Torre II de Humanidades, 8° piso,

Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México

Correo electrónico: cialc@unam.mx

<http://cialc.unam.mx>

Impreso y hecho en Guatemala y México

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

María del Pilar López Martínez

Narrativas centroamericanas

De la disputa por la verdad al siglo XXI



Contenido

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 11 |
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| Corpus | 18 |
| Entrevistas | 20 |
| | |
| DEL HÉROE GUERRILLERO AL ANTIHÉROE | 23 |
| Presentación | 23 |
| La disputa por la verdad y la poesía social. El héroe literario en tiempos de las utopías armadas..... | 24 |
| Narrativa testimonial..... | 29 |
| No me agarran viva o la heroína ejemplificante..... | 33 |
| Novelas testimoniales..... | 37 |
| Más allá de la institucionalización del testimonio: Nicaragua..... | 43 |
| El guerrillero o la heroína romántica..... | 46 |
| La desmitificación del héroe guerrillero y la crisis de la figura épica del héroe: <i>Los compañeros</i> | 50 |
| | |
| ORFANDAD DE HÉROES..... | 59 |
| Presentación | 59 |
| Resurgimiento de la ficción y consolidación del aparato crítico..... | 60 |
| El sitio del letrado | 64 |
| La posguerra | 69 |
| Orfandad de héroes en las llamadas literatura de la violencia y estética del cinismo | 73 |
| La ironía de lo heroico en <i>Sopa de caracol</i> , de Arturo Arias | 82 |
| El extravío del héroe en <i>El arma en el hombre</i> , de Horacio Castellanos Moya | 89 |
| <i>Robocop</i> | 90 |
| Generalización del desencanto; el descenso heroico | 94 |
| Carlos o el duelo revolucionario en <i>Un sol sobre Managua</i> | 95 |
| Pluralidad de propuestas. Otra literatura del período en Guatemala..... | 99 |
| El apocalipsis según Kianto o el héroe involuntario en <i>La blasfemia gótica</i> | 103 |
| <i>Ruido de fondo</i> | 107 |
| | |
| A FALTA DE HÉROES QUEDAMOS NOSOTROS | 110 |
| Presentación | 110 |
| La entrada al nuevo siglo: apuntes para un contexto cultural y literario..... | 114 |

| | |
|--|-----|
| GUATEMALA: LA REAFIRMACIÓN DEL SUJETO EN | |
| <i>EL ÁRBOL DE ADÁN Y LA MIRADA REMOTA</i> , DE GERARDO GUINEA DIEZ..... | 122 |
| El tránsito intelectual: los huesos de la tierra..... | 122 |
| <i>El árbol de Adán</i> | 128 |
| Estética del autor..... | 128 |
| Narrativa sobre el genocidio indígena..... | 131 |
| <i>La mirada remota</i> | 138 |
| | |
| EL SALVADOR. TRANSMUTACIONES Y TRANSGRESIONES..... | 147 |
| Apuntes para un contexto cultural y literario en El Salvador | 147 |
| <i>A-B sudario</i> | 154 |
| NICARAGUA: EL DUELO EN <i>EL MEÑIQUE DEL OGRO</i> , DE ERICK AGUIRRE | 161 |
| La memoria de la guerra que no cesa | 161 |
| <i>El meñique del Ogro</i> | 164 |
| | |
| CONSIDERACIONES FINALES | 169 |
| Novelas referidas | 174 |
| BIBLIOGRAFÍA | 175 |
| | |
| ANEXOS | 183 |
| | |
| ANEXO 1..... | 184 |
| Entrevista con Gerardo Guinea Diez..... | 184 |
| Ciudad de Guatemala, 2013. | |
| | |
| ANEXO 2..... | 207 |
| Entrevista con Carol Zardetto, Ciudad de Guatemala, 2012. | 207 |
| | |
| ANEXO 3..... | 216 |
| Plática con Arturo Arias (aa) y Carol Zardetto (cz), Ciudad de Guatemala Julio 2018 | 216 |
| | |
| ANEXO 4..... | 229 |
| Entrevista con Carmen Lucía Alvarado. Editorial Catafixia | |
| | |
| ANEXO 5..... | 238 |
| Entrevista con Gerardo Guinea. Ciudad de Guatemala, julio de 2018. | |

A Carmina, a Lucía: horizontes en mi vida.
A Maribel, hermana: por su voluntad para hacer de este,
un mundo mejor.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a aquellos sin los que el proceso de escritura de este libro no hubiera sido posible. En particular a las y los profesores que a lo largo de los años me han acompañado con su mirada crítica sobre mis aseveraciones y me han impulsado en el desarrollo de mis propias reflexiones: la Dra. Yosahandi Navarrete Quan, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; la Dra. Patricia Cabrera López, del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM; la Dra. Mónica Toussaint Ribot, del Instituto José María Luis Mora; el Dr. Mario Vázquez Olivera del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM; la Dra. Mónica Quijano Velasco, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; la Dra. Alexandra Ortiz Wallner, de la Universidad de Potsdam, Alemania; el Dr. Eduardo Serrato Córdova, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. A Imanol Ordorika Sacristán, cuya amistad, apoyo y confianza, han sido determinantes en la consecución del presente texto. A Gerardo Guinea Diez, quien, además de sus obras, me ha brindado su conocimiento y experiencia sobre Guatemala y su contexto intelectual, y con infinita generosidad, la lectura y cuidado del escrito primero. A quienes con sus entrevistas enriquecieron los apuntes y abrieron puertas a otras aristas impensadas: Rosario Aguilar, Carmen Lucía Alvarado, Arturo Arias, Carol Zardetto. A todos ellos y a mi familia, mi eterno agradecimiento.

El presente libro recupera los trabajos de investigación desarrollado a lo largo de mis estudios sobre la literatura centroamericana de los últimos lustros. Es por ello que retoma las líneas de reflexión y ejemplos abordados en otros escritos aislados, pero profundiza en su integración para la revisión de lo que denomino continuidades y rupturas de la literatura de El Salvador, Guatemala y Nicaragua. Particularmente son retomados los escritos aparecidos en la Revista *Letras* de la Universidad de Costa Rica, la revista *Identidades* del Ministerio de Cultural de la Presidencia de la República de El Salvador, y, más recientemente, en el libro coordinado por las Doctoras Natalia Armijo Canto y Mónica Toussaint Ribot, publicado por la Universidad de Quintana Roo y el Instituto José María Luis Mora: *Guerra y posguerra en Centroamérica*.

Introducción

El presente libro parte de la necesidad personal de indagar la importancia que el arte, y específicamente la literatura, tienen para sociedades que han vivido procesos de violencia sostenida. Nace de la curiosidad por conocer más a fondo cómo lo sensible —nunca aislado y siempre estructurado a partir de condiciones objetivas y materiales de vida— provoca cambios en las configuraciones literarias en periodos más o menos cortos, y cómo dichos cambios son recibidos y participan en la generación de imaginarios. Parte de una profunda confianza en que la literatura, en tanto expresión artística, es una forma de resistencia ante la barbarie, independientemente de lo terrible de los universos que proponga, capaz de reconstituir y dotar de sentido a lo que se llama humanidad.

La obra que presento se propone revisar las continuidades y rupturas de la narrativa centroamericana de El Salvador, Guatemala y Nicaragua en los últimos años, a partir del análisis de las transformaciones que la figura del héroe ha tenido. La propuesta de seguir el desarrollo de los caracteres heroicos configurados en las obras obedeció en gran medida al interés de centrar el estudio en la valoración estética de las producciones narrativas de la posguerra centroamericana desde las contribuciones teóricas de Mijaíl Bajtín.¹ Bajtín señala al personaje como centro valorativo de la propuesta estética y marca la necesidad de observarlo, no a partir de los sucesos de los que forma parte, determinados en gran medida por fuerzas externas al propio personaje (como establecería por ejemplo cierto tipo de épica literaria), sino a partir del diálogo que se genera desde el conflicto interno con su contexto y sus circunstancias. Dicho diálogo asegurará su devenir en quien es. Para que la novela sea, nos indica el lingüista, debe existir en el personaje la imperfección que surge como consecuencia de su confrontación con un espacio y un tiempo determinados.

Considero por tanto que, a diferencia de lo que durante mucho tiempo se debatió como central en la producción narrativa de los tres países y que ligaba su desarrollo casi únicamente a los procesos políticos vividos,² lo fundamental en la producción narrativa centroamericana de finales del siglo xx e inicios del XXI es la permanente búsqueda estética, señalamiento que pretende participar en las discusiones académicas sobre las características e imbricaciones del fenómeno literario en el istmo y que busca constatar el presente texto. Ello, sin embargo, no deja de lado el que la literatura y particularmente la narrativa estudiada, dispute con los discursos

¹ Particularmente las expresadas en su texto *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

² Para conocer parte de estos debates puede consultarse el primer tomo de Werner Mackenbach [coord.], *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Intersecciones y trasgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica, Guatemala*, F&G Editores, 2008.

existentes —sobre todo con aquellos que fortalecen la visión hegemónica sobre la política o la sociedad que se dicta desde una posición de poder— los espacios de representación y la configuración de otros imaginarios.

La mirada sobre los cambios en las narrativas de los tres países exigió una determinación temporal que permitiera recuperar los antecedentes y parámetros sobre lo que se analizaría. Al tratarse de continuidades y rupturas cualquier temporalidad parece forzada, dado que la historia literaria centroamericana es basta y se extiende en el pasado. Me propuse por tanto partir de lo que denomino “la disputa por la verdad”, proceso que considero inicia con la poesía llamada combativa a mediados del siglo xx en los tres países, como un elemento que participa en el origen de la narrativa testimonial y que permanecerá en el imaginario durante los años por venir. En esa “disputa por la verdad” se encuentra la conformación de sujetos heroicos de las gestas revolucionarias, cuyo imaginario, como se verá, estará vinculado con arquetipos y modelos utópicos, con mitos construidos desde el caudal popular o religioso.

Para mí era claro el paralelismo entre el arquetipo del héroe clásico, el del “hombre nuevo” y el del héroe guerrillero, pero otras lecturas me hicieron transitar hacia la configuración de espacios de orfandad de héroes en la literatura, del establecimiento de un vacío de sujetos heroicos y, posteriormente, ya entrado el siglo xxi, un regreso a la confianza de lo propiamente humano y común a todos, en lo que parece proponer un llamado a la reconstitución ética y moral del sujeto literario, al menos en ciertos autores, pero que apunta a tendencias importantes en la evolución de las propuestas narrativas regionales.

En la llamada “literatura de la posguerra centroamericana”,³ la figura heroica guerrillera dará paso a sujetos cuyos destinos dependen absolutamente de los acontecimientos, que no sufren ninguna transformación y cuya historia está condenada a repetirse en el círculo del eterno retorno de lo idéntico. A diferencia del héroe de las utopías, no los empujará ninguna acción representante de la colectividad, todos los motivos son individuales y las más de las veces, son víctimas de las circunstancias sin que puedan ordenar con su actuar el caos en el que se encuentran. Esos sujetos literarios portarán, de inicio, la propuesta estética y el sentido de la literatura centroamericana de inicios del presente siglo.

³ En los tres países se desarrollaron las guerras “más sangrientas de los últimos tiempos en Latinoamérica”, a decir de algunos académicos. Me refiero a la guerra en El Salvador (1980 a 1992) en la que se enfrentaron, fundamentalmente, el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional y el Estado salvadoreño; y al conflicto armado interno en Guatemala (1969-1996), librado entre el Estado guatemalteco y las fuerzas conformadas por el Ejército Guerrillero de los Pobres, la Organización del Pueblo en Armas, las Fuerzas Armadas Rebeldes, el Partido Guatemalteco del Trabajo, y, hacia fines del conflicto, la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca. Ambas guerras, provocadas y sostenidas como parte de un proyecto contrainsurgente desarrollado y auspiciado desde los Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. Me refiero también a la Revolución nicaragüense, la llamada Revolución sandinista, desarrollada durante los años sesenta a los setenta. El concepto literatura de posguerra se refiere, en particular, a la narrativa desarrollada luego de la firma de Acuerdos por la Paz, durante los años noventa del siglo xx, y publicada también en el primer decenio del xxi.

Son sujetos que pertenecen a lo que ha sido calificado por Beatriz Cortez como “estética del cinismo”, quien establece que “el cinismo se vislumbra como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto”.⁴ La académica señala que dicha estética propicia el extrañamiento total frente a la configuración de universos violentos y desencantados, de lenguaje escatológico y en los que no pueden existir voluntades capaces de transformar las condiciones en que viven. Todo lo que rodea a los personajes está escindido, dislocado y es negociable, la vida carece de valor y por tanto también la totalidad del mundo. Cualquier lazo que quedara de una supuesta colectividad —la solidaridad, la fidelidad y los valores supervivientes hasta entonces— son fragmentados generando un vacío. Son universos en los que la humanidad ha sido abandonada. Cierta narrativa de posguerra, por tanto, confronta al lector con universos cuestionadores y le muestra sin complacencias la ausencia absoluta de dios, la orfandad de héroes y la permanente existencia del caos que lo devora.

Sin embargo, existen textos que proponen otro tipo heroico del sujeto, particularmente en algunas novelas de Guatemala de inicios del siglo XXI, al que he llamado inacabado; inacabado en positivo, siempre en construcción, con posibilidades de realizarse. Nace en la absoluta orfandad, herido, en conflicto con el mundo al que pertenece. Sin atributos especiales. Pero debe reconocer en él, como resultado del camino que emprende hacia la conciencia de participar en una historia de la que no decidió formar parte pero que lo arrastró, la fuerza de reconstituirse como ser humano libre y con ello oponerse a una modernidad deshumanizante y mecánica, hacerse uno entre miles como individuo ético.

Es un sujeto que surge en las transiciones democráticas en las que, frente al absurdo que deja la posguerra, la continuidad de la violencia y la permanencia de males casi “endémicos”, como la corrupción o la falta de tejido social solidario, toma decisiones de oposición total al sistema a partir del ejercicio de sus libertades individuales. Que logra su completud encontrando aquello que lo vuelve semejante. No buscará transformar el mundo, sino dignificarse; proceso solo posible al reconocerse como el único capaz de construirse a sí mismo. Distinto al héroe épico de la guerra, contrario al héroe doliente por el trauma de los conflictos armados o al sujeto cínico caracterizado como protagonista de la novela de la posguerra, este sujeto heroico llama al ciudadano común a formar parte de una rehumanización a partir del reconocimiento de su propia historia, disgregada en el campo de batalla. Su valor se encontrará en el sentido de su praxis: unir ética y estética: aspirar a la recuperación de valores universales a partir de la creación estética.

Los textos elegidos para mostrarlo proponen lo que se han denominado estrategias escriturales del yo: el diario íntimo o la escritura de una novela dentro de la novela. Estrategias que presentan narradores que nos presentan a otro narrador que nos cuenta. Constituyen, en este sentido, metaficciones, formas que apoyan la reflexión sobre lo que se cuenta a través, entre otras formulaciones, del alejamiento de los sucesos por parte del lector, dada la intermediación de un testigo que narra o se

⁴ Beatriz Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2010, p. 131.

narra a sí mismo, a través de lo cual rompe el pacto de veracidad construido en novelas anteriores.

Si bien las técnicas escriturales no son nuevas, y los personajes heridos, dolientes trasgresores, tampoco, sí lo es su sentido: ya no se trata de mostrar un destino inevitable o sin salida, de participar sin opciones en un mundo que nos devora; se trata de reconquistar la propia libertad, de oponerse a la opresión y, sobre todo, de lograr ser “uno, uno mismo”, como diría Ortega y Gasset. Encontrarse en la coherencia de una vida que dignifique o estar en camino de su reconstrucción.

Es ya reconocido que la literatura participa en los espacios culturales, sociales y políticos de los que forma parte, e incluso, incide sobre aquellos que parecen lejanos a sus correlatos y geografías. Es por ello que este texto pretende realizar su análisis en la imbricación que los textos tienen con sus circunstancias, las de su producción, sus referencialidades y su sentido en la lectura actual. Se trata de observar cómo de manera activa en el presente la narrativa puede participar en la transformación o mantenimiento de imaginarios, a través de los cambios en los saberes profundos que transforman, incluso epistemológicamente, categorías que se suponían inamovibles —como la de la nación— o que visibilizan otros sujetos obviados u olvidados por las políticas en ciernes.

El libro, por tanto, propone el estudio de un fenómeno que se encuentra en proceso, es decir, cuyos escritores están vivos en su mayoría y participan de los cambios culturales —y políticos las más de las veces— de sus países. Por ello presenta, en anexos, algunas de las entrevistas realizadas con la finalidad de comprender a mayor profundidad las visiones y búsquedas de los propios autores y editores. Las entrevistas arrojan luz inequívoca sobre las prefiguraciones literarias en cuestión.

El presente documento reafirma mi convicción sobre la enorme riqueza literaria centroamericana, la vastedad de sus propuestas estéticas, su continua renovación y búsqueda, su incuestionable fortaleza en contextos adversos para la experiencia literaria, su imprescindible presencia en el debate crítico de su realidad actual, y la necesidad de continuar sus estudios desde cualquier geografía.

Corpus

Me propuse retomar como corpus central a algunos de los autores de mayor obra publicada en las últimas décadas del siglo xx e inicios del xxi, ya sea dentro de su país o desde el exterior, algunos de ellos multipremiados:

De El Salvador, a Jacinta Escudos y a Horacio Castellanos; a Claribel Alegría en cuanto a testimonio.

De Guatemala, a Arturo Arias y a Gerardo Guinea Diez, aunque retomo algunos elementos de Mario Payeras en la novela de guerrilleros y a Julio Mendizábal y a Javier Payeras en lo que denomino “pluralidad de propuestas”.

De Nicaragua a Rosario Aguilar y Erick Aguirre.

Al momento de escribir este texto esos autores representaban, desde mi punto de vista, ejemplos incuestionables de calidad en la narrativa de sus países, que marcaban tendencias literarias, ya estudiadas en algunos casos, pero gracias a las cuales la literatura

centroamericana fortalecía su presencia en el orbe. Son autores que en su mayoría han participado en la reconstrucción de los espacios culturales después de los conflictos —algunos de ellos participaron en los movimientos armados—; en la crítica a las políticas de su momento mediante ensayos; o en ampliar la expresión artística de sus países por medio de la poesía. Es decir, la gran mayoría forma parte de una intelectualidad activa y crítica sobre la realidad centroamericana y nacional en cada caso, y son importantes impulsores de la apertura de espacios para el desarrollo de las expresiones culturales.

Las obras elegidas marcan ciertas pautas en los análisis hasta ahora llevados a cabo: categorías como la “literatura de la violencia” o del “cinismo” surgen en gran medida del análisis de algunos de los textos de estos autores; las novelas “disidentes” son otro caso; lo que se ha dado en llamar “literatura de frontera” o “escrituras en proceso”, como aquellas obras que abordan las figuraciones en los procesos de transición, por poner algunos ejemplos. Textos que participan en la deconstrucción discursiva de un pasado colectivo y muestran la fragilidad y fragmentariedad de las representaciones individuales sobre el presente.

Las novelas que retomo y en las que se centra el presente estudio están todas ellas producidas hacia finales del siglo xx e inicios del XXI, y son las siguientes: Claribel Alegría y J. Falkoll, *No me agarran viva*, El Salvador, 1983; Rosario Aguilar, *El Guerrillero*, Nicaragua, 1983; Arturo Arias, *Sopa de caracol*, Guatemala, 2002; Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*, El Salvador, 2001; Erick Aguirre, *Un sol sobre Managua*, Nicaragua, 2003; Julio Mendizábal, *La blasfemia gótica*, Guatemala, 2005; Javier Payeras *Ruido de fondo*, Guatemala, 2006; Jacinta Escudos *A-B sudario*, El Salvador, 2003; Gerardo Guinea Diez, *La mirada remota*, Guatemala, 2014; Gerardo Guinea Diez, *El árbol de Adán*, Guatemala, 2008; Erick Aguirre, *El meñique del ogro*, Nicaragua, 2017.

Además, retomo ciertas obras emblemáticas para ejemplificar, de manera sucinta, algunas corrientes marcadas por la crítica y lograr con ello el establecimiento más general de las continuidades y rupturas: Roque Dalton, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, El Salvador, 1974; Marco Antonio Flores, *Los compañeros*, Guatemala, 1976; Elizabeth Burgos, Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Guatemala, 1983; Mario Payeras, *Los días de la selva*, Guatemala, 1984; Dante Liano, *El hombre de Montserrat*, Guatemala, 1994; Rodrigo Rey Rosa, *El cojo bueno*, Guatemala, 1996; Gerardo Guinea Diez, *Exul Umbra*, Guatemala, 1997; Horacio Castellanos Moya, *El Asco*, El Salvador, 1997; Horacio Castellanos Moya, *Baile con serpientes*, El Salvador, 2002; Gerardo Guinea Diez, *Calamadres*, Guatemala, 2002.

Dicha selección obedece también a la imbricación o separación, por momentos evidente, entre los procesos sociales y políticos y los culturales: obras que son artefactos de programas militantes; textos que cuestionan las luchas y el devenir de los movimientos armados en tiempos de la firma por la paz; que desarticulan los discursos de progreso; que deconstruyen la colectividad; o que trasgreden los límites de la moral hegemónica. En suma, que entran en tensión con las representaciones

estéticas, los espacios en que se expresan, y los discursos que conforman el entramado cultural y político de su tiempo.

La mirada sobre las obras no pretende ser comparativa, sino más bien inclusiva. Busca ver de manera diferenciada la pluralidad de expresiones que en la narrativa centroamericana actual se llevan a cabo, las estrategias narrativas que siguen, las tradiciones literarias que en ellas se reflejan y de las que abrevan, los diálogos que con ellas crean, y la apertura que muestran al mundo de las letras de inicios del siglo XXI, como parte de la literatura latinoamericana.

Entrevistas

El libro trata sobre obras de algunos autores que se encuentran productivos en sus países de origen o fuera de ellos. Por ello se retoman entrevistas elaboradas durante un periodo que va de 2012 a 2018, en particular la primera que tuve con Gerardo Guinea Diez (Anexo 1) y en la que me interesaba, además de tener una apreciación personal sobre su quehacer como editor y autor, conocer más a fondo su opinión sobre la Guatemala de aquel momento. Lo mismo sucede con la entrevista realizada a Carol Zardetto en ese año (Anexo 2).

En 2018 regresé a Guatemala y junto con mi profesora Yosahandi Navarrete Quan realizamos otra serie de entrevistas y pláticas, algunas accidentadas, pero todas ellas fundamentales para la comprensión de lo que culturalmente ocurre en el vecino país, y la importancia de la literatura ante los procesos recientes. El interés de escuchar y compartir de primera mano y por los actores de los procesos su opinión sobre la cultura, su obra, su país y los tiempos de la guerra, obedeció en primer lugar a la búsqueda por comprender el papel de la literatura en una geografía como la guatemalteca que, como es el caso, tiene uno de los índices más altos de la región en cuanto a publicaciones y obras literarias. Las editoriales independientes surgieron después de la guerra, impulsando ese movimiento cultural que volvió a florecer y cuyas raíces permanecen pese a los tiempos que corren.

La metodología que seguimos con autores y editores respondió a la realización de entrevistas abiertas; un pequeño guion con preguntas base, pero a partir de las cuales las entrevistadoras podían retomar con el entrevistado algún aspecto de su particular interés; en este sentido la plática llevada a cabo con Arturo Arias y Carol Zardetto (Anexo 3) fue sumamente reveladora, misma que nos ofreció claves para entender otros ámbitos no considerados en el presente texto, pero inevitables si se quiere profundizar en el análisis del fenómeno literario guatemalteco.

Lo mismo sucedió con la entrevista con Carmen Lucía Alvarado (Anexo 4), editora de Catafixia Editorial. Sus puntos de vista nos permitieron conocer desde la mirada de los jóvenes activos en el campo cultural el pensamiento que guía su quehacer, la importancia que otorgan a la literatura, y la reafirmación que a través de ella realizan para el mantenimiento de la memoria crítica de Guatemala.

También una segunda charla con el escritor Gerardo Guinea nos permitió comprender y actualizar nuestro conocimiento sobre los procesos culturales y literarios guatemaltecos (Anexo 5). Dichas entrevistas en conjunto, si bien ofrecen

un panorama complementario al presente estudio, permiten reafirmar su sentido y aprender mejor de la realidad de Guatemala. Las entrevistas en completo se encuentran en anexos.

Así mismo se realizó una entrevista que no pudo ser grabada pero que muy amablemente me brindó doña Rosario Aguilar en Granada, Nicaragua. Sus puntos de vista sobre los actores de la Revolución nicaragüense me ayudaron a fortalecer y en algunos casos cambiar los que yo conservaba fijos sobre un proceso tan complicado como la Revolución sandinista. Doña Rosario me obsequió uno de los textos que analizo y que hace contrapeso con aquellos denominados testimoniales, en un periodo en el que la ficción prácticamente estaba invisibilizada en Nicaragua. Su entrevista, debo decirlo, fue una experiencia inspiradora.

Solo me resta agradecer a todos ellos su amabilidad y acompañamiento.

Del héroe guerrillero al antihéroe

Presentación

Para seguir el desarrollo de la figura del héroe en algunas novelas de Guatemala, El Salvador y Nicaragua a inicios del siglo XXI, propongo como punto de partida aquellas cuyo sentido se estructura a partir de la reafirmación de la figura heroica del guerrillero, misma que, en el caso de cierto tipo de testimonios y de las novelas testimoniales sobre la guerra, se reconstruye de forma literaria por medio, fundamentalmente, de la escritura de la memoria de experiencias vividas directamente, o bien, de entrevistas a terceros.⁵

Estos textos, que se ubican en su mayoría en la década de los años ochenta, utilizarán por lo general herramientas y técnicas de otros géneros como la entrevista con profundidad, el relato etnográfico, la historia de vida, el propio testimonio y la novela —debido en parte a la composición compleja de la totalidad del texto—. Los testimonios a los que nos referimos estarán claramente cargados de un signo político ideológico de izquierda, y de una voluntad historiográfica más que literaria.

Parto de que estas producciones, consideradas en principio dentro de un mismo corpus, pero diferenciadas fundamentalmente en cuanto a la perspectiva desde la cual se narra, hicieron patente la existencia de bifurcaciones en la presencia que el canon continental marcó a las letras del istmo, primero con el Modernismo,⁶ y más tarde en la segunda mitad los años sesenta, con el Premio Nobel a Miguel Ángel Asturias.

Fueron expresiones que desde hacía tiempo irrumpían en la escena cultural, herederas del realismo social, centradas en los correlatos extratextuales, y cercanas a las condiciones históricas del momento, que ocuparían en algunos países del istmo el espacio canónico que la literatura centroamericana había tenido hasta entonces; se separarían de corrientes como el realismo mágico, por ejemplo, y mostrarían la profunda confianza de los intelectuales en las potencialidades emancipadoras del lenguaje.

⁵ Las técnicas narrativas del testimonio son varias: en algunos se privilegia la entrevista directa, como en Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Barcelona, Seix Barral, 1992), publicado por primera vez en 1983; en otros la autobiografía, como en Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, México, Siglo XXI, 1982; y en otros la reconstrucción a partir de las entrevistas a terceros, como en el caso de Claribel Alegria y D. J Flakoll, *No me agarran viva*, México, Era, 1983. El presente estudio se ocupará particularmente de los dos últimos, mismos en los que se configuran la heroicidad de los personajes guerrilleros, aunque no dejará de discutir algunos elementos fundamentales sobre lo que se denominó el efecto de verdad en la literatura testimonial de la época referida.

⁶ Me refiero al movimiento literario iniciado con Rubén Darío a fines del siglo XIX.

Son textos centrales en la búsqueda, dentro del continente, de una literatura que cumpliera con la “tarea formadora de realidad”,⁷ y que respondiera a la necesidad de subversión del conocimiento sobre las propias condiciones de vida, para materializar el deber histórico de la transformación social y económica, en países sumidos en la violencia y la pobreza. En su narrativa se identifican elementos realistas, organizados a partir de saberes validados previamente, determinantes para la formación de la percepción de la realidad y los imaginarios.

La emergencia y canonización del llamado género testimonial obedece a múltiples razones, y no se explica sin considerar el contexto histórico de su producción: por supuesto, las condiciones sociales y económicas en que, de manera estructural, las poblaciones de Guatemala, El Salvador y Nicaragua se encontraban; la emergencia de movimientos armados de liberación nacional en cada uno de los tres países, apoyados por Cuba y la Unión Soviética en el contexto de la Guerra Fría; la implementación del programa cultural de la Revolución Cubana por parte de los guerrilleros e intelectuales de izquierda; el apoyo y difusión de los textos testimoniales por parte de miembros de la academia estadounidense, entre otros.

Pero el sostenimiento de la importancia que el testimonio logró dentro y fuera de sus fronteras geográficas tiene que ver también, en un primer momento, con lo que Raymond Williams denomina “estructuras de sentimiento”: la emergencia de fenómenos latentes o ignorados, que encuentran manifestación primero en el arte e impactan en lo institucionalizado de forma tal que transforman la percepción que se tiene sobre lo real.

Uno de sus principales rasgos, el carácter históricamente anticolonial del que algunas expresiones literarias de esos años formaban parte, es también la manifestación de la voluntad de apropiación de la palabra escrita por parte de los intelectuales para, como señala Rosalba Campra, “manifestarnos, por fin, como sujetos de la historia”.⁸

La disputa por la verdad y la poesía social.

El héroe literario en tiempos de las utopías armadas

Poco antes de la segunda mitad del siglo xx inició en Centroamérica lo que considero es una disputa por la apropiación del discurso “verdadero”: Por un lado aquel que muestra la contradicción entre lo que ocurre “realmente” —las condiciones de vida, la pauperización constante, la represión, la falta de acceso a servicios, entre otros —

⁷ Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, expone que desde *La ideología alemana* (1845-1846) de Marx, la estética marxista entró en un debate que duraría más allá de los años treinta y marcaría parte de las discusiones de Lukács y Brecht sobre el arte. Así o señala Hans Robert Jauss: “Al mismo tiempo, mientras se imponía el concepto moderno de arte como, firma del hombre creador, como realización de lo irrealizado, como potencia constructiva o formadora de la realidad, contra, la tradición metafísica de la identidad de ser y naturaleza y la determinación de la obra humana como “imitación de la naturaleza”, la estética marxista creía que debía legitimarse de todavía o de nuevo mediante una teoría de la reproducción”. En http://www.hermeneia.net/MASTER/Jauss_Historia_literatura.pdf (fecha de consulta: septiembre de 2017).

⁸ Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 22.

frente a los discursos del poder de los gobiernos en turno. La literatura será el espacio en el que se cuestionen, además, los fundamentos de la historia oficial de la nación.⁹

En esa disputa son actores fundamentales los intelectuales y estudiantes universitarios que formaban parte de los grupos de análisis sobre la realidad nacional y los círculos de lectura de las universidades, muchos de los cuales se habían incorporado a movimientos de liberación nacional, a frentes de lucha obrera o campesina o a la guerrilla.¹⁰

Ese es el primer antecedente que quiero resaltar y que por lo general se olvida al hablar de los orígenes del género testimonial: la existencia de un vasto número de intelectuales centroamericanos que desde mediados del siglo xx buscaban una transformación en las letras, para hacer de ellas un instrumento en la lucha por la liberación.

En Centroamérica, pero particularmente en los tres países que sufrieron guerras como la guerra civil en El Salvador, el conflicto armado en Guatemala o la Revolución nicaragüense, es posible encontrar una importante actividad cultural y literaria desde el siglo xix. El Salvador, por ejemplo, fue considerado centro de reunión de escritores y artistas,¹¹ y la vida intelectual que se desarrolló a fines del siglo xix y a inicios del xx mucho tuvo que ver con las universidades, mismas que jugaron

⁹ Para ello basta revisar Roque Dalton, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, México, Siglo xxi, 1974, o las obras de Lizandro Chávez Alfaro, *Los monos de San Telmo*, 1963.

¹⁰ En El Salvador, por ejemplo, durante los años setenta, las primeras Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (FPL) estaban compuestas por obreros sindicalizados y estudiantes universitarios ex miembros del Partido Comunista Salvadoreño. Es importante destacar que en los tres países de que trata este texto los estudiantes universitarios fueron actores principalísimos de las guerrillas urbanas, y muchos de ellos fueron líderes de células o representantes del movimiento armado. Así lo narra Alberto Martín Álvarez: “el ambiente intelectual en la Universidad de El Salvador (UES) a finales de la década de los sesenta estimulaba la difusión del pensamiento crítico. Por un lado, la configuración curricular permitía el acceso a materias de Ciencias Sociales a todos los estudiantes, incluso a los de Ciencias Experimentales. Desde 1965 el alumnado de los primeros cursos de la universidad debía obligatoriamente cursar materias del currículo de Ciencias Sociales —las denominadas ‘áreas comunes’—, lo que lo expuso a las ideas de los clásicos del marxismo, así como a las de los teóricos de la dependencia y de la teoría crítica latinoamericana, que constituían los enfoques dominantes en la universidad en aquel momento. Ello se vio favorecido también por la acogida dada por la UES a profesores universitarios exiliados provenientes del Cono Sur, los cuales ayudaron a difundir el marxismo y el ‘dependentismo’ entre su alumnado. Este fue por ejemplo el caso de los sociólogos argentinos Jacobo Waiselfisz y Daniel Slutzki quienes organizaron sus propios círculos de estudio, y a los que aún hoy los propios militantes otorgan cierto reconocimiento como parte importante de su formación ideológica. A partir del primer núcleo, las FPL desarrollaron una estrategia de expansión en diversos sectores sociales, y de forma destacada en la universidad a partir de la célula de la facultad de medicina. La consigna inicial fue que cada miembro debía organizar una red de quince colaboradores de los primeros dos comandos urbanos en los que se estructuró la organización. “Ideología y redes sociales en el surgimiento de la violencia política: Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional”, en *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. En <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531247/document> (fecha de consulta: septiembre de 2017).

¹¹ Cuando el presidente salvadoreño Rafael Zaldívar (1876-1885), impulsado por un gran movimiento cultural, declara a El Salvador una *República de las Letras*, el país más pequeño de América se vuelve un polo intelectual sin precedente en la región. Hasta ahí llega el joven de 15 años Rubén Darío, quien fuera becado por el Estado. Es ahí donde conocerá al humanista Francisco Gavidia, de 18, quien introducirá definitivamente en la poesía americana al verso alejandrino francés y lo enseñará a Darío. Y mientras en Francia se utilizaba el concepto *Fin de siglo*, en España e Italia la palabra *Decadencia*, en América, a decir del propio Darío, inauguráramos el *Modernismo*.

un papel fundamental en la formación de intelectuales. Universidad es como la de León en Nicaragua, la de El Salvador —con personalidades como el rector Félix Ulloa al frente de los movimientos estudiantiles— y la de San Carlos en Guatemala, fueron sedes de encuentros, publicaron libros y editaron revistas que daban cuenta de los debates intelectuales más importantes del momento. Algunos de sus rectores fueron activistas que impulsaron grupos estudiantiles de izquierda o participaron abiertamente en las insurrecciones.

Algunos de esos intelectuales, cercanos al realismo social y a los escritores que en otras latitudes vivieron las experiencias de la Guerra Civil Española, por ejemplo, pertenecieron a grupos de discusión que definían la agenda cultural del momento. Pero, sin duda, fueron las condiciones políticas internas las que empujaron el rumbo que las letras tomarían en cada país. Ronald Flores señala que la actividad intelectual se dividiría ante los conflictos internos: “se trataba de la oposición abierta a las políticas estatales o de la colaboración, cooptada.”¹²

En El Salvador, desde mediados de los cincuenta, el llamado Círculo Literario Universitario ponía de manifiesto la necesidad de volcar a la literatura hacia el conocimiento del pueblo para lograr la comunión con él. Se constituía entonces el grupo al que más tarde se llamó La Generación Comprometida, surgido en un vasto movimiento cultural iniciado desde las aulas, para el que el poeta debía ser “una conducta moral”: unir ética y estética en la praxis cotidiana.¹³

Sus postulados: la crítica a la tradición literaria y la crítica a la autonomía del arte, marcaban una nueva actitud frente al hecho estético en la región. Los intelectuales pertenecientes a ese movimiento eran hombres que conocían del debate que sobre el hecho estético se había desarrollado en otros países, a Sartre, a Lukács, Brecht, Adorno,¹⁴ participaban de los encuentros de intelectuales en Cuba y anunciaban con claridad el llamado “arte de urgencia” impulsado desde la Isla.

La literatura sería la manera de reivindicar el derecho a la utopía, a buscar a través de un lenguaje esa generación de conciencia que permitiría al lector, al escucha, develar la verdad de sus condiciones de existencia y saber que existe algún otro camino posible.¹⁵

¹² Ronald Flores, *Signos de fuego. Panorama de la literatura guatemalteca de 1960 al 2000*, Guatemala, Editorial Cultura, 2007, p. 26.

¹³ Roque Dalton escribe que hay que “arrebatarle a la burguesía el privilegio de la belleza” y regresarle a la belleza “su carácter centrado en las realidades culturales y de raíz social”. Roque Dalton, “Poesía y militancia en América Latina”, en *Casa de las Américas*, vol. 3, núm. 20, 1963.

¹⁴ En 1963, Roque Dalton, *Un libro rojo para Lenin*, México, Ocean Sur, 2010, debate no solo las tesis centrales del leninismo, sino que muestra profundo conocimiento sobre los debates que en Europa del Este se llevaban a cabo sobre la revolución y las ideas estéticas, tal como lo apunta Néstor Kohan en la introducción al texto mencionado. Esos debates permeaban entre los poetas de la época a través, fundamentalmente, de los círculos de discusión creados para ello.

¹⁵ De acuerdo con Claudia Gilman (en su libro *Entre la pluma y el fusil. Debates intelectuales del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003) “los intelectuales [...] consideraron como parte de su función la colaboración para el crecimiento de las condiciones subjetivas de la revolución”, se consideraba entonces que el intelectual era un “agente histórico del cambio”.

Este carácter revolucionario de la literatura, subversivo, que disputaba el espacio discursivo de la historia, suponía también un carácter anticipatorio; la literatura, el arte, deberá permitir una transformación en la percepción de la realidad y a la vez anunciar a los cambios por venir.¹⁶

Una labor educativa y política apoyada en el marxismo y en las formas de organización existentes, guerrilleras o partidarias, que habían mostrado la posibilidad de triunfar, como en el caso de la Revolución Cubana. Los poetas portaban con ellos el impulso histórico que no admitía la esperanza pasiva de una mejor vida.¹⁷

Poetas como Leonel Rugama, Otto René Castillo o Roque Dalton, buscaron hacer de la poesía el lugar de encuentro con la historia “verdadera”, es decir, aquella que, contada desde la experiencia misma de la batalla, desde la vida con el pueblo,¹⁸ interpelaba al colectivo a alterar su conciencia individual a través de la palabra escrita. Sus trabajos utilizaron un lenguaje directo, pero también se buscaron otras técnicas como las de yuxtaponer discursos para evidenciar la construcción falsa de los hechos y develar otras verdades distintas a la oficial.¹⁹ Ítalo López Valdecillos lo manifiesta: “es necesario interpelar al hombre de carne y hueso para lograr las transformaciones históricas necesarias”,²⁰ y Cardoza y Aragón señalará: “la poesía es una toma de conciencia de la realidad para subvertirla”.²¹

En la mayor parte de los poemas sociales encontramos la figura colectiva y anónima, sustentada en sujetos como los carretoneros, las prostitutas o los vende chicles, por ejemplo.²² Personajes cotidianos a quienes la poesía social se dirige y cuya esencia combativa, aunque oculta, fracturada y enajenada, permanece. La tarea de

¹⁶ Es interesante remarcar la confianza que Dalton tenía en las capacidades lectoras del pueblo, en tal sentido *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, o *Un libro rojo para Lenin*, por ejemplo, se estructuran como un rompecabezas en el que el lector tiene que participar para ensamblar sus partes y dotarlo de sentido.

¹⁷ Para tener una visión más completa sobre la poesía social, puede revisarse el libro de James Iffland, *Ensayos sobre la poesía revolucionaria en Centroamérica*, Costa Rica, Educa, 1994, o el de Beverley y Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press, 1990.

¹⁸ Dalton escribe: “Para un escritor latinoamericano, desenajenarse no significa en estos momentos encontrarse en el espejo como un Baudelaire marxista, sino verse como el hijo de un pueblo de analfabetos y descalzos, tuberculosos y humillados que, comenzando por reconocerse feo de todas partes, sabe que ha entrado, a través de la transformación histórica revolucionaria, en la vía que le permitirá obtener por medio del trabajo liberado (y hombro con hombro con todos los miembros de la sociedad) la realización de su integridad humana en el más alto nivel de su tiempo”. Roque Dalton, *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969, p. 99.

¹⁹ En su artículo Jaeger Frances, “El lector revolucionario en *Historias prohibidas de pulgarcito* de Roque Dalton” (en *Casa de las Américas*, núm. 203, 1996) señala varias de las herramientas literarias que el poeta salvadoreño utilizó para buscar generar una reacción en el lector y permitir con ella una reescritura y posteriormente la relectura de la historia de su país.

²⁰ Hildebrando Juárez, “Entrevista con el poeta Ítalo López Vallecillos”, en *El Imparcial*, Guatemala, 18 de enero de 1965, en Ana Cecilia Méndez Tejada *et al.*, *La Generación Comprometida*, 1993 (Tesis, Universidad José Simeón Cañas), p. 255.

²¹ Luis Cardoza y Aragón, en un hermoso ensayo sobre el poeta Otto René Castillo. En <http://www.literaturaguatemalteca.org/aragon15.htm> (fecha de consulta: noviembre de 2018).

²² En el poema *Como los santos* (1970) Leonel Rugama recupera todas estas figuras, pero es característico de los poemas de la época interpelar a los más desfavorecidos.

los poetas es develarles la verdad de su historia, hacerlos conscientes de su situación y acompañarlos con el ejemplo de la lucha armada.²³

Es la voz del poeta la que representará la figura del héroe desde la legitimidad que la historia le confiere al ser intelectual, guía y combatiente. Autor y poeta, sufriente como el mismo pueblo al que se dirige, que alza el discurso verdad desde el subsuelo de la clandestinidad, desde el estar con los otros.²⁴

La voz de los poetas manifiesta su convicción en la función social emancipadora del lenguaje y sus potencialidades dialógicas en el horizonte revolucionario. Este convencimiento evidencia la existencia de un proyecto colectivo gestado durante largo tiempo, que encuentra sus raíces en las contradicciones existentes entre las ideas de nación como una totalidad unificada y progresista, homogénea, y la de la nación fragmentada, con modos de producción profundamente desiguales; la de pueblo como fuerza de trabajo y la del pueblo como unidad dotada de una identidad primordial combativa y de resistencia, esencia misma del carácter popular; la de una visión sobre la realidad totalizadora pero desintegrada, propia del capitalismo, sustentada en el discurso que se erige como única verdad —en tanto forma de concebir el orden de las cosas, el conocimiento sobre las mismas y su naturaleza—, y la tarea intelectual de articular la totalidad como parte de un proceso histórico distinto al que prefigura el orden económico capitalista, para develar los mecanismos de opresión.

El tiempo en que esta poesía se produce, tiempo en que se gesta la irrupción de movimientos armados en Centroamérica y Cuba, es también el espacio que propicia la emergencia de otras representaciones. Nuevos imaginarios sociales germinan y otros se refuerzan: la revolución armada como única manera de cambiar las condiciones socioeconómicas y políticas en que se vive; el pueblo como sujeto de su propia historia; el poeta-intelectual como anunciador del nuevo tiempo, necesariamente combatiente.

La poesía llamada “comprometida” circuló entre las filas revolucionarias y en gran medida fue fundamental para la difusión de los movimientos y objetivos de la lucha. Los imaginarios que en ella se recrean permanecerán en las producciones literarias de esos países, hasta entrada la segunda mitad del siglo xx, aunque la voz autoral se irá perdiendo frente a la aparición de otros narradores.

²³ Otto René Castillo, “Nada/podrá/contra esta avalancha/del amor. / Contra este rearme del hombre / en sus más nobles estructuras. / Nada/podrá/ contra la fe del pueblo / en la sola potencia de sus manos. / Nada / podrá / contra la vida. / Y nada / podrá /contra la vida / porque / nada / pudo / jamás contra la vida”. Poema “Comunicado”. En www.ottorenecastillo.org.

²⁴ Otto René Castillo, “Amo a la gente sencilla de mi pueblo, / porque son sangre que necesito, / cuando sufro y me desangro; hombres que me necesitan cuando sufren. / Porque nosotros somos los más fuertes, / pero también los más débiles. Somos la lágrima. / La sonrisa. Lo dolorosamente humano. La unidad / de lo mejor y de lo más deplorable. Lo que canta / sobre la tierra y lo que llora sobre ella. / De ellos recibí esta voz, este corazón inquieto / que me apoya y me fortalece y me lleva consigo. / Por eso los amo como son y también como serán. / Porque ellos son buenos / y serán mejores. / Y junto nos jugamos / el destino con nuestras / manos que todo lo construyen. Poema “Respuesta”. En www.ottorenecastillo.org.

Narrativa testimonial

Las discusiones centradas en el papel del intelectual revolucionario que iniciaron en Cuba durarían más de una década y se transformarían a la par que el proceso mismo de la revolución. Si bien la poesía comprometida se siguió produciendo en países como Nicaragua, lo cierto es que durante los años de las dictaduras y en la guerra, el asesinato de muchos de los intelectuales —poetas y combatientes— más destacados en El Salvador y Guatemala, prácticamente acabaría con la producción de la poesía social en esos países.²⁵

En la década de los setenta a los ochenta, tras años del triunfo de la Revolución Cubana y de guerra continua en Guatemala, El Salvador y Nicaragua, las discusiones sobre las búsquedas estéticas, abiertas antes a otras expresiones,²⁶ urgirían a los intelectuales a ceñirse a lo educativo; el lograr que las poblaciones pudieran contar su historia.

A inicios de los años setenta, el *Primer Congreso de Educación y Cultura en Cuba* da toda la prioridad a la educación e iniciará la búsqueda de un arte “trabajado por los acontecimientos”, algo intermedio entre el panfleto y la ficción.²⁷ Claudia Gilman

²⁵ El exterminio de esa generación de los más importantes estudiantes e intelectuales más importantes en Guatemala y El Salvador durante los años de las guerras y revoluciones (en el caso de El Salvador el conflicto armado duró de inicios de los setenta a 1992 y en el de Guatemala la guerra civil de 1960 a 1996) generó un vacío fundamental en el desarrollo del pensamiento crítico de esos países. Muchos intelectuales lograron el exilio, algunos han vuelto. Gerardo Guinea Diez, escritor guatemalteco, llama a eso el “boquete intelectual que la guerra dejó”, una de las consecuencias más terribles de la guerra. Entrevista personal (Anexo 1).

²⁶ Recordemos que en 1971 sale a la luz el Caso Padilla, que minó el apoyo de los intelectuales a la Revolución cubana e hizo que la Isla redefiniera su política. Patricia Cabrera señala: “El problema había comenzado en 1968, cuando (Padilla) ganó el premio nacional de poesía en su país con el libro *Fuera del juego*. Sin embargo, por el carácter crítico de sus poemas hacia la burocracia y otras prácticas políticas de Cuba, la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) atacó la poesía de aquél. En 1960, Cortázar y, a la zaga de él, Revueltas, manifestaron públicamente su desacuerdo con la UNEAC. El segundo previno contra el peligro de repetir la represión hacia los poetas (Esenin y Mayakovski, por ejemplo) ocurrida en la Unión Soviética tras la muerte de Lenin [...]. El conflicto entre Padilla y el gobierno cubano llegó a su clímax en 1971, cuando el poeta fue encarcelado bajo la acusación de que, tanto en su obra literaria como en sus comentarios delante de extranjeros, aquél se hacía eco de las consignas de los grupos opositores residentes en Estados Unidos y financiados por la Agencia Central de Inteligencia (CIA). El desenlace fue la autocrítica pública de Padilla y su liberación posterior, actos que inevitablemente hacían recordar la época estalinista en la Unión Soviética, cuando se hostigaba a los disidentes, inclusive con la cárcel, para que firmaran retractaciones sospechosas de haber sido prefabricadas y/o escritas bajo presión [...]. A pesar de la retractación de Padilla y su consecuente liberación, la relación de los escritores con la Revolución cubana no mejoró, toda vez que días después Castro, al inaugurar el Congreso Nacional de Educación y Cultura, atacó vehementemente a quienes se habían erigido en jueces de la Revolución, tildándolos de ‘intelectuales burgueses’ y ‘agentes de la CIA’; y anunció el cambio de política cultural internacional de Cuba, consistente en que ya no se recibiría en la isla ni se premiaría a los farsantes”. Patricia Cabrera López, *Una inquietud al amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM, 2006, pp. 205 y 206.

²⁷ Entiendo al panfleto no en su definición despectiva, aquella que lo limita a un instrumento político al servicio de la difamación, un libelo difamatorio según la RAE, sino como una publicación que da cuenta de la forma de pensamiento de corrientes políticas diversas, cuya finalidad es promoverlas y difundirlas para cambiar la visión sobre las condiciones histórico-sociales existentes. En palabras de

relata la discusión de esos años y se refiere a lo dicho por Miguel Barnet en 1969 en torno a la novela: “Unos, de tan originales, se han ido a trasnochar a las alturas, otros, de tan puristas, han caído en el pozo de las aguas indígenas para no salir a flote jamás”.²⁸ José Antonio Portuondo señalaba en 1971: “El realismo mágico que va desde Carpentier hasta García Márquez fue una concepción mágica y pre-científica de la realidad, que se opone a lo revolucionario y a los novísimos parámetros de la interpretación marxista leninista de la misma sociedad”.²⁹ Ese agotamiento de la literatura previa, requeriría de una literatura de “fundación”, lo que Hans Magnus Enzensberger llamará “letras de emergencia”,³⁰ un vuelco hacia la pedagogía social y la comunicación que acelerara los cambios necesarios.

Ya desde 1969 el movimiento “antintelectual” había señalado el fracaso de una concepción de la cultura basada en lo que se denominó una estética burguesa, alejada de las necesidades revolucionarias y de las formas de conciencia de la clase trabajadora, y llamado a iniciar una nueva etapa en las letras. El premio por testimonio, inaugurado por Casa de las Américas³¹ en ese año, suponía en la literatura la “supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo”, permitiendo con ello el conocimiento de la realidad de forma directa y a “partir de la cual el autor-testigo imprimiría un fundamento histórico”.³²

El testimonio se asemejaba así, en cierto sentido, a una vertiente literaria iniciada por antropólogos en otras latitudes del continente,³³ por intelectuales que proponían

Paula Fanduzzi: “El panfleto político es eficaz, con una argumentación contundente que no aspira a la eternidad, su efectividad está ligada a su aquí y ahora, es inseparable de su contexto ideológico de producción. En tanto escrito polémico, el panfleto político pone de manifiesto discursos en tensión, irreconciliables entre sí en una polarización en la que indefectiblemente se termina imponiendo la lógica del enunciador. El panfleto es un escrito polifónico, en el que interactúan voces diversas y contrapuestas hasta la imposición final de un contra discurso que busca subvertir el orden imperante. Encontrado en Paula Fanduzzi, “Panfleto político”. En <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=136> (fecha de consulta: agosto de 2017).

²⁸ Miguel Barnet, “La novela testimonio: socioliteratura”, en *Unión*, núm. 4, 1969, pp. 99-122, *apud*, Gilman, *op. cit.*, p. 68.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁰ En realidad, en esos años no solo se buscaron las llamadas “letras de emergencia”, también la canción de protesta y en especial el “Cine urgente” de Santiago Álvarez, por ejemplo, en el que se narraban los hechos a la manera documental. En particular, Álvarez iniciaría toda una escuela cinematográfica documental en Cuba cuyas propuestas en el montaje serían ejemplo del cine de la época. *Ibid.*, p. 77.

³¹ Casa de las Américas es una institución que nace con la Revolución cubana y cuya tarea principal en esos años será la de guiar las discusiones sobre el trabajo artístico e intelectual para los objetivos revolucionarios y promover, apoyar y difundir las obras artísticas y culturales de los artistas afines. Ha sido pilar fundamental en el conocimiento que se ha generado sobre los movimientos revolucionarios en todo el mundo.

³² Gilman, *op. cit.*, p. 65.

³³ Aunque muchos críticos ubican el nacimiento del testimonio con la instauración del premio correspondiente en Casa de las Américas, lo cierto es que la técnica testimonial, a la manera de etnografías, por ejemplo, se venía utilizando desde hacía por lo menos diez años en autores como Oscar Lewis, Ricardo Pozas, en Argentina, Rodolfo Walsh, quien sin duda definió en gran medida el rumbo de las discusiones sobre las llamadas letras de emergencia. Se ha comentado que incluso el primer testimonio *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet tiene influencias de Truman Capote en *A sangre fría* (1966), aunque el autor menciona en entrevista con Yanko González, que en realidad es un seguidor del antropólogo mexicano Ricardo Pozas, en *Revista Austral de Ciencias*

la *non fiction novel*, o por escritores que realizaban el *new journalism* en Estados Unidos. En todos los casos el testimonio supondrá la utilización de herramientas tomadas de distintas disciplinas literarias, antropológicas, históricas y periodísticas.

Linda Craft, apunta que el testimonio tiene elementos de la literatura tradicional como la autobiografía, la memoria, la confesión, el diario o la entrevista, entre otros, y señala algunas de sus características: nace de la experiencia directa, tiene un estilo realista y busca revelar aspectos escondidos de la realidad y concientizar al lector; se asocia con un momento histórico y un lugar muy específico, la segunda mitad de la Guerra Fría, tal como la vivió Centroamérica; existe una relación metonímica entre el “yo” de la narración y la comunidad que representa; proyecta una visión de la vida y de la sociedad con una necesidad de transformación; debe leerse como “lo que realmente pasó”, es decir, va a contrapelo de los discursos oficiales.³⁴

Pese a las múltiples discusiones existentes en torno a la definición del testimonio, John Beverley es uno de los primeros en identificarlo con la novela. En *The Margin at the Center* lo describe como: “una novela o narrativa de extensión novelesca en forma de libro o panfleto (es decir impresa y no acústica) dicha en primera persona por un/a narrador/a quien es también el/la protagonista real o el/la testigo de eventos que él o ella narra y cuya unidad de narración es generalmente una vida o una experiencia de vida”.³⁵ El autor señala que constituye una *anti-literatura* en la medida en que sale del canon de la literatura, ya que otorga a los subalternos voz y visibilidad, y genera una nueva relación entre narrador y lector.

Elzbieta Sklodowska, por su parte, ofrece un análisis del testimonio desde su fundación y refiere al contexto intelectual y político frente a lo que específicamente denomina como un “proyecto oficial” del gobierno revolucionario cubano. En su texto señala el ambiente que permeaba durante el supuesto agotamiento de la estética literaria europea y la urgencia por conformar un arte literario exclusivamente latinoamericano. En su texto *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, Sklodowska realiza una crítica y establece los parámetros literarios para la comprensión de lo que denomina “una trampa semántica”; la de considerar al testimonio como una modalidad literaria “auténticamente” latinoamericana, y su relación con lo que se denominó el “efecto de verdad”.³⁶

El libro de Elzbieta Sklodowska se adentra en las estrategias escriturales que, para el caso del testimonio latinoamericano, ocultan importantes datos de la realidad a la que se refieren y privilegian el sentido ideológico en cada caso, casi siempre acorde con los gobiernos revolucionarios. Esta reflexión no solo es mostrada por medio de la explícita postura política que los autores muestran en sus notas o en introducciones a sus textos, los paratextos, sino particularmente a través de la

Sociales. En <http://mingaonline.uach.cl/pdf/racs/n13/art07.pdf> (fecha de consulta: noviembre de 2017).

³⁴ Linda Craft, “¿Ya no sirven las voces de abajo? Una reconsideración de la novela testimonial centroamericana”, en *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*, Heredia, Universidad Nacional, 2010, p. 375.

³⁵ John Beverley, “The Margin at the Center”, en *Modern Fiction Studies*, vol. 35, núm. 1, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, p. 22.

³⁶ Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang, 1993, p. 3.

selección de la información y la manera de literaturizarla, develando, como señalaba Alfonso Reyes, que “la expresión literaria sirve de vehículo a un fin no literario”.³⁷

Es importante señalar que para la construcción de este tipo de testimonios se requirieron de manuales. La idea era que cualquier persona, ayudada por un letrado, pudiera contar su historia, y había que acercarle las herramientas de otras disciplinas que lo posibilitaran. Se construyeron entonces cuadernillos que acercaran a la población al periodismo y a la investigación etnográfica para la reconstrucción de hechos, aunque estos no se hubiesen vivido directamente. La idea siempre fue que se produjeran textos que cumplieran el objetivo de veracidad en un momento histórico específico. En Nicaragua, por ejemplo, se publicó el texto de Margaret Randall ¿Qué es y cómo se escribe un testimonio?, que definía claramente los pasos a seguir para lograrlo y sirvió como guía en la realización de los textos testimoniales.³⁸

Las discusiones sobre las características de la estética marxista, que en los años setenta señalaban que la literatura y el arte debían hacer confluír los elementos miméticos (de representación de la realidad tal cual), con los formadores y educativos, supusieron al género testimonial en su necesaria relación con la “verdad” y a la vez, con el trabajo propiamente literario. Es decir, el testimonio debía mostrar la voz “pura” del testimoniante en términos de una no contaminación por parte de quien escribe, aunque la voz testimoniante se recreara. Además, se dotaba de un sentido específico al texto a partir de la organización del material. Todo ello supuso debates en torno a la relación entre historia / ficción, testimonio / novela, o bien, trabajo periodístico / trabajo literario, entre otros.³⁹

Skłodowska propone que el contrato testimonial, que presupone que el lector considera verídico lo que ahí se narra independientemente de la forma literaria que asuma, es una variante del contrato novelístico que sirve para disfrazar la identidad ficcional de la novela:

El testimonio como mimesis de un acto de habla, autoanuncia su deseo de dar fe de una experiencia vivida, pero en tanto discurso (re) escrito, separado de la voz de origen, carece de apoyo contextual del acto del habla original, volviéndose asimismo susceptible de todo tipo de discrepancias entre la intención declarada y su percepción por el lector. Leer el testimonio de acuerdo con su intención declarada en prólogos y advertencias requiere del lector un acto de buena fe y una “suspensión voluntaria de la incredulidad”.⁴⁰

A decir de esta autora, para generar el efecto de verdad en el lector, el testimonio requiere de tres características fundamentales: la espontaneidad (supone que el

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ Aunque el texto de Randall fue publicado también en 1983, lo cierto es que la discusión en torno a la necesidad de las llamadas “letras de emergencia”, comenzó, al menos, quince años antes en Cuba. Margaret Randall, “¿Qué es y cómo se escribe un testimonio?”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, núm. 36, pp. 23-47. En https://www.jstor.org/stable/4530621?seq=21#page_scan_tab_contents (fecha de consulta: agosto de 2017).

³⁹ El trabajo de Hans Robert Jauss *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* presenta las discusiones sobre la estética marxista en torno a la construcción de una historia de la literatura.

⁴⁰ Skłodowska, *op. cit.*, p. 99.

testimoniante no tiene las herramientas para construir un texto y se le identifica como informante entre otras características por su espontaneidad en el discurso oral); la fe (requiere que el lector suspenda la incredulidad y confíe en el autor y testimoniante); y el mito (la obra establece elementos que permiten ubicar en el imaginario colectivo lo que Baczko llama una “ruptura de los tiempos”, tiempo en el que se origina la historia “verdadera”).

En términos de su construcción literaria, son dos los aspectos sobre el testimonio que han ocupado el debate: el primero tiene que ver con la disputa por el discurso “verdadero” y que parte de una concepción de la ficción contraria a la realidad. Es decir, es una concepción cercana al discurso histórico y científico positivista en el que debe existir total autenticidad en los hechos narrados, o la realidad debe ser recreada tal cual es, aunque sea a partir de documentos; el segundo es la correspondencia entre autor-transcriptor y testimoniante-narrador, y su consecuente autoridad narrativa —en tanto sólo transcriptor de los hechos que realmente pasaron— en el relato y que presupone la existencia de formas literarias y la mediación consecuente que noveliza.

En el plano de la crítica literaria estas discusiones se irían decantando hasta el surgimiento de otras teorías que negarán una división tajante entre lo que se considera realidad y la ficción, otorgando un carácter ficcional incluso a los discursos históricos. Tal como afirma Werner Mackenbach: “lo narrado en el testimonio no es un mero reflejo de lo real, sino producto de la organización, configuración y creación de un texto construido sobre acontecimientos históricos, determinado por las convicciones estéticas y políticas del autor”.⁴¹

No me agarran viva o la heroína ejemplificante

Uno de los textos testimoniales que permite seguir las estrategias literarias para la prefiguración de los sujetos heroicos en la lucha revolucionaria y que ha sido menos estudiado es *No me agarran viva*,⁴² escrito por la salvadoreña Claribel Alegría y el estadounidense Darwin J. Flakoll.

El libro presupone el uso de estrategias periodísticas utilizadas por el denominado *New Journalism*, que requiere la inmersión total de los autores en los eventos que narra: en este caso, la vida con las guerrilleras salvadoreñas. Es un texto que busca reivindicar la vida y mostrar las condiciones en las que muere uno de los mandos femeninos de la guerrilla salvadoreña, así como las experiencias de las combatientes del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional. La idea que lo subyace es mostrar el papel femenino en las tareas revolucionarias y equiparlo con el masculino en compromiso y responsabilidad.

El texto está construido con gran parte de las características y estrategias escriturales de otros testimonios centroamericanos y en particular con lo descrito por Margaret Randall: el uso de las fuentes directas a través de las entrevistas; el uso de materiales secundarios como los diarios o notas en cuadernos de la lucha;

⁴¹ Werner Mackenbach, “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”, en *Istmo*. En <http://collaborations.denison.edu/istmo/n02/articulos/realidad.html>.

⁴² Claribel Alegría, *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en la lucha*, México, Imprenta Madero, 1983.

la multidimensionalidad dada a través de las historias de otras mujeres, como las entrevistas realizadas a compañeras combatientes que logran dar un sentido más colectivo a la heroicidad de la protagonista y del colectivo femenino; la búsqueda de reconstrucción de la “verdad” sobre un hecho en específico con la finalidad de apropiarse de la “historia verdadera”; la definición en el orden y montaje de las entrevistas y materiales a partir del sentido que se le quiere dar al texto. Además de lo anterior, el lenguaje que los autores utilizan para construir el sentido del texto evita la polisemia y privilegia el estilo directo tan característico de las obras del realismo social.⁴³

No me agarran viva recupera la vida de la comandante “Eugenia”, Ana María Castillo Rivas, mediante entrevistas a quienes la conocieron: su familia, los camaradas de lucha, otros comandantes. El texto inicia y termina con la muerte de la comandante, pero el relato de su vida se teje a través de un coro de voces que enarbolan los ideales revolucionarios y hacen de ella un ejemplo a seguir.

En el texto prevalece una idea de la literatura como “arma ideológica de combate”,⁴⁴ cuya técnica realista narra la historia de lucha y formación de la guerrillera y otras mujeres revolucionarias igualmente consideradas heroínas por su valentía y sacrificio. La obra tiene elementos de ficción “reconstructiva”, es decir, algunos episodios de la lucha armada se describen como los autores imaginan que sucedieron ya que el testigo principal, la comandante Eugenia, ha muerto. Por su parte Héctor Leyva señala que el libro podría ser considerado un “reportaje testimonial”, cuya construcción requirió de la planificación, reestructuración y, en algunos casos, el resumen de las entrevistas que los autores realizaron.⁴⁵

A partir de una arquitectura circular, el libro ofrece otros recursos literarios además de la narrativa oral del testimonio tradicional, que permiten generar en el lector interés y empatía hacia los personajes a los que se refiere y hacia la ideología revolucionaria. Es, en la tipología de Jauss, un texto que construye una heroína que causa admiración en el lector, quien, por otra parte, se acerca al libro suponiendo la lectura de sucesos que efectivamente pasaron y fueron soslayados, ocultados o denostados por la historia oficial.

En la obra el sujeto heroico tiene dotes especiales. En todas las entrevistas se le admira, se le reconoce como una persona que siempre creció, aun en los escenarios más difíciles, que nunca dudó ni un segundo de su tarea con el pueblo. Se le describe como “Ejemplo y motor”,⁴⁶ sus compañeros, reafirmarán sus cualidades de guía y de revolucionaria comprometida.

⁴³ Otro ejemplo de este tipo de testimonio es el escrito por Margaret Randall, *Todas estamos despiertas*, 1980.

⁴⁴ Albino Chacón, “Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana”, en *Revista Letras*. En <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/5221/4978> (fecha de consulta: marzo de 2019).

⁴⁵ Héctor Leyva, *La novela de la revolución centroamericana* (1960-1990) (Tesis para obtener el grado de doctor por la Universidad Complutense de Madrid). En <http://eprints.ucm.es/3660/1/T20478.pdf> (fecha de consulta: septiembre de 2018).

⁴⁶ Alegría, *op. cit.*, p. 59.

Se trata de un sujeto revolucionario ejemplar, ya que habiendo surgido de una clase acomodada —Eugenia venía de una familia con recursos económicos— decide abrazar la lucha al ser testigo de las injusticias que se cometen contra su pueblo.

Ese proceso, nos muestra el libro, implica no solo el sacrificio propio, sino el de aquellos que les rodean, sus familiares y amigos, sus hijos; Eugenia sabe que morirá gente cercana por su decisión, que sus compañeros serán capturados, que deberá sacrificar su vida familiar.

La construcción de este testimonio reivindica la intención de confrontar la historia oficial a la difusión de los eventos ocurridos, que niega o denuesta la vida y entrega de las guerrilleras,⁴⁷ aunque los sucesos históricos que se narran se encuentren literaturizados. Es decir, existe intervención de narradores que reconstruyen los sucesos sin haber estado ahí, para formar un hilo conductor que dota de sentido al libro de inicio a fin.

Es claro que el testimonio de Alegría y Flakoll está enunciado desde la simpatía de quienes comulgan con las causas revolucionarias, que su objetivo es dejar constancia del papel de la mujer salvadoreña en la lucha, y denunciar las acciones del gobierno salvadoreño contra la población más desfavorecida.⁴⁸ Pero más allá de los episodios históricos que el libro muestra, es importante revisar las estrategias escriturales que se proponen, tales como la selección de testimonios, la reconstrucción histórica, la organización específica del material a editar.

La selección que se nos presenta busca, de forma evidente, generar un protagonismo limpio y triunfante de Eugenia, absolutamente heroico. Aunque la narración indique que Eugenia va construyendo su camino, lo cierto es que el “personaje” conserva desde el inicio las mismas características; sus motivos, su sentido permanecer intacto, de inicio a fin del texto y no existe ningún episodio en el que ella flaquee, ninguno en el que dude de sus convicciones, que muestre esa normalidad de errores o equívocos humanamente posibles. Eugenia es, por tanto, el arquetipo ideal de la heroína en la lucha. En ella se concentra el espíritu de la mujer salvadoreña: “La educación cristiana de Eugenia marcó el rumbo que su vida iba a tomar más tarde. Su preocupación por ayudar a los pobres y menos privilegiados la llevó, paso a paso, a participar años más tarde en la lucha de liberación de su país”⁴⁹

⁴⁷ Existen múltiples ejemplos del tratamiento que los medios oficiales de la época dan al movimiento guerrillero. Baste ver por ejemplo los principales diarios salvadoreños tras el asesinato de Monseñor Óscar Arnulfo Romero en el que los trataba de terroristas y criminales. En <https://laradiodelsur.com.ve/2015/05/asi-la-prensa-salvadorena-satanizaba-a-monsenor-romero-por-ser-le-fiel-al-pueblo-fotos/>.

⁴⁸ En su libro *Gestos ceremoniales*, Arturo Arias señala que Alegría optó por no ser una dirigente política dentro de El Salvador, sino que decidió ser “facilitadora”: “colaborar con los grupos subalternos salvadoreños para que pudieran llegar a expresarse. Como Dalton, no pretendió representar a un grupo artificialmente. Pero como mujer, percibió las estructuras de poder de manera más marcada mientras simultáneamente residía en una esfera de privilegio. Su opción entonces no fue la de ejercer un liderazgo político como tal —opción dificultada todavía en los sesenta por la naturaleza de la sociedad patriarcal—, sino la de buscar articular un discurso popular dentro de los círculos de articulación-circulación-consumo de textos. Ese fue un lento y complicado proceso que la condujo hasta *No me agarran viva* y muchas otras de sus compilaciones y contribuciones de los ochentas”. Arturo Arias, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*, Guatemala, Artemis Edinter, 1998, p. 77.

⁴⁹ Alegría, *op. cit.*, p. 18.

“Eugenia, desde pequeña, siempre mostró aptitud para andar en actividades de alfabetización, no solo en actividades religiosas, sino también humanas”.⁵⁰

Las voces que se suman en su descripción conforman un colectivo que la construye. Así, Eugenia ha quedado integrada a la colectividad. Su figura ya no es individual ni el origen de sus decisiones. A ello se suma el que todos los grupos a los que pertenece sean solidarios y se nos presenten en la realización de un trabajo por el bien de los más desfavorecidos. Los entrevistados son voces autorizadas en rango y en experiencia en la lucha. La historia narrada de Eugenia se convertirá en la reconstrucción de la lucha toda en contra de la injusticia. Así lo narra el comandante Ricardo:

Eugenia tuvo un proceso de proletarización, pero no un proceso romántico. Su trabajo en el campo fue algo extraordinario. Se perfiló desde un primer momento como organizadora. Tenía la cualidad de saberse sumergir dentro de la problemática, convivir con la misma situación de los compañeros, los campesinos, sin que se armara ningún conflicto, sabiendo llevar todo lo que era el germen moral revolucionario sin ocasionarle problemas el que tuviera que ir entre un montón de hombres.⁵¹

El heroísmo de Eugenia la trascenderá: en las entrevistas se deja ver cómo su muerte es considerada un objetivo de la lucha, el logro máximo ante los ojos de aquellos que la acompañaron —“Yo considero que Eugenia muere plena. Plenamente feliz. Su muerte es coronar con heroísmo, una vida profundamente entregada, sin ninguna reserva”,⁵² señala su compañero Javier—. Esa trascendencia alcanzará la historia, sobrepasando los límites personales y hasta entonces anónimos, convirtiéndose en señal del horizonte a seguir, en señal de esperanza: “Eugenia siempre fue futuro”. Así, el triunfo del héroe —las heroínas en este caso— sobre la muerte está claro: sus acciones y sacrificios permanecerán en la memoria de los compañeros, en la historia oral que se transmite y en el ejemplo que como herencia dejan las heroicas combatientes. Su significación será plena al alcanzar su sacrificio. La dimensión que toma será épica.

Si bien *No me agarran viva* es un texto considerado testimonial, en tanto que pretende transmitir una experiencia real —a partir del trabajo de recuperación de quienes estuvieron presentes en el momento de los hechos y por lo tanto legítimos exponentes de la verdad—, no se puede dejar de lado que constituye también una narración que se da a partir, por lo menos, de una “escenificación” en la disposición y, sobre todo, en la selección de los elementos a tomar en cuenta en el relato. El texto que pretende estar construido como reflejo de los sucesos, espacios y personajes a que alude, sigue “modelos de realidad contruados por otros discursos que influyen en nuestra percepción del mundo”.⁵³ A partir de ello, el libro de Alegría y Flakoll se convierte en un artificio legitimador de un discurso cuyo sentido, el sacrificio último

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² *Ibid.*, p. 146.

⁵³ Sigo a Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2012, p. 49.

como una necesidad para el logro de la utopía, busca impactar en el horizonte de la lucha guerrillera.

Como lectores, el libro de Alegría y Flakoll nos propone acercarnos a algo no sabido, a una historia que se encuentra oculta o es clandestina, y desde ese sitio nos ofrece el descubrimiento de una “verdad”. Un pacto que se cumple a partir de la identificación admirativa con la heroína, de las estrategias narrativas enunciadas, de la empatía con la lucha por la justicia que abandera y que es posible encontrar en mucha de la literatura de llamado “realismo socialista”,⁵⁴ cuya función fue llevar los ideales de las revoluciones al pueblo y mostrar la historia de su lucha.

Novelas testimoniales

Como ha sido dicho, durante muchos años el testimonio fue considerado un solo corpus narrativo; sin embargo, diversos estudios mostraron la existencia de diferencias entre las producciones de la época. Durante los años ochenta surgen también un tipo de novelas que abordan desde otra perspectiva a los conflictos armados. El subalterno ya no será la voz que expresará “la verdad”, sino comandantes o cuadros de mando de los ejércitos revolucionarios, quienes redactarán sus memorias.

Sobre las novelas testimoniales escritas por guerrilleros nos dice Ricardo Roque Baldovinos:

El estatuto testimonial de estos escritos es, en cierto sentido, problemático, pues no se trata de una voz silenciada, sino de una voz plenamente autorizada, investida de un poder político y cultural: el poder que la vanguardia revolucionaria se asigna en el proceso de construcción de una nueva hegemonía. Desde las teorías de la vanguardia política dentro de la tradición del marxismo revolucionario, el intelectual “consecuente” se opone al intelectual letrado tradicional, en virtud de una posición de clara superioridad epistemológica (está asistido por la verdadera ciencia de la historia, el materialismo-histórico-dialéctico) y ética (está a la cabeza de las fuerzas progresivas de la historia en un claro momento de aceleración del telos histórico de la revolución).⁵⁵

Es posible considerar este tipo de obras como integradas a los procesos armados que narran, pues formaron parte fundamental de las estrategias de divulgación y comunicación de la experiencia guerrillera. Entre las más conocidas se encuentran *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), del nicaragüense Omar Cabezas, o *Los días de la Selva* (1980) de Mario Payeras. Ambas son obras en las que la figura del héroe revolucionario y su fusión con el colectivo siguen otorgando el sentido a la historia narrada.

⁵⁴ Llamo realismo socialista a la corriente artística que buscaba generar una conciencia de clase, difundir los logros y luchas revolucionarias y concientizar sobre los problemas sociales de las poblaciones. El realismo socialista se encuentra muy presente en aquellos países que buscaron fundar el “arte revolucionario”. Por ende, el testimonio centroamericano, dadas sus características y especificidades, como las de lograr que el pueblo contara su historia, es una expresión estratégica para los gobiernos surgidos de las luchas armadas revolucionarias de la izquierda.

⁵⁵ Ricardo Roque-Baldovinos, “Prohibido decir “yo”: los días de la selva y la voz de la vanguardia revolucionaria”, en *Istmo*. En <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/roque.html> (fecha de consulta: febrero de 2019).

Elsbieta Sklodwska afirma que el testimonio, en general, guarda semejanzas con la novela realista en el sentido de que la misma “enfatisa la tipicidad de una experiencia individual”⁵⁶ y, basada en lo escrito por Gyorgy Lukács y retomado por Barnett, señala las similitudes entre las características de personajes literarios de la novela decimonónica europea y la escrita en los convulsos años de las revoluciones y conflictos en Centroamérica. Escribe Barnett:

Son la óptica del pueblo, sus vivencias a través de él mismo, y cuando ellas sirven de hito para marcar el destino de un proceso histórico a ojos de águila. Los personajes de la novela testimonio deben comunicar encarnando su época, proveyendo de esquemas permanentes a la historia y apropiándose de la realidad. Los personajes de estas obras, aun cuando estén muertos o sean reflejo de un pasado remoto, deben permanecer sobreviviendo a su tiempo. Serían el signo de la verdad.⁵⁷

A diferencia de la poesía social, en la que el poeta es el héroe y el guía, no solo por tomar las armas sino por develar su realidad al pueblo oprimido y anunciarle las posibilidades de liberación, en muchas de las novelas testimoniales de la guerra, y en aquellas escritas por mandos militares en las que se cuenta la propia experiencia, encontramos por ejemplo que el imaginario sobre el héroe guerrillero conforma el centro del sentido de la historia narrada. Es la figura del sujeto revolucionario comprometido hasta la muerte, prefigurada por el Che Guevara en su texto “El hombre nuevo”⁵⁸

Sergio Tischler define al sujeto heroico revolucionario a partir del análisis de las novelas testimoniales de Mario Payeras *Los días de la selva* y *El trueno en la ciudad*, y señala que:

Para tomar la decisión de la vía armada, las personas debían ser dotadas de unos “aspectos sobresalientes”: 1) el coraje surgido de las luchas pasadas y en particular a la lucha armada de los sesenta; 2) una convicción férrea de que el socialismo era

⁵⁶ Sklodwska, *op.cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ Según lo señalado por Ernesto Che Guevara en su texto dirigido a Carlos Quijano en 1965: “Déjeme decirle, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad. Quizás sea uno de los grandes dramas del dirigente; éste debe unir a un espíritu apasionado una mente fría y tomar decisiones dolorosas sin que se contraiga un músculo. Nuestros revolucionarios de vanguardia tienen que idealizar ese amor a los pueblos, a las causas más sagradas y hacerlo único, indivisible. No pueden descender con su pequeña dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita. Los dirigentes de la revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos, no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de revolución. No hay vida fuera de ella. En esas condiciones, hay que tener una gran dosis de humanidad, una gran dosis de sentido de la justicia y de la verdad para no caer en extremos dogmáticos, en escolasticismos fríos, en aislamiento de las masas. Todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización. El revolucionario, motor ideológico de la revolución dentro de su partido, se consume en esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte, a menos que la construcción se logre en escala mundial”. Texto dirigido a Carlos Quijano del semanario *Marcha* en Montevideo, marzo de 1965, publicado en Leopoldo Zea [ed.], *Ideas en torno a Latinoamérica*, vol. I, México, UNAM, 1986.

un horizonte alcanzable; 3) la certeza de la guerra popular revolucionaria como forma para la revolución; y 4) cierto componente mesiánico en la subjetividad. Y es justamente esta luz mesiánica la que ha sido un componente importante, aunque no del todo explícito y consciente, de la guerra popular en Guatemala y en general en gran parte de América Latina; el horizonte ético del grupo se definía entonces por el modelo del “guerrillero heroico” cuyo ejemplo era el comandante *Che* Guevara.⁵⁹

Será siempre una figura afirmativa de los mecanismos y estrategias de la lucha armada y reafirmará la expresión simbólica de ese imaginario; el establecer a la acción revolucionaria como vía para cambiar el mundo. En estas novelas testimoniales el guerrillero es un sujeto arquetípico, cuya virtud se manifiesta internamente, a través de los valores de sacrificio y la coherencia con los ideales y, de manera externa, a través de cada una de las acciones enunciadas por los que lo conocen. Su heroicidad se eleva a lo épico, en el sentido de que dirige el curso de la historia de su pueblo; será quien lleve la justicia a través de las armas; quien se enfrenta al poderoso; quien personifica al colectivo y se sacrifica por el bien común, quien instaurará el nuevo tiempo.

El imaginario sobre el héroe guerrillero tiene raíces profundas en la historia y mitología populares, en particular la referida a las luchas indígenas contra la sujeción española, por ejemplo, en los casos en que el “mito patrio” se encuentra presente a través de la existencia de héroes que construyeron identidad confrontándose con quienes quisieron despojarlos de sus territorios, usurpar el poder o apropiarse de sus riquezas. Discursos históricos que se centran en algún personaje, real o ficticio, que se convierte en símbolo de la lucha por la liberación popular.

Es clara, por ejemplo, la narrativa que une a los combatientes de la Revolución nicaragüense con el general Augusto César Sandino. Una narrativa que se puede leer y escuchar en canciones populares, y se podía ver, hasta antes de 2018, en las estatuas de las principales plazas de Managua. En los testimonios escritos por comandantes, dichas referencias están presentes, como en *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* del comandante Omar Cabezas, en la que se explicita, justamente, la construcción de esa narrativa durante la Revolución, narrativa que no hubiera tenido respuesta de no existir la imagen de los héroes liberadores en la memoria viva de las poblaciones:

Total, que el trabajo en Subtiava empieza a crecer como reguero de pólvora, silenciosamente, en la sombra. Y nosotros empezamos a proyectar a Sandino dentro de Subtiava. Ellos tienen un cacique que fue el cacique más representativo de ellos: Adiac. Nosotros proyectamos a Sandino como continuador de Adiac. Y entonces encarnamos a Sandino en Adiac, pero a Sandino con la proyección del *Manifiesto Comunista*.⁶⁰

⁵⁹ Sergio Tischler Visquerra, *Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego/Flasco-Guatemala, 2009, p. 210. Comentado por Johanna von Grafenstein. En <http://www.redalyc.org/pdf/898/89817048008.pdf> (fecha de consulta: septiembre de 2018).

⁶⁰ Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, Managua, 1981 (col. Socialismo y Libertad), p. 31. En <https://issuu.com/adanroca/docs/17-omar-cabezas-colecccic3b3n1> (fecha de consulta: junio de 2018).

El segundo es el mito revolucionario. Al tratar el “mito de la Revolución francesa”, Bazcko establece que los imaginarios sociales designan una identidad colectiva, otorgando normas y roles a cada uno de los integrantes de una comunidad. Señala, por ejemplo, cómo se instaura en el imaginario la diferencia entre tiempo antiguo y tiempo nuevo, este último institucionalizado a través del calendario revolucionario. Las relaciones sociales se llevarán de acuerdo con el tiempo nuevo, mismo que dota de identidad al momento histórico.⁶¹

Como los poetas, los autores de las obras testimoniales de la revolución anuncian, muchas veces en sus paratextos, un nuevo “tiempo” descrito como el paso a formas superiores de organización que hará surgir la revolución. Tal es el caso del prólogo de *El trueno en la ciudad. Episodios de la lucha armada urbana de 1981 en Guatemala*, de Mario Payeras:

Nuestra tarea central consiste en proporcionarle al gran protagonista los instrumentos que siempre le harán falta —puesto que no aparecen espontáneamente—, para desarrollar sus luchas de manera organizada y para conducirlas, de acuerdo con el balance de fuerzas, hacia formas superiores cada vez más eficaces.⁶²

El tercer mito es el del colectivo como sujeto de su liberación. Así lo explicita Payeras: “La transformación revolucionaria del mundo es un hecho colectivo, y no ha de detenerse por la caída de cualquiera de nosotros”.⁶³ Juan Duchesne, por su parte,⁶⁴ señala que la novela testimonial conforma un nuevo sujeto épico dado que su estructura: “Narra el desarrollo de un plan de acción dirigido a transformar una realidad social [...] por medio de estrategias discursivas creadas por un sujeto que intenta narrar para sí la serie de acciones a través de las que incursiona en la historia para transformarla en proyecto consciente”.⁶⁵ Las etapas del plan de acción conformarán la historia de un sujeto que se enfrenta a una trama épica en donde la búsqueda es cambiar la historia y vencer a la muerte. Esta trama será completada por las características morales y éticas del sujeto. Es un “yo empírico en proceso proyectándose como ejemplaridad heroica por hacer. Su carácter va creando nuevas categorías de objetividad en el mundo a medida que actúa y crea un nuevo universo moral, una nueva subjetividad”.⁶⁶ Duchesne concluye en su análisis sobre *Los días de la selva*, que ninguno de los personajes individuales de la novela testimonial es presentado como sujeto épico, sino que esta encarnación estará dada por la colectividad, “marco real donde la acción común de los individuos realiza sus rasgos heroicos”.⁶⁷

⁶¹ Broslinaw Bazcko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 96.

⁶² Mario Payeras, *El trueno en la ciudad. Episodios de la lucha armada urbana de 1981 en Guatemala*, México, Juan Pablos Editor, 1987, p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁴ Juan Duchesne Winter, *Narraciones del testimonio en América Latina. Cinco Estudios*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

Estos planteamientos coinciden en cierta medida con aquellos que desde la religión generan un sentido distinto. Vale mencionar la transformación que la Iglesia vivió con el Concilio Vaticano Segundo, y el activo papel que la Teología de la Liberación jugó en el establecimiento de la idea de la instauración del Reino de los Cielos en la tierra, la praxis de la liberación, la redefinición del cristianismo no como una religión sino como un movimiento religioso y, en 1979, la llamada opción preferencial por los pobres. La década de los setenta marca un claro referente para la acción desde las Iglesias. Serán los pobres y el pueblo (ambos términos perfectamente identificables en el Documento de Puebla)⁶⁸ quienes serán “sujeto activo de su proceso liberador”.⁶⁹

Es también un fin de los tiempos, un antes y un después, no desde la lucha armada, o no forzosamente,⁷⁰ pero sí desde el levantamiento colectivo. Y si bien la ideología de la izquierda latinoamericana es claramente identificable en el mito de “el hombre nuevo”, la Revolución como forma de lucha para transformar las condiciones sociopolíticas y económicas en que se vive también tuvo eco dentro de la Iglesia latinoamericana.

Los textos testimoniales forman parte del imaginario libertario latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx por estar unidos a una serie de condiciones ideológicas y a una época en particular. Su estudio requiere que se tomen en cuenta su genealogía, las condiciones culturales y políticas de su producción, los correlatos extratextuales que en él se tratan, y las herramientas propiamente lingüísticas para su construcción.

Su producción siempre encontró vías para concretarse, en una primera etapa, a través de las instituciones de educación superior de cada país y de Cuba posteriormente, y dado que muchos escritores vivieron parte del conflicto en el exilio, encontró también salida en los países que, como México o Costa Rica, apoyaron la publicación de novelas que de otra forma no hubieran visto la luz.⁷¹

La literatura de las guerras centroamericanas, sin duda, conformó un signo de resistencia permanente; buscó dar a conocer una imagen del ser centroamericano y sus circunstancias particulares, a contrapelo de las historias llamadas “oficiales”, y generó un imaginario sobre la fortaleza común y colectiva de los pueblos, víctimas del despojo y dignos combatientes. Es una literatura que formó parte del debate sobre el papel de los intelectuales en la revolución, a la vez que contribuyó al imaginario sobre la liberación de América Latina.

⁶⁸ En http://www.celam.org/doc_conferencias/Documento_Conclusivo_Puebla.pdf.

⁶⁹ En <https://www.ensayistas.org/critica/liberacion/puebla/> (fecha de consulta: enero de 2019).

⁷⁰ En 1994, durante el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN, desde TV UNAM entrevistamos a don Gerónimo Hernández López, Párroco de Simojovel, Chiapas, quien aseguraba que la tarea de la Iglesia era acompañar a los pobres en su proceso de liberación. A pregunta expresa sobre si también cuando se levantaban en armas, la respuesta fue la misma —“La iglesia es una acompañante”, señaló—. Entrevista propia para el video producido por TV UNAM: *Chiapas: la Raíz más profunda*, ganador del premio al Mejor Film Humanista Iberoamericano en 1996, en Málaga, España.

⁷¹ La primera edición de *No me agarran viva* vio la luz en México, asimismo la novela de Omar Cabezas *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, por ejemplo, entre muchas otras.

Es decir, la literatura operó como elemento central en la formulación de una subjetividad desde la que se aspiraba a reconstruir una identidad colectiva considerada dislocada o fragmentada. Los imaginarios a los que acude se clarifican: las raíces profundas de esa nación no homogénea (que obviaba las diferencias socioculturales), personificadas en los sujetos antes ignorados; la violencia necesaria y purificadora que divide los tiempos, en el caso de la llevada a cabo por la guerrilla; la existencia común de la utopía como única posibilidad de acceder a la justicia, el advenimiento de un tiempo para la lucha por un presente más justo. Su surgimiento en estos países centroamericanos, gestado en tiempos de transformaciones históricas, desde una intelectualidad que consideraba a la literatura fundamental para la subversión de la conciencia, abrió también otro camino a las letras.

El testimonio irá perdiendo importancia en tanto estrategia para legitimar las voces libertarias y las distintas formas de lucha que, desde América Latina y específicamente desde Centroamérica, se visibilizaban, el pueblo como historiador de su propio proceso revolucionario, y en tanto “relato documental sobre grupo de personas que no tienen posibilidades de expresión escrita”, según lo describe Magda Zavala.⁷² El cuestionamiento de su legitimidad como discurso del subalterno, de su representatividad como voz colectiva y de su identificación con la ideología de la Revolución cubana —mientras se derrumbaba el muro de Berlín y la Unión Soviética se disolvía—, le restó centralidad.⁷³

⁷² Mackenbach, “Realidad y ficción en el testimonio...”.

⁷³ En los últimos años se ha conocido la discusión sobre el testimonio de Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, y la forma en que se prepararon tanto entrevistadora como entrevistada; desde la militancia de Menchú en el Ejército Guerrillero de los Pobres, y el compromiso intelectual de Burgos, quien incluso manda el manuscrito al líder guerrillero Ricardo Ramírez para que le corrija. https://elpais.com/diario/1999/01/03/internacional/915318010_850215.html. Se trataba de lograr una narración que despertara la conciencia hacia las condiciones en el conflicto armado de la población indígena en Guatemala, y generara simpatía hacia la lucha guerrillera. Aunque el caso abre toda una discusión sobre los temas de veracidad, ficción, verdad, y pone en duda la voz del subalterno como la voz de lo que realmente pasó, lo que remarco es el cómo se construyó el testimonio en particular. Pongo el acento en que el testimonio formaba parte de una estrategia de comunicación insurgente. No por ello es menos válido lo que en él se narra, o irreal. Tampoco le resta valor literario, pues abrió nuevas formas a la narrativa regional. Lo cierto es que en un primer momento se requirió preparación para concretar los testimonios más conocidos y difundidos.

Más allá de la institucionalización del testimonio: Nicaragua

En la Nicaragua revolucionaria, junto con el impulso al realismo socialista, el testimonio se volvió parte fundamental del amplio programa cultural del gobierno Sandinista de 1979.

Al igual que en Cuba, es este país donde más fuertemente se establecen los vínculos entre literatura y política, es decir, toma forma la institucionalización del carácter necesariamente revolucionario de la cultura. Serán los órganos surgidos de la lucha armada los que definan las características de las producciones culturales y el perfil intelectual necesario para la tarea, los que darán paso al surgimiento de un sujeto épico, ligado a las narrativas de las luchas guerrilleras, a las de liberación nacional, y por extensión a las latinoamericanistas.⁷⁴

A diferencia de los países en los que la revolución no prosperó, luego del triunfo Sandinista de fines de los setenta, el testimonio toma un papel central en Nicaragua. Son los primeros años del gobierno revolucionario en los que se le da un impulso definitivo a la cultura; las campañas de alfabetización, la pintura primitivista, y talleres de poesía motivados en gran medida por el sacerdote y poeta Ernesto Cardenal, cobran gran importancia.

Como parte de una política de Estado, el gobierno liderado por Daniel Ortega impulsó editoriales como *EDUCA*,⁷⁵ lo que permitió la impresión y reimpresión de textos de escritores nicaragüenses, y sacó a la luz la narrativa prohibida durante la dictadura —como en el caso de novelas de Lizandro Chávez, y otras obras—, textos que la mayoría de los historiadores literarios buscaron asimilar a la narrativa del proceso histórico revolucionario.

Por medio del testimonio se da la búsqueda de una “literatura de fundación”, tal como lo definieron los congresos de intelectuales de la Cuba de diez años antes, que permitirá al nuevo gobierno fortalecer una narrativa nacional, con raíces en el carácter históricamente revolucionario del pueblo, capaz de disputar el espacio a las narrativas capitalistas y neocolonialistas, y de generar nuevos imaginarios.

Juan Duchesne lo expresa de este modo:

⁷⁴ Es fundamental el impulso a la educación, pero también a la lectura que, resultado de las campañas de alfabetización, se dio en los primeros años del gobierno revolucionario. Si se revisan a detalle las obras de Fonseca, Rugama, Avilés, se encontrará la necesidad de que la literatura jugara un papel central en la Revolución. En 1970 Ricardo Morales Avilés escribía en el texto *Sobre la militancia revolucionaria de los intelectuales*: “A través del arte y la literatura, el intelectual revolucionario ofrece al pueblo nuevas formas de percibir la realidad para lograr una reestructuración de su relación con el mundo. Establecer un puente vivo entre el intelectual y el pueblo en mi país, con más de la mitad de su población analfabeta. En donde los campesinos y obreros se hallan al margen de la cultura, es tarea que requiere poner en juego la imaginación creadora”. En <https://docplayer.es/80802156-Llicardo-rt-sobre-ricardo-morales-aviles-adalberto-santana-j-morales.html> (fecha de consulta: febrero de 2018). Está de más decir que el *Programa histórico de la Revolución Popular Sandinista* de 1969, establecía entre sus puntos la “Revolución en la cultura y la enseñanza” y la lucha contra el carácter neocolonial de la cultura, rescatando del olvido a los intelectuales progresistas. Véase *FSLN*, 1969.

⁷⁵ En 1978 el escritor Sergio Ramírez fundaría en San José de Costa Rica la Editorial Universitaria Centroamericana (*Educa*), misma que hasta la fecha publica libros de escritores centroamericanos.

El testimonio guerrillero incide, por tanto, en la dialéctica-práctica, teórica-práctica, al realizar la elaboración narrativa de la práctica. Provee un discurso de aprehensión y configuración de la acción humana que sirve de antesala a su interpretación estrictamente teórica.

Importa reconocer esa dinámica para así evitar que se desnaturalice el testimonio guerrillero, al estudiarlo como contribución a la literatura, para alcanzar a verlo como un texto que cristaliza una práctica discursiva compleja, que adquiere, entre otras, una función estético-literaria pero que resiste a una utopía formal que pretenda aislar lo literario de lo no literario.⁷⁶

Como parte de esta estrategia gubernamental, el realismo socialista y la narrativa testimonial se extenderán a todas las artes: los murales, la música, el cine documental, la foto, buscarán plasmar la historia reciente de lucha y resistencia y recuperar lo auténtico del ser nicaragüense. En literatura los textos testimoniales serán vistos como “un rechazo y una alternativa a la narrativa sofisticada del *boom* que se identificaba con Borges, Carpentier, Donoso, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar”,⁷⁷ y se iniciará la tarea de recuperación de figuras intelectuales del pasado, con la idea de demostrar el *continuum* intelectual y de lucha latinoamericana, dotar de identidad revolucionaria al pueblo nicaragüense, y lograr la identificación de la juventud con los mártires de la causa. Se anunciaba así el nuevo tiempo cuyas raíces profundas se encontraban en los héroes verdaderos del pasado.

Durante los diez años siguientes los sandinistas se enfrentaron a la necesidad de conservar el consenso y una de las herramientas para lograrlo fue la construcción de la narrativa histórica que desembocara en la actualidad y que consolidara la hegemonía del sandinismo.

Palazón cita a Bayardo Arce en 1980:

Los revolucionarios pueden tomar con relativa facilidad el poder económico, el poder material de la sociedad. Pero lo más difícil, lo que lleva más años, es tomar el poder ideológico de esa sociedad. El poder intangible que se expresa en la mentalidad de los hombres, en la mentalidad de la sociedad.⁷⁸

Si el modelo cultural que los sandinistas impulsaron tuvo al testimonio como práctica discursiva hegemónica y como canon central en la configuración de la identidad nacional,⁷⁹ el sustento histórico de la lucha estará puesto en las figuras de Sandino y del poeta Rubén Darío.

Diana Moro señala:

Los intelectuales que trabajan en el periodo revolucionario se proponen de modo consciente o no hacer algo con lo heredado, o se constituyen en legatarios de

⁷⁶ Duchesne, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁸ Gema Palazón Sáez, *Memoria y escrituras de Nicaragua. Cultura y discurso testimonial en la Revolución sandinista*, 2010 (Trabajo de investigación, Universidad de Valencia), p. 137.

⁷⁹ Vale la pena señalar que esa identidad nacional, de inicio, estaba planteada lejos de los pueblos indígenas y misquitos de la Costa Atlántica, y no fue sino hasta casi mediados de los años ochenta cuando se logra establecer una política que los tome en cuenta y les otorgue la autonomía. Véase Gilberto López y Rivas y Eckart Boege, *Los misquitos y la cuestión nacional en Nicaragua*.

un conjunto de obras del pasado con las cuales operar y así armar una Historia de la literatura concomitante con una Historia de la Nación. Este proceso hace patente que la literatura nicaragüense se edifica, en gran medida, sobre la figura de Rubén Darío.⁸⁰

En realidad, la idea de nación alrededor del poeta granadino estuvo articulada desde años antes,⁸¹ y fue fortalecida a través de figuras como el comandante Carlos Fonseca —quien, de acuerdo con Moro, recupera en el poeta una figura antimperialista— y el escritor Sergio Ramírez, entre otros. Jean Franco lo resume del siguiente modo: “It was poetry rather than the realist novel that narrated Latin America’s fragmented history as an epic adventure with the poet, not the politician, as prophet.”⁸²

La institucionalización del carácter revolucionario de la cultura y con ella, de la literatura, acompañó las discusiones sobre el desarrollo del país.⁸³ Es claro que la revolución abre la puerta a expresiones no tomadas en cuenta con anterioridad, y que no siguen forzosamente, o tan “a pie juntillas”, la línea del Frente Sandinista, expresiones distintas que, populares o no, buscaban cabida en el nuevo tiempo.

Erick Aguirre señala en su libro *La subversión de la memoria. Tendencias de la narrativa centroamericana de posguerra*: “Desde los primeros meses subsiguientes a su llegada al poder a Nicaragua, la retórica del sandinismo acerca de su relación con los intelectuales y creadores en general fue contradictoria [...] Sin duda, los diez años de Revolución sandinista constituyeron un periodo de incertidumbre frente al papel del intelectual y del creador, vistos desde el punto de vista del poder.”⁸⁴

A lo largo de la década de los ochenta, los debates en torno a la cultura en el país estuvieron centrados en la relación entre lo nacional y lo popular. No bastaba con generar identidad a partir de figuras históricas y reforzar el mito del carácter unificado y de lucha del pueblo; no bastaba con reiterar la asunción del carácter épico del guerrillero ahora mimetizado en cada poblador; era necesario tomar en cuenta las diferentes narrativas que, ignoradas o soterradas, surgían en el escenario ocupado por el testimonio y des-institucionalizar la creación, es decir, despolitizar y despartirizar para dar cabida a todas las expresiones culturales que ganaban espacio en el campo cultural nicaragüense y entraban en tensión con lo que el sandinismo defendía como cultura revolucionaria.

El testimonio consolidó los imaginarios sobre la identidad nacional y el carácter popular, anticolonialista y antimperialista de la lucha y participó en el logro de una hegemonía cultural surgida del movimiento revolucionario, a la vez que ignoró

⁸⁰ Diana Moro, “La crítica literaria nicaragüense: archivo, herencia. . . tradición”, en *Revista de Estudios Literarios y Culturales Istmo*. En http://istmo.denison.edu/n23/proyectos/03_moro_diana_form.pdf (fecha de consulta: febrero de 2018).

⁸¹ Fue Fonseca, a quien se considera el mayor ideólogo de la lucha sandinista, el que desde sus primeras participaciones en la Revista *Segovia* a mediados de los años cincuenta, se propuso un proyecto cultural cuyo espacio intelectual “desafiara la hegemonía somocista”.

⁸² Jean Franco, *The Decline and fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War (Convergences: Inventories of the Present)*, Versión Kindle, pp. 53 y 54.

⁸³ Para un estudio a profundidad de las discusiones en el seno del sandinismo, véase Palazón, *op. cit.*

⁸⁴ Erick Aguirre, *La subversión de la memoria*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2005, p. 108.

otras expresiones no forzosamente críticas del sandinismo, pero emergentes en el panorama de la cultura nacional no institucionalizada.

La aparición de estas estructuras del sentir, como las llamó Raymond Williams, cuestionó los fundamentos de la hegemonía testimonial y con ello, el espacio intelectual en la nueva nación.

Aguirre relata que algunos años después del triunfo de la Revolución sandinista se conocieron estudios, en particular los desarrollados por Werner Mackenbach y Franz Galich, que dieron cuenta de la una profusa publicación de cuento y novela no necesariamente relacionada con el tema revolucionario. Setenta novelas y casi cincuenta autores, en la década que va de los años ochenta a los noventa, desmentían la primacía del testimonio como único género, y ponían en entredicho el discurso sobre el intelectual que hasta ese momento el gobierno sandinista había enarbolado.⁸⁵

Una de estas expresiones literarias son las novelas de la escritora Rosario Aguilar, quien, en 1976, publica *El guerrillero*.

El guerrillero o la heroína romántica⁸⁶

Rosario Aguilar es reconocida por abrir la narrativa a la subjetividad femenina, en una época en la que el género estaba representado por escritores, en un contexto de denostación de la cultura, y en una sociedad con pesadas cargas de “buenas costumbres”.⁸⁷ La voz femenina que la guía, sin embargo, nunca es una expresión melodramática, del papel impuesto, de sujeción a las normas o de destino manifiesto. Por el contrario; sus personajes son fuertes, decididos, en busca de la autosuficiencia y partícipes del momento que les toca vivir, siempre inmersos en el drama cotidiano silenciado por la sociedad; son, por tanto, subversivos.

El guerrillero sigue el estilo iniciado por la autora desde los años setenta, de introspección al mundo de las mujeres “comunes, del pueblo”:

No encuentro mejor medio para conocer el dolor humano que la vida diaria en Nicaragua. No hablo de terremotos, maremotos, inundaciones, erupciones volcánicas, desastres que lo hacen más intenso, sino de lo cotidiano. Si una va a una clínica, a una farmacia, allí están latentes el dolor y la desesperación. En los mercados, terminales de buses, semáforos, se mira palpable la lucha por sobrevivir, aunque sea un día más, una semana más.⁸⁸

Antes de *El guerrillero*, la autora escribió cuatro novelas. *Primavera sonámbula* (1964) es la novela de una mujer que sufre agorafobia por lo que es encerrada en un hospital psiquiátrico; *Siete barrotos de izquierda a derecha* (1965) aborda temas como la prostitución, la violencia contra la mujer o el abuso infantil; *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970) trata la violencia familiar, la desesperación de una madre frente al asesinato de su hijo; y *Rosa Sarmiento* (1968), novela en la que reivindica

⁸⁵ Entre los autores que Galich y Mackenbach destacan se encuentran: Juan Aburto, Mario Cajina, Lizandro Chavez, Krasnodar Quintana, Carlos Alemán Ocampo, entre otros. Erick Aguirre, *La subversión de la memoria*, p. 117.

⁸⁶ Rosario Aguilar, *El guerrillero*, 4ª ed., Managua, PVSA, 2010.

⁸⁷ Para una biografía de la escritora véase <http://www.escritorasnicaragua.org/biografias/rosario>

⁸⁸ Entrevista personal, León Nicaragua, julio de 2017.

a la madre de Rubén Darío y la presenta inmersa en una sociedad cuyas normas morales permiten y solapan, entre otras cosas, la irresponsabilidad paterna.

El guerrillero profundiza en las condiciones de vida de las mujeres rurales el contexto de la dictadura y de la guerra, y aborda igualmente tópicos controversiales, temas como el aborto y el abuso de autoridad se encuentran presentes en la narración. Para su momento, el libro discute con los nombres y sentidos que desde el poder se le daba a los “guerrilleros”, a los combatientes sandinistas, a quienes se les trataba desde los medios de comunicación de “subversivos”, “comunistas”, o “narcotraficantes”.

La novela narra la historia de una maestra rural que se enamora de un guerrillero a quien conoció como líder estudiantil en su juventud y al que no vuelve a ver hasta que aparece herido en la escuela en la que trabaja. Lo ayuda a pesar de sus dudas y el peligro que ello significa, y se enamora. Consciente de que su relación no tiene futuro, queda embarazada y tiene un hijo de él. Antes de saber de su paternidad, él regresa a la montaña y luego, ante la noticia de que han matado a dos guerrilleros, ella decide ir a buscarlo a la morgue. Nunca sabremos si el guerrillero es quien está muerto, pues ella opta por pensar que no, retomar su vida y pensarlo libre.

El texto se desarrolla en dos planos: el campo es el espacio en donde la maestra proyecta una unidad con el universo rural y en el que se desdibuja la escisión violenta de las cosas representada por la división entre lo rural y lo urbano; mujer y tierra tienen la fuerza para mantener el mundo a flote; mientras que la ciudad es espacio de muerte y represión, lugar del poder y amenazante.⁸⁹

Se imaginó a Managua espantosamente tenebrosa, oscura, como un conjunto de carreteras ardientes, calles con tufos fermentados al sol cuyas gentes, las que transitan por las calles, son maleantes y agentes, puñales, verduguillos... niñas violadas y vendidas. [...] Una ciudad sin agua suficiente, en las fotos aparecían niños acarreando agua en los barrios pobres, miserables como en los pueblos más remotos, más olvidados. En su imaginación aparecía como una ciudad talada. Sin árboles ni pájaros... Muerta.⁹⁰

El signo ideológico de *El guerrillero* no es abiertamente sandinista, sin embargo, el malestar con las condiciones de vida en que se encuentra la maestra —y con ella los pobladores de Nicaragua— están expresadas: el personaje vive la pobreza y mira a los niños en ella: está a favor de no pasar hambre, de contar con medicinas, de que los niños de su escuela tengan lo necesario para estudiar; y si no se declara a favor de la revolución, sí ve en el guerrillero a un hombre coherente en su lucha:

Libertad, igualdad. Libertad e igualdad son las palabras por las que él decía luchar y por las que ha abandonado todo [...] o por las que ahora está muerto. Paz. “Brilla hermosa la paz en tu suelo” como en el himno que todos los días canta con los niños en la escuela. Y él quería la paz a través de la revolución.⁹¹

Ninguno de los personajes de *El guerrillero* tiene nombre. Todos son representativos de una colectividad normada: el juez, el guerrillero. De ellos, solo los ojos

⁸⁹ Esto no es nuevo, ya Miguel Ángel Asturias había inaugurado la representación del espacio urbano como centro del mal en *El señor presidente*.

⁹⁰ Rosario Aguilar, *op. cit.*, pp. 98 y 99.

⁹¹ *Ibid.*, p. 39.

del guerrillero tienen alguna descripción, porque la mirada del guerrillero define a la maestra y define su devenir. Esa mirada masculina y ausente, como ausente la maestra de sí misma, define al cuerpo que mira y le otorga vida. Pero irá perdiéndose a lo largo de la historia hasta que, frente a la muerte, dejará de tener el sentido primero para convertirse en un recuerdo. Será entonces la mirada sobre sí misma la que tendrá valor. Es también la pérdida de la mirada del padre que la sostiene, y será esa orfandad, ausencia permanente en la vida de la maestra, contra la que su autodescubrimiento se levanta. La maestra rural, entonces, decide tomar entre sus manos su destino. El amor que siente hacia el combatiente, irracional y contradictorio, se extiende hacia un horizonte que, finalmente, confirmará su subjetividad. Mujer independiente, decidirá entregarse a enseñar a los niños de la escuela, lo que ha deseado toda su vida.

El libro de Aguilar está alejado de la literatura testimonial, y marca claras diferencias con obras como *No me agarran viva*, por ejemplo; de inicio sabemos que se trata una ficción, ya que la obra se construye desde la mirada de un personaje femenino y de cómo “vive” los sucesos narrados, sucesos que no ha vivido la propia autora. No existen voces que legitimen la experiencia de la maestra rural y no hay un cambio en el lugar de enunciación: la narración está dada en tercera persona por un narrador omnisciente que nos guía entre los pensamientos de la maestra, lo que ve y lo que hace. La enunciación es introspectiva, no centrada en las acciones, sino en los sentimientos. La focalización del relato de Aguilar es por tanto subjetiva; si bien el correlato es la vida rural de Nicaragua en tiempos de la guerra, el mundo presentado se organiza a partir de la experiencia del personaje y su conexión sensible con la naturaleza que la rodea.

Así la novela construye un universo diegético en el que los sentimientos se mimetizan con la naturaleza: en el momento en que se entrega al combatiente, “Y como en la novela de Hemingway, ella sintió, como María, estremecerse la tierra”;⁹² o cuando sabe que está embarazada, “En Nicaragua hay minas de oro y plata. Adentro de mí tu hijo, hondo, muy hondo, como las minas. Estoy triste, el muchachito nacerá triste. De las minas de Nicaragua sólo se extraen tristezas”.⁹³ Después de su aborto, “Todo pareciera tener por esa noche un ritmo de dolor: el movimiento de los árboles, sin ruido, apacible, misterioso. Las sombras como siluetas de peces, sigilosos, ariscos, lentos y sorprendentemente rápidos. Por un momento ella vive y siente de un modo semejante: la vida corriéndole como agua, las sombras de su alma, desplazándose con el silencio mágico de los peces”.⁹⁴ Así, la anónima maestra rural representa también el sufrimiento de la tierra toda.

Tampoco hay en la obra utilización de herramientas literarias de otras disciplinas. Su narración es lineal en su mayor parte; inicia al contarnos cuando se reencuentra con el guerrillero y lo esconde, y se desarrolla hasta su autodescubrimiento.

Sin embargo, dado el contexto en que la novela se escribió, es posible hablar de la existencia de un pacto realista con el lector; si bien la obra no cuenta sucesos que

⁹² *Ibid.*, p. 43.

⁹³ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 92.

realmente existieron, sí se encuentra basada en correlatos extratextuales que forman parte de la historia y el imaginario del momento histórico: sin duda Rosario Aguilar conoce la historia del matrimonio del Che Guevara con Aleida March, quien fuera la segunda esposa del guerrillero. March es una campesina pobre de Cuba que había estudiado pedagogía en la Universidad de Santa Clara y daba clases en primarias rurales. Ella se unirá a la guerrilla a través del *Movimiento 26 de julio* en 1958, y fungirá como correo del movimiento armado. La historia de la dupla combatiente, pero particularmente la de la mujer (de quien se conocen pocos detalles), debió haber inspirado a Aguilar. La voz del personaje cumple una función metonímica al hablarnos de la situación de todas las mujeres del campo nicaraguense; así la mirada individual se colectiviza y, en ese sentido, la recuperación de la subjetividad que la protagonista busca será también parte de la lucha de las mujeres campesinas en pos de su visibilización. Si bien el texto no nos devela una verdad del pasaje de la historia nicaragüense, sí nos introduce en el sentir de las mujeres en torno a su realidad.

A diferencia de la comandante Eugenia de la obra de Alegría, la maestra de Rosario Aguilar no tiene ninguna característica especial. El episodio de vida que se narra muestra una transformación fundamental en el sujeto —el camino de su autodescubrimiento—, misma que lo establece como un personaje en conflicto con el mundo que le rodea, tal como afirmaría Bajtín, y que genera en el lector una asociación simpática a decir de Jauss, esto es, se le reconoce como una heroína imperfecta, en vías de construirse, de tomar decisiones basadas en la ética y la responsabilidad.

Al no ser superior a ninguna de las mujeres que la rodean existe una identificación profunda con la vida que llevan, sus problemas y penurias. Su fuerza es interior y proviene de la relación con la naturaleza. Personaje común a diferencia del héroe guerrillero, el de Rosario Aguilar nos propone la conquista de la propia libertad para cambiar las circunstancias. Una postura ética que trasciende su propia individualidad y hermana a la maestra con otras mujeres de la comunidad donde viven. Mujeres cercanas a la naturaleza también, en busca de la conquista de ellas mismas.

En ese reconocimiento de las propias posibilidades, y en la comunión con el colectivo al que pertenece, se encuentra el carácter heroico y universal del personaje: la novela narra la historia de un viaje hacia el interior y hacia las posibilidades que como seres humanos se tienen cuando existe la reafirmación de la propia subjetividad. Es una subjetividad que nace de la tierra y por tanto es compartida con las mujeres que trabajan en ella.

Aguilar propone entonces no la épica, las acciones masculinas combatientes que buscan cambiar el curso de la historia, sino el reconocimiento del papel individual y femenino en esa trama, convulsa, definitiva, pero sin el que ninguna heroicidad será posible.

El guerrillero marca un hito en la novelística de los difíciles años de la dictadura somocista. Aguilar escribirá diez años después la novela *7 historias de amor y de guerra* en la que dará nombre a la maestra rural ahora convertida en guerrillera, y realizará una profunda crítica, a partir de la mirada de distintas mujeres, a las prácticas del sandinismo. En sus novelas encontraremos siempre esa necesidad de mirar a la literatura como herramienta para la formulación de nuevos principios éticos.

La desmitificación del héroe guerrillero y la crisis de la figura épica del héroe: *Los compañeros*

Hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta, las discusiones sobre el papel de los intelectuales en las gestas libertarias centroamericanas y el papel de la literatura como herramienta activa en la construcción de la utopía han cedido espacio ante los reclamos éticos del actuar de las izquierdas, particularmente.

Entre los escritores, tal como afirma Jean Franco, palabras como “desmitificación” o “compromiso”, referentes sin los que fuera imposible comprender el acontecer en los años sesenta, perderán su sentido en la búsqueda de un mundo más justo.⁹⁵

Durante la segunda mitad del siglo xx, mucho del cambio en el ámbito cultural del continente se explicitará por las políticas emprendidas años antes tanto en los Estados Unidos como en la Unión Soviética. En su libro *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Franco señala cómo durante la Guerra Fría la literatura también mostró agendas políticas confrontadas y modelos de sociedad excluyentes. La crítica norteamericana muestra, a través de lo que será un recuento de las organizaciones de intelectuales impulsadas con ayuda gubernamental en cada uno de los polos del conflicto, la existencia de estrategias contrapuestas, muchas de las cuales estuvieron orquestadas, para el caso de los Estados Unidos, desde la Agencia Central de Inteligencia (CIA). En ellas comenzó a gestarse un imaginario de la libertad, entendida como el acceso a los bienes de consumo y a la libre expresión de las ideas —sin sustento político ideológico, ni necesariamente atadas al realismo— equiparable a la expresión del mundo moderno: “La lógica de la libertad, definida en las trincheras de la Guerra Fría, se hizo indistinguible de la libertad del mercado”.⁹⁶

Aunado a lo anterior, la instauración de la justicia a través de la vía armada y los gobiernos surgidos de la lucha revolucionaria en Centroamérica perdió espacio en el imaginario, en cierta medida por las consecuencias del Caso Padilla (1971) en Cuba, que restó apoyo de los intelectuales al gobierno de la isla, y por la difusión a través de diversas novelas de las traiciones cometidas entre las filas de los propios revolucionarios en lucha (como el asesinato de Roque Dalton en El Salvador, por ejemplo), entre otros.

La Revolución, la particular en cada país y la latinoamericana contra el Estado burgués, dejó de ser el símbolo, la meta definitiva en el horizonte. El héroe revolucionario, cuya imagen personificada en el Che recorría ya el mundo, perdió su sentido primero. La lucha armada, otrora concebida como el mejor camino para la transformación de las condiciones económicas, sociales y políticas, fue sustituida por la vía democrática, a la que, más tarde, se sumaron las derrocadas fuerzas rebeldes en El Salvador y Guatemala, mismas que tras largas décadas de lucha, firmarían la paz con los gobiernos de sus países, cuya economía esperaba la apertura al mercado.

A mediados de los años setenta, además del testimonio, surge un tipo de novelas que abordan desde otra perspectiva a los conflictos armados. Será una narrativa

⁹⁵ Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War (Convergences: Inventories of the Present)*, Versión Kindle, pp. 35-81.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 35-81.

irreverente y rebelde, mucho menos realista y a contrapelo de la que seguía la revolucionaria, aunque aún ligada a la experiencia de la guerra en esos años.

En Guatemala, casi a la par del testimonio, surge la llamada “Nueva Novela”,⁹⁷ término acuñado por Dante Liano. De acuerdo con el escritor Ronald Flores, la muerte de Asturias en 1974 cerrará un ciclo en Guatemala, pero *Lo demás es silencio* (1978), de Augusto Monterroso y *Los compañeros* (1976), de Marco Antonio Flores abrirán otros. Nuevas corrientes literarias desarrolladas en otras latitudes, como La Onda en México, darán impulso a la literatura centroamericana que, siguiendo su propia definición y vinculación con los sucesos históricos, marcará el definitivo distanciamiento con la literatura inmediata anterior.⁹⁸ Ronald Flores señala como principales influencias de los escritores guatemaltecos de la Nueva Novela, además de La Onda, el movimiento *Beat*, y las obras de James Joyce y Henry Miller: “Por lo general el autor se volvía protagonista de su propio documental y el tema recurrente era el fracaso de la utopía colectiva, el triunfo de la pureza individual”.⁹⁹

Tal como señala Erick Aguirre, en esos años existía una amplia reacción contra el llamado “discurso antirracionalista en la nueva narrativa, sobre todo en Centroamérica, donde eventualmente, prevalecía la convicción de que la literatura debería contribuir a un cambio de mentalidad general”,¹⁰⁰ sin embargo ese discurso, heredero del surrealismo y de la literatura fantástica y materializado en lo que se denominaría el *Boom*, nutriría las letras alejándose del realismo tradicional y de los esquemas propuestos por el testimonio.

Mario Roberto Morales apunta algunos de los rasgos estéticos de la Nueva novela:

la maximización de la función de la estructura del lenguaje, el cual viene a definir situaciones, personajes y acciones por medio de su ejercicio dramático, mimético, háblico. Es decir, que el texto se estructura desde una dinámica del lenguaje vivo y modal, haciendo de la novela no una novela del idioma o del lenguaje, sino una novela de las hablas populares. Y no aparecen las hablas intercaladas como parlamentos de personajes pintorescos, en medio de una textualidad “correcta”,

⁹⁷ Ronald Flores señala: “La nueva novela guatemalteca, en la que se incluye a Marco Antonio Flores, Mario Roberto Morales y Arturo Arias, fue en su primer momento una tendencia que tuvo cierta similitud con la Onda mexicana y la literatura *Beat* estadounidense, pero que en su versión guatemalteca se vio circunscrita al ámbito de la guerrilla [...]. La nueva novela como la nueva trova inició a mediados de 1970. La mayoría de las novelas fueron autobiográficas o fragmentos biográficos novelados [...] el tema recurrente era el fracaso de la utopía colectiva y el triunfo de la pureza individual”. A decir de Flores el ciclo de la novela del conflicto armado comienza con *Los compañeros* y termina con *Sopa de Caracol*. Ronald Flores, *Signos de fuego. Panorámica de la literatura guatemalteca de 1960-2000*, Guatemala, Cultura, 2007, pp. 30 y 31.

⁹⁸ En su texto “Continuidad de las rupturas”, Mario Roberto Morales relata el camino iniciado junto a Luis de Lión y, más tarde, junto a Marco Antonio Flores, en la búsqueda de una estética distinta a la que había marcado Miguel Ángel Asturias. En ese artículo es posible leer las influencias que tuvieron los escritores de la nueva novela guatemalteca, mismas que dejan clara su inscripción en las corrientes y movimientos literarios iniciados en otras latitudes americanas, en particular en México y los Estados Unidos, y para el caso de la denominada novela del lenguaje, la influencia particular de Guillermo Cabrera Infante, “Continuidad de las rupturas”, en *La insignia*. En http://www.lainsignia.org/2007/octubre/dial_002.htm.

⁹⁹ Flores, *Signos de fuego...*, p. 31.

¹⁰⁰ Aguirre, *La subversión de la memoria...*, p. 189.

de tipo académico, sino que son ellas mismas las que estructuran la globalidad del texto y le imprimen su contenido y forma definitivos. El lenguaje redefine su función dentro del relato, ya no como un elemento más de éste, sino como su estructura más relevante y como auténtico universo de significados. No extraña, en consecuencia, que se haya empleado también la expresión “novela del lenguaje” para referirse a esta forma de narrar.¹⁰¹

El paso del testimonio a la llamada nueva novela no significó el final del primero, porque la escritura de testimonios continúa paralelamente. Sin embargo, el fin de los años setenta se vio marcado por la crítica, a través de la literatura, del actuar de los movimientos revolucionarios.

A decir de Héctor Leyva, las novelas disidentes develarán, con técnicas escriturales novedosas en la región, las traiciones en las filas de la izquierda.¹⁰² Será, señala Mario Roberto Morales, una literatura de la derrota interior, de los derrotados “en su espiritualidad y moralidad”.¹⁰³ Revolucionarios, exrevolucionarios e intelectuales en el exilio, escribieron algunas de estas obras que en ocasiones no fueron bien recibidas debido a su carácter crítico. Este cuerpo de novelas conformó un discurso a contrapelo del ideal del guerrillero, muchas veces irreverente y sarcástico. Son novelas que claramente desautorizan el discurso heroico de la izquierda hasta ese momento y, por lo general y a decir de sus autores, surgen de la necesidad de explicarse el fracaso en las gestas revolucionarias a partir de una mirada crítica desde el interior de las mismas.

A decir de José Luis Escamilla:

Sería imprudente generalizar; pero estas novelas tienen una serie de coincidencias tales como hacer crítica hacia la izquierda, exponer que algunos revolucionarios traicionan los principios que inspiraron la lucha y asumir el discurso de insurrectos dentro de la revolución; aunque preocupados por la integridad de los principios. Al mismo tiempo, desde los personajes, representan un espíritu de contradicción ideológica al interior del sujeto, desde donde expresan inconformidades, desconciertos e impulsos egoístas; guardando una distancia significativa, que llega hasta el rompimiento con los otros textos y con las lealtades políticas.

Así se configura esta textualidad que surge desde un discurso literario crítico de sí mismo; pero incomprendido por los intereses e interesados políticos. Sin embargo, más que problematizar esta ignominia extraliteraria, vale destacar que desde esta serie de textos se origina otra forma de novelar que no sólo cambia las estrategias narrativas, sino los discursos y protagonismos novelescos. Asunto de trascendencia en los estudios literarios, porque permite entender cómo esta tendencia (de la ficción en el realismo testimonial) pervive a lo largo de los años de predominio testimonial y expresa nuevos giros al finalizar las guerras en la

¹⁰¹ Mario Roberto Morales, “Continuidad de las rupturas”, en *La insignia*. http://www.lainsignia.org/2007/octubre/dial_002.htm, consultada en mayo 2018.

¹⁰² Héctor Leyva, *La narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos. 1960-1990*, 1995 (tesis Facultad de filología-Universidad Complutense de Madrid), pp. 387-440.

¹⁰³ Mario Roberto Morales, *Marco Antonio Flores y la nueva novela*. En <http://biblio3.url.edu.gt/PublicoLibros/2013/Abrapalabra/ABRAP33/07.pdf> (fecha de consulta: mayo de 2018).

región; aproximándose a la serie novelística latinoamericana conocida como “de la revolución traicionada” para el caso mexicano, o “antirrevolucionaria” para el proceso cubano.¹⁰⁴

Es posible afirmar que gracias al sitio que estas obras ocuparon en las discusiones intelectuales de sus países, marcadas por el desenmascaramiento de las filas de la izquierda revolucionaria, esa renovada búsqueda y experimentación literaria aceleró su importancia en el ámbito académico de la crítica centroamericana, abriendo camino de nuevo, a la novela denominada de ficción.¹⁰⁵

Sin importar la separación temporal existente entre cada publicación (hay incluso hasta treinta años entre novela y novela), las obras llamadas disidentes conservarían esa mirada crítica al actuar de las izquierdas y la renovación de las técnicas narrativas con el que el narrador construye su relato.

A decir de Escamilla, la disidencia “explora los silencios de los revolucionarios”.¹⁰⁶ En las obras es posible seguir el resquebrajamiento del héroe revolucionario, su conversión en un sujeto fragmentado, desencantado y violento. Sin características especiales excepto las de haber decidido aventurarse en una empresa que fracasó. Irreverente, por tanto, anti solemne.¹⁰⁷ Sujeto de excesos, en el que el arraigo no tiene cabida, que se visibiliza al subvertir y cuestionar, al hacer evidente la ausencia de relatos que nombren lo silenciado.

Este sujeto es prácticamente el arquetipo contrapuesto al heroico; sin compromiso, ridiculizado, sin convicciones. Es también un sujeto en conflicto con el mundo, pero que ha decidido confrontarlo por medio de la ironía, de la burla hacia los valores sociales que lo han definido. Sujeto herido en su masculinidad, en su coherencia, renegado de su identidad. Sin embargo, no se puede decir que es un antihéroe, pues de ninguna manera busca, aun a través de métodos poco convencionales o desde

¹⁰⁴ José Luis Escamilla, *El protagonista de la novela de posguerra centroamericana. Desterritorializado, híbrido y fragmentado*, San Salvador, Universidad Don Bosco, 2012, pp. 45 y 46.

¹⁰⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000, pp. 56-67. En su libro, Jacques Rancière expande y profundiza el concepto de ficción, a partir de suponer la existencia de una división de lo sensible que antecede al hecho estético y que históricamente ha desvinculado a la estética de la política, y debate con las concepciones de la ficción tales como una “mimesis” como una “ilusión” de verdad o sin relación con el objeto referente, o como una representación: “La soberanía estética de la literatura no es el reinado de la ficción. Es, por el contrario, un régimen de indistinción tendencial entre las ordenaciones descriptivas y narrativas de la ficción y las correspondientes a la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social [...] el testimonio y la ficción corresponden a un mismo régimen de sentido”, por lo que no existe una oposición entre literatura e historia y habría que concluir que “la historia es ficción. Alguna forma de ficción” señala Rancière “la política y el arte, como los saberes, constituyen ficciones, es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer”. Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real, y de ahí su vinculación con la generación de imaginarios. “Definen modos de palabras o acción, pero también régimen de intensidad de lo sensible”. Es de Rancière de donde tomaré la definición del concepto de ficción. La traducción es mía.

¹⁰⁶ Escamilla, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ Arias escribe de su generación: “Era como si todos los escritores jóvenes se hubieran puesto de acuerdo en que el mejor medio de disolver la horrorosa realidad en que vivíamos era la risa”, en *Identidad de la palabra: narrativa guatemalteca del siglo xx*, 1998. En www.literaturaguatemala.org

su papel de víctima de sus circunstancias, reestablecer orden alguno. Al contrario, su verdad, la que muestra al lector, estalla en fragmentos de un caos provocado por la libre elección.

Al respecto, Albino Chacón señala la sorprendente crítica que Marco Antonio Flores, autor de *Los compañeros*, lanza sobre las subjetividades de los protagonistas de la guerrilla urbana, como seres llenos de contradicciones, “debilidades e intereses personales”, alejados de cualquier visión heroica.¹⁰⁸

A partir de su publicación —y de hechos históricos sobre el asesinato de comandantes aparentemente realizados por los mismos grupos a los que pertenecían— existe una fisura en la percepción y confianza hacia los movimientos de izquierda que la literatura escenificará.

La tradición de la novela disidente en la literatura latinoamericana se extiende en el pasado. En su libro: *Trilogía de la violencia. Narrativa de Marco Antonio Flores*, Leona Nickless señala cómo desde los años cincuenta y sesenta existía entre los intelectuales latinoamericanos un desencanto hacia las estrategias y políticas de los partidos comunistas del continente. Varios escritores, como José Revueltas en México,¹⁰⁹ abordaron lo que consideraron errores de la dirigencia partidaria, a riesgo de ser expulsados o tildados de traidores. Así lo retoma Jean Franco:

También en México hubo varios ejemplos espectaculares del largo brazo de la política exterior soviética. En 1935, Evelio Vadillo, militante mexicano y amigo de José Revueltas, desapareció y pasó veinte años en campos soviéticos de prisioneros. El caso se convirtió en 1964 en uno de los temas centrales de su novela *Los errores* [...]. En los años de posguerra proliferó la literatura de los miembros desilusionados del Partido.¹¹⁰

Los libros críticos que se escribieron, en la mayoría de los casos, si lograron publicarse, vieron la luz hasta 30 años después.¹¹¹

No es el caso de *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores, que tuvo su primera edición en México en 1976. La novela, por demás estudiada, inicia en la región el desenmascaramiento de los mitos revolucionarios, de la idea romántica de la vida en las montañas y de los propios guerrilleros, e incorpora técnicas propias del *boom*, como las rupturas del tiempo y espacio, los monólogos interiores, el estilo indirecto libre, la ausencia de una voz omnisciente en tercera persona y la experimentación con el lenguaje a partir del habla urbana de la clase media y estudiantil de Guatemala.

¹⁰⁸ Chacón, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ En un número reciente de la revista *Cuartooscuro* que dirige el fotógrafo Pedro Valtierra, él mismo relata cómo, en 1982, llegó junto con otro periodista del entonces diario mexicano *Unomásuno* (Miguel Ángel Velázquez), a realizar un reportaje en las zonas de operaciones de las FAR y la ORPA. El libro que menciona entre las lecturas que llevaban los reporteros a los campamentos guerrilleros, es el de *México 68; juventud y revolución*, de José Revueltas. Pedro Valtierra, “Vivir con la guerrilla. Diario de Guatemala”, en *Cuartooscuro*, núm. 184, México, 2018.

¹¹⁰ Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, España, Random House, 2003, pp. 81-93.

¹¹¹ Leona Nickless, *Trilogía de la violencia. Narrativa de Marco Antonio Flores*, Guatemala, Flasco, 2011.

El correlato histórico en que se desarrolla la novela tiene su origen en la segunda mitad de los años sesenta, cuando las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) sufren una derrota, luego de que en 1968 fracasaran en el secuestro de personal de la embajada de los Estados Unidos. Ello genera conflictos en la dirigencia de la organización y deciden escindirse. El brazo urbano y político operará en la capital del país, y será comandado, en sus primeros años, por el general Luis Augusto Turcios Lima. La mayoría de sus miembros son parte del movimiento obrero y estudiantes universitarios.

El texto comienza a escribirse en 1968, en el exilio, pero se publicará hasta 1976 en México. César Tejeda señala que Flores busca comprender “qué demonios pasó: por qué el movimiento guerrillero fracasó en su combate de cinco años [...] pero no encuentra en las herramientas de una narración clásica una manera de lograrlo”.¹¹²

Los compañeros tiene como historia central la de cuatro personajes: *el Bolo*, *el Patojo*, *Chucha Flaca* y *el Rata*, quienes al iniciar la década de los sesenta se involucran en la guerrilla guatemalteca. La obra da cuenta de la ideología, costumbres y forma de vida de la clase media urbana, la represión y el ambiente de violencia. Abarca un periodo de 27 años y no narra una historia lineal, sino que relata ciertas piezas del rompecabezas que es la memoria fragmentada, en la que se concluye la reinención de los acontecimientos urgidos por confrontar el silencio social y el olvido.

La novela de Flores marca un rompimiento con el testimonio en varios sentidos: en un inicio constituye una ficción, si bien los hechos que se narran toman como base experiencias vividas, su reconstrucción está atravesada por elementos ficcionales que otorgan el sentido de la historia. Por ejemplo, los personajes de la narración existieron, pero su desenlace es absolutamente diferente al que el libro cuenta.

En segundo lugar, es una subjetivación de la experiencia histórica a que se refiere —la participación de un grupo de estudiantes San Carlitas en los primeros años de la revolución en Guatemala— contada desde las primeras personas, en la que se entremezclan múltiples voces que indican estados de ánimo, sentimientos, sentido del discurso, emociones. En este sentido hay un continuo “flujo de conciencia” en el que, de forma caótica, el personaje central trae a colación canciones, chistes, albures, ocurrencias, siempre de forma irónica:

Me desabroché el de seguridad; Miré por la ventanilla: palmeares de tarjeta postcard. Saqué el peine: peineme. También peneme: arreglémelo, acomodémelo. Me abotoné la camisa de cuello amarillo: torturante: nueva: chiltote: amarillo huevo: puesta: estrenada hoy. Tremendo guateque: bongós, chillidos, déjeme pasar, levántate que ya llegamos. (Pero alevántate y oye mi dulce canción, que te canta tu amante, que te canta tu amado, que te canto yo: Cantinflas en una película de mi niñez).¹¹³

¹¹² César Tejeda, “El Bolo”, en *Casa del Tiempo*, México, UAM, 2013. En http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/72_vi_oct_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_72_16_19.pdf (fecha de consulta: marzo de 2018).

¹¹³ Marco Antonio Flores, *Los compañeros*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 11.

En tercer lugar, Flores busca destruir la linealidad en la narración, a través, por ejemplo, de los monólogos interiores, la libre asociación, los desplazamientos espaciales y temporales, la composición lingüística derivada del léxico tradicionalmente académico pero que adopta formas inexistentes o inventadas, cuya guía parece ser más la sonoridad que el sentido:

El Patojo y el Bolo estaban ya metidos en hoyos de arena tomando el sol, crudos, gomosos, resacados, resocados, con una fría en cada mañosa, tostándose, tostados con una puta siniestra en la siniestra.¹¹⁴

El parque Central parece la pista del Caballo Loco. /Caballo loco, caballo loco/ (locoloco, lo coloco. ¿Dónde lo coloco?) [...] Caballo Loco, Caballo Loco/ Durante el día acarreaba canastos en el Mercado Central/ ¿Le llevo su canasto, doña?/ Sólo diez en hasta donde sea.¹¹⁵

Bien llegado. Bien venido/ ¿granda?/ Por aquí, por acá, por acullá. al gentío sudándole todo: sobacos, calvas, penes, culos, panzas, eso, queso, paratieso, para ti eso, para tieso, corriendo, escurriéndole de sudor. Abrazos, ah brazos, ah brazos, ah brazos en todo el cuerpo, a-bran, abran por favor que nos abramos y nos abramos.¹¹⁶

Además, *Los compañeros* tienen un humor cáustico susceptible de identificarse desde los propios motes con el que se nombran los protagonistas y los capítulos del libro: el Bolo significa el borracho, característica largamente comentada por parte de los guerrilleros en diferentes obras y entrevistas, en los que se habla de su afición por el alcohol y los burdeles, y a través de las que se muestra parte de las características de los otrora considerados héroes. La Chucha flaca es una perra flaca. El rata como apodo despectivo hacia el personaje. El patojo es un chiquillo. Además, las referencias todas a la sociedad guatemalteca y a la aventura emprendida que resultan despectivas —“los hijos de la chingada” como título de capítulo— y tienden a la ridiculización, la llevan a parecer una parodia delirante, una aventura absurda y caótica, tal como la estructura de la obra.

Mario Roberto Morales señala que *Los compañeros* es una “novela de la derrota interior”. Aunque ficción, la obra de Marco Antonio Flores presenta también un pacto de verdad con el lector, pues de inicio narra los procesos de traición y desencanto de los combatientes. Él mismo es una voz autorizada para hacerlo al haber pertenecido y conocer desde dentro lo sucedido en las filas revolucionarias. Flores humaniza al supuesto héroe guerrillero y devela las contradicciones de su discurso heroico en varios sentidos: la falta de estrategia y la improvisación en el quehacer revolucionario de los jóvenes combatientes urbanos; la ausencia de discusiones ideológicas que desdibujan los motivos de pertenencia e identidad; la participación y muerte en heroicos combates, como cuando el Patojo es capturado por emborracharse en el Martha's Bar.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 14 y 15.

En un contexto en el que la narrativa de la guerra buscaba la reafirmación de los arquetipos heroicos generados para comunicar la experiencia colectiva de la lucha armada, Flores crea personajes profundamente individuales y trágicamente heridos, por la soledad, por el abandono, por las decisiones que toman, seres cuyo destino no será otro que el de pertenecer a una generación perdida:

Pasé por la revolución en el aire de la nada. Durante cinco años viví huyendo, escondiéndome, cambiando de casas, de nombre, de facultad. [...] Siempre engañándonos, lo que pasó es que no teníamos nada que hacer... siempre anduvimos en las nubes buscando soluciones sociales a problemas personales, nuestra clase nació frustrada/ y Fidel quiso hacerla revolucionaria de contrabando, se olvidó de Lenin/, castrada en sus proyecciones más positivas, nacimos cuando nuestra clase está en decadencia y estamos pagándolo, ese es el precio de nuestra generación / y toneladas de sangre,/ casi todos nuestros muertos eran gente resentida y frustrada,/ ellos creían que estaban haciendo la Revolución y lo que estaban haciendo era salvarse ellos mismos adquiriendo un poder que no les pertenece.¹¹⁷

Completamente a contrapelo de la construcción del héroe de las novelas testimoniales, en las que se emula al “hombre nuevo”, los personajes de Flores están llenos de contradicciones y de intereses personales en un ambiente de luchas por el poder y traiciones entre quienes comandaban los movimientos armados y las estrategias guerrilleras.

La lucha revolucionaria será “desnaturalizada”¹¹⁸ y en ese sentido el camino del revolucionario se convertirá en una decisión errónea, realizada por individuos que, lejos de soportar todos los embates de la Historia, estarán guiados por una propia crisis existencial que tiene como tema adyacente el conflicto con el Estado. Es claro que el imaginario de la lucha armada triunfante se da de frente con las disputas internas entre los combatientes.

En todos sentidos, tal como muestra Leona Nickless, *Los compañeros* individualiza la experiencia de la guerra, pero colectiviza el fracaso de la utopía. Muestra cómo ese sujeto colectivo que debía acceder a un estadio superior en su organización a través de la responsabilidad con los ideales revolucionarios es guiado por personajes masculinos que fracasan, entre otras cosas, por sus vicios, por idealismo ingenuo y por la juventud de sus miembros, que, entre otras causas, serán elementos que les impedirán responder a las demandas épicas del momento histórico.¹¹⁹

Como *Los compañeros*, en los tres países se escribieron novelas con características menos realistas, aunque siempre referidas a las condiciones extratextuales. Textos que establecieron un contrapunto y señalaron las fisuras en el recuento de los hechos y en las utopías revolucionarias. Novelas como *La diáspora*, de Horacio Castellanos Moya (1989), o *Un sol sobre Managua*, de Erick Aguirre (1998) pasaron a formar

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁸ Retomo el término de Leyva, *op. cit.*, p. 396.

¹¹⁹ Leona Nickless, *Trilogía de la violencia: narrativa de Marco Antonio Flores*, Guatemala, Flacso, 2011, pp. 175-207. En su libro, Nickless analiza largamente la política en las novelas del escritor guatemalteco.

parte de los textos que se distancian tanto del testimonio como de las novelas de guerrilleros y que destacan de manera central la ruptura con la lucha armada desde el interior de las filas de las izquierdas, la traición y el desencanto. En suma: la fractura definitiva de la utopía.

Orfandad de héroes

Presentación

En la última década del siglo xx, el héroe literario configurado en las novelas de las revoluciones no solo pierde presencia, sino que prácticamente desaparece ante la emergencia de una narrativa en la que el sujeto combatiente personalizó la derrota de la utopía, se transformó en cómplice de su traición o bufón de la historia reciente, y perdió las posibilidades para su configuración como sujeto afirmativo de la ética revolucionaria.

Esa reafirmación de la figura heroica, necesaria en décadas pasadas para la construcción de la estética revolucionaria, cederá paso a un nuevo tipo de sujeto sustentado en un regreso a las formas propias de la disciplina literaria. Iniciará entonces una búsqueda centrada en la ficción, entendida como a contrapelo del realismo social que articuló los planteamientos de la ética que canonizaría los tópicos relacionados con la “verdad”, tal como ha sido expuesto en el apartado anterior. Ello supondrá una ruptura en la manera de hacer literatura a partir de la reelaboración de la forma de pensarse y representarse como sociedades, lejos del tema guerrillero y revolucionario.

Los cambios que se producen en el imaginario literario sobre los héroes en la última década del siglo xx tienen que ver también, entre otros elementos, con el desplazamiento que la institución literaria sufre: de artefacto político fundamental para el imaginario utópico, se convierte en activo formulador de otros principios desde, y casi exclusivamente, el campo cultural,¹²⁰ ámbito en el que se llevará a cabo la formulación discursiva donde se nombrará críticamente a las nuevas sociedades de la posguerra.

Denomino el presente apartado “Orfandad de héroes” porque en ese momento el imaginario literario en los tres países estudiados está un sentimiento de abandono, de violencia y destrucción, de falta de sentido histórico, de desencanto ante las imposibilidades de formulación de alternativas y proyectos de sociedad viables.

Es el vacío profundamente significativo que deja la ausencia de un sujeto heroico literario, del que emergen personajes protagónicos sin posibilidades de constituirse afirmativamente, sin nombre propio, inmersos en universos apocalípticos. Sus correlatos históricos son los procesos sociopolíticos llevados a cabo en las épocas de las llamadas transiciones democráticas.

¹²⁰ Parto de la definición de Pierre Bourdieu de “campo” como el espacio social de acción en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Es decir, lo concibo siempre como espacio de conflicto, “un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él”. Alicia Gutiérrez, *Bourdieu y las prácticas sociales*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, p. 57; Pierre Bourdieu *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

Las producciones narrativas del momento tendrán un impacto fundamental para la definición de lo que se considerará literatura del istmo en los años por venir; son novelas que, si bien ya venían gestándose desde tiempo atrás, encontrarán eco en la instauración de un nuevo canon para la literatura regional el cual, impulsado sobre todo por editoriales trasnacionales, rebasará sus fronteras.

Me propongo revisar los cambios y transformaciones de la literatura, y particularmente de la figuración del héroe literario, los nuevos imaginarios que se recrean y las configuraciones a que las novelas dan lugar, en el contexto de cambios sociopolíticos en los tres países en cuestión.

Resurgimiento de la ficción y consolidación del aparato crítico

Uno de los acontecimientos centrales para el fortalecimiento del fenómeno literario en la región fue el incremento de la narrativa de ficción gracias, en gran medida, a la recuperación de iniciativas culturales muchas veces impulsadas por los propios escritores originarios de los países que vivieron las guerras. En Guatemala, por ejemplo, surgieron varias editoriales independientes que publicaron textos de escritores en el exilio o residentes en el país.¹²¹ Editoriales como F&G o Magna Terra Editores y más tarde Letra Negra editaron textos, a pesar de la falta de apoyo para ello, y generaron un magro campo para el florecimiento del interés en la lectura, en gran medida por el contexto de la posguerra y la ausencia de una política gubernamental decisiva para la publicación de libros. Gerardo Guinea Diez refiere en entrevista que al presupuesto del Ministerio de Cultura en Guatemala “hay que quitarle lo que se lleva el Viceministerio de Deportes [...]; la inversión por la impresión de literatos nacionales no llega ni a siete centavos, más o menos, y nosotros estimamos que la inversión por habitante en cultura en el país alcanzará los cuarenta centavos de dólar” al año.¹²²

Un elemento controvertido en el impulso que la literatura centroamericana ha tenido desde fines de la guerra es la presencia de las editoriales trasnacionales en la región, casas como Alfaguara, que han jugado un papel muy importante en la difusión y fortalecimiento de la práctica escritural centroamericana, pero cuya presencia y fortaleza obliga a cuestionarse sobre la necesidad de apoyo de los gobiernos en turno para la producción literaria y para las diversas editoriales locales, y sobre las repercusiones que estas compañías han traído consigo en el ámbito cultural. Es evidente que las pequeñas editoriales difícilmente podrán competir y hasta sobrevivir en un mercado que por lo general acaparan los sellos trasnacionales. Los críticos además señalan que el asunto va más allá de la competencia mercantil. Desde 2001, la crítica Magda Zavala ha reflexionado sobre el impacto que para la producción literaria tienen las nuevas condiciones del mercado editorial en la globalización:

¹²¹ Nadine Haas, “¿Rebeldía juvenil o revolución cultural? El campo literario guatemalteco en la transición de los años 90”, en *Centroamericana. Revista Trimestral de la Cátedra de Lengua y Literaturas Hispánicas*, núms. 22.1 y 22.2, Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2012.

¹²² Entrevista propia, realizada en 2012 (Anexo 1).

La presencia, como “deus ex machina”, de los consorcios editoriales en Centroamérica, empieza a ser importante en los primeros años de la década de los noventa. Desde entonces al presente, ha cambiado visiblemente la dinámica de los campos literarios nacionales y del regional. De formaciones divididas en sectores ideológicos expuestos, cada uno con instituciones y sistemas de reconocimiento propios, ligados internacionalmente con partidarios en América Latina y el mundo, han pasado a ser espacios ocupados por los consorcios, verdaderos agentes neocoloniales. Estos hacen apariciones temporales, en función de:

- El lanzamiento de escritores y libros con su sello editorial.
- La búsqueda de libros candidatos a edición.
- La promoción de actividades literarias, en asociación con organismos del Estado.
- La puesta en escena de sus escritores famosos, o desconocidos, en gira de promoción editorial.

Esta situación implica que las transnacionales editoras actúan como verdaderos motores de la actividad literaria. Varios escritores ya trabajan en función de su potencial acceso al sello editorial. Como derivado de todo lo anterior, tenemos dos tipos de escritores: los que se promueven por las vías tradicionales, con grandes dificultades y tropiezos para el logro de reconocimiento, y los que llegan sin ninguna trayectoria, del anonimato a la cima.

Los objetivos sociales del arte han quedado atrás. El mercado de influencias (personales, sociales, políticas, familiares, e incluso, religiosas...) es hoy más evidente que nunca. Los escritores saben que de su uso depende el éxito.¹²³

A pesar de ello es posible afirmar que, por ejemplo en El Salvador, se publicaron 41 novelas de ficción de 1992 a 2002, doce de las cuales fueron impresas por el proyecto editorial Conculturas de la Dirección de Publicaciones e Impresos (DPI) del Ministerio de Cultura gubernamental. Mauricio Aguilar Ciciliano señala que en el mismo periodo: “Otras editoriales que han hecho una significativa contribución a la difusión del género novelístico son Arcoiris (cinco novelas), Clásicos Roxsil (cuatro novelas) y UCA Editores (tres novelas)”.¹²⁴ El Estado salvadoreño tampoco ha generado políticas que apoyen de manera definitiva la producción editorial. Una de las más grandes editoriales en El Salvador, UCA Editores, nacida en 1975 y que pertenece a la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, fue una de las pocas que sobrevivió a los años de guerra, a pesar de haber publicado textos considerados “subversivos” para el momento —ello se explica también por el importante papel político que la misma universidad jugó durante el conflicto armado—. A reserva de la necesidad de realizar un estudio más profundo, es posible afirmar que las editoriales independientes son prácticamente inexistentes en El Salvador, salvo casos como Índole Editores, y que la publicación de novelas ha estado impulsada por sellos transnacionales, en particular Alfaguara.

¹²³ Magda Zavala, “Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales”. En <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/ZavalaMagda.pdf> (fecha de consulta: enero de 2019).

¹²⁴ Mauricio Aguilar Ciciliano. *Las huellas del delirio. La novela salvadoreña de posguerra*. En <http://literaturadeelsalvador.yca.blogspot.com> (fecha de consulta: febrero de 2018).

Por su parte en Nicaragua, luego del triunfo de la Revolución, el gobierno puso especial interés en la política cultural y fundamentalmente en la publicación de obras a través de las editoriales Nueva Nicaragua, Editorial Vanguardia y Editorial Ocarina, mismas que se perdieron casi por completo a partir de la década de los noventa, ante las disminuciones del presupuesto en la materia. Hacia 2013, Salvadora Navas, quien fuera presidenta de la Cámara Nicaragüense del libro señala: “En Nicaragua no llegamos ni a diez editoriales profesionales, se pueden nombrar fácilmente. Solo son Hispamer, Amerrisque, Fondo Pavsa, El Nuevo Diario, Anamá, Literato, La Prensa, Aldila y San Jerónimo”.¹²⁵ Últimamente también se puede encontrar la presencia de Leteo Editores. Tanto en Nicaragua como en el resto de Centroamérica la editorial Alaguara se ha mantenido en la publicación de obras y el impulso a festivales de lectura y culturales en los que autores como Sergio Ramírez tienen una presencia fundamental.

Frente a la casi total ausencia de políticas públicas sostenidas que den impulso a la cultura y a la labor editorial, es claro que el esfuerzo intelectual que mantiene a flote a las casas editoriales locales es la participación de personas que han decidido hacer de la literatura su proyecto y su contribución al desarrollo cultural de los países en cuestión.

Carmen Lucía Alvarado, quien es poeta y forma parte de la coordinación editorial de Catafixia, una de las casas que más fuerza está tomando en Guatemala, reflexiona en entrevista:

Editar en Guatemala, ¿qué es?

Es épico, pero no imposible. Es un acto de resistencia y subversión definitivamente. Y, sobre todo, no hay apoyo institucional que soporte, no hay becas, no hay fondos, no hay nada, pero lo más importante es que a la larga, aunque no nos caerían mal, no lo hemos necesitado. Eso sí lo tengo clarísimo. A mí me enorgullece mucho. No es que me encante, porque no estaría mal una manita, pero lo que pasa es que aquí hay tanto que no podemos evitar que pase. En teoría, la Feria Internacional del Libro de Guatemala no podría existir, no debería existir. Los escritores tampoco, y a eso responde la edición en Guatemala, al propio interés de hacerla.¹²⁶

Werner Mackenbach, uno de los académicos que se ha ocupado del estudio de la literatura nicaragüense en los últimos años, señala que:

De los 95 textos publicados en los años ochenta y noventa que analizo en mi estudio sobre la novela nicaragüense del periodo, veintidós hacen referencia directa al periodo revolucionario, es decir, a los años desde el triunfo de la Revolución en 1979 hasta la derrota electoral de los sandinistas en 1990. Si se incluyen los textos que se refieren a los antecedentes, la “prehistoria” de la

¹²⁵ Entrevista con Salvadora Navas. En <http://www.elnuevodiario.com.ni/variedades/283944-dia-libro-vistazo-situacion-editorial-nicaragua/> (fecha de consulta: enero de 2019).

¹²⁶ López Martínez, Pilar y Yosahandi Navarrete Quan, “Editar en Guatemala es épico pero no imposible. Entrevista con Carmen Lucía Alvarado” (Anexo 4), en *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, núm. 36, 2018, p. 250. En <http://istmo.denison.edu/n36/foro/19-Istmo36-2018-Lopez-y-Navarrete.pdf>.

Revolución, son en total unos treinta.¹²⁷ Para los años 2000 a 2008 el crítico nicaragüense Luis Alberto Tercero ha contabilizado cuarenticinco novelas nicaragüenses publicadas, de las cuales unas diez hacen referencia al período revolucionario. Hasta ahora, estas novelas rara vez han sido objeto de estudio de trabajos científicos.¹²⁸

Es así como la novela de ficción, siempre latente en el espectro cultural de los países recién salidos de la guerra, retomó fuerza como espacio de expresión en la búsqueda de la comprensión de las nuevas realidades. En gran medida se iniciará un proceso de escritura que dé cuenta de lo acontecido en el pasado y se cuestione sobre el presente a través de la novela y, todavía, del testimonio, considerados como los espacios propicios para narrar lo vivido socialmente.

A lo ya señalado anteriormente —el crecimiento en el número de obras publicadas, su diversidad y propuestas, la aparición y consolidación de editoriales independientes, el avance de los sellos editoriales transnacionales y sus concursos, que llevaron más allá del istmo obras desconocidas en otras regiones y vigorizaron el mercado interno para ciertos autores—, la última década del siglo xx es también un parteaguas por diversas razones: en esos años se crearon programas académicos universitarios que constituyeron a la postre un contrapeso a la visión de la academia norteamericana sobre la literatura centroamericana, y abrieron otras discusiones necesarias en torno al fenómeno literario, además de que participaron en la formación de nuevos lectores. Se iniciaron también congresos internacionales y encuentros regionales que profundizaron en el estudio del tema, y se establecieron las condiciones para que los intelectuales y escritores participaran abierta y activamente en la vida cultural de sus países.¹²⁹

En cuanto a la aparición de programas académicos universitarios en la materia, varios estudiosos refieren su aparición en los años noventa, particularmente en Costa Rica, país en el que se instalaría una de las primeras maestrías en literatura centroamericana, misma que se convirtió en sede de los primeros congresos internacionales de literatura centroamericana (CILCA) que, año con año, reúne a especialistas de todas partes del mundo.

Todo lo anterior ha permitido la consolidación de un aparato crítico cuyos términos, conceptos y sentidos, han permeado ya las discusiones sobre la literatura centroamericana.

¹²⁷ Véase Mackenbach, *Unbewohnte Utopie*, pp. 441, 529-533.

¹²⁸ Werner Mackenbach, “La revolución como novela. ¿La novela de la revolución? Sobre la metaforización de la Revolución sandinista en la narrativa nicaragüense”. En <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/7019/7158>.

¹²⁹ La existencia de ferias internacionales del libro que ya se celebran regularmente en varios países; de programas académicos de investigación como el de “Hacia una historia de las literaturas centroamericanas” impulsado desde la Universidad de Costa Rica y cuya producción ha generado ya cuatro volúmenes temáticos impresos; o los encuentros internacionales de literatura centroamericana que reúnen año con año a escritores y especialistas, como el Congreso Internacional de Literatura Centroamericana o el de Estudios Culturales, son algunos ejemplos.

El sitio del letrado

Es claro que el fracaso de la utopía revolucionaria puso en cuestión el lugar del letrado intelectual en tanto guía formulador de los principios éticos y políticos de la nueva nación. La tradición que formulaba la necesidad del compromiso y emulaba al héroe revolucionario con el poeta combatiente se estrelló contra una realidad donde el “hombre nuevo” había sido derrotado, se había traicionado a sí mismo y a sus ideales.

El tránsito de los intelectuales, primero como sujetos agentes que enarbolaron las utopías y luego como testigos desencantados de los procesos de transición, marcó la literatura de fines del siglo xx: autores-personajes visibles de sus propias narrativas, guías-acompañantes en los procesos de construcción de “verdades históricas”, o representantes de la hegemonía discursiva sobre las necesidades utópicas de naciones violentadas. Los intelectuales, en tanto voces autorizadas para contar la Historia y llevarla por diferentes derroteros, fueron desdibujándose entre la emergencia de nuevos sujetos y la necesidad de formulación de lenguajes para nombrar realidades antes ignoradas. Esta disolución de la figura intelectual se manifestó también en la narrativa y en la transformación que sufrió el carácter heroico de los personajes en las novelas de la última década del siglo xx e inicios del nuevo siglo.

Como se mencionó ya, en los años noventa todos los ámbitos —político, social y cultural— se vieron trastocados en El Salvador, Guatemala y Nicaragua. Además de las condiciones políticas expuestas, las nuevas condiciones de paz y búsqueda democrática permitieron que, de forma tardía respecto del resto del continente, los medios de comunicación masiva recobraran fuerza en países en los que el Estado debía generar institución, ganar legitimidad y apuntalar su presencia e imagen.

Ante el avance mediático, la literatura perdió su sitio privilegiado como instancia formuladora de sentido.¹³⁰ Otros procesos también tuvieron que ver con lo anterior; el fin del nacionalismo cultural impulsado en la primera mitad del siglo xx por la narrativa nacionalista, o la retirada del sujeto letrado como guía y anunciador de las posibilidades utópicas, por ejemplo.

Son varios los autores que se refieren a este tránsito de la intelectualidad, aunque como apunta Werner Mackenbach, la historia de los intelectuales centroamericanos en el siglo xx todavía no ha sido escrita. En su texto “¿De la ira al asco? Reflexiones sobre el intelectual-escritor en Centroamérica, después de las bombas, y sus repercusiones en la literatura”, Mackenbach señala cómo, tras la firma de los Acuerdos de Paz y el fracaso de la utopía revolucionaria, el intelectual pierde hegemonía en la definición del discurso cultural y político y la literatura, en tanto institución organizadora del campo cultural, sufre transformaciones que finalmente desembocarán en la pérdida de “su papel estratégico en la política cultural de los Estados”.¹³¹

¹³⁰ Es claro que la literatura siempre es formuladora de sentido. Varios autores se refieren a que, en el momento histórico de después de las revoluciones centroamericanas y con el fin de las utopías, las letras ya no serán fundamentales, como señala Arturo Arias, “para la generación de identidades [...] un instrumento formador de conciencia de clase, o el espacio privilegiado para formular los proyectos sociales”. Arturo Arias, “Descolonizando el conocimiento, reformulando la textualidad: repensando el papel de la narrativa centroamericana”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 21, núm. 42, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1995, p. 77.

¹³¹ Werner Mackenbach, “¿De la ira al asco? Reflexiones sobre el intelectual-escritor en Centroamérica,

Este cambio, sin embargo, fue también manifestación de las transformaciones socio políticas que a nivel mundial se experimentaron, y los acelerados procesos de globalización. El sitio de la palabra escrita será recorrido a un segundo o tercer plano entre las herramientas culturales y de comunicación, y se hegemonizará a los medios masivos entre los instrumentos de representación simbólica y reproducción cultural. Es así como la ciudad letrada perderá su sentido primero.

Claudia Gilman recupera la discusión abierta por Régis Debray sobre la pérdida de primacía de la grafósfera sobre la videósfera:

Las condiciones de la práctica del intelectual se transformaron radicalmente. Régis Debray se refiere explícitamente a las transformaciones entre ese pasado reciente —hoy ya clausurado— y el presente. Para ese autor, esa frontera entre pasado y presente está dada por el pasaje de una cultura letrada, que reconoce en la palabra escrita su medio de comunicación fundamental, a una cultura audiovisual electrónica cuyas formas de representación simbólica están ancladas en los nuevos medios de comunicación masiva, ya totalmente hegemónicos en la segunda mitad del siglo xx.¹³²

La autora enfatiza el hecho de que la videósfera haya transformado la esfera pública y, en particular, el que los medios de comunicación masiva hayan “desbarrancado los modos tradicionales de la intervención intelectual, sus posibilidades de circulación y difusión a nivel masivo”.¹³³ Y concluye: “La privatización de la existencia que sucedió a la evidencia de que la revolución mundial no estaba en marcha y de que el capitalismo se sobreponía a los diagnósticos que presagiaban su inminente agonía convirtió a muchos intelectuales en académicos”.¹³⁴

Para el caso centroamericano, particularmente para Guatemala y El Salvador, las dictaduras, las guerras y los asesinatos de toda una generación de intelectuales, dejaron entre sus consecuencias un vacío en la continuidad de la formación de la conciencia crítica —condición definitoria del carácter intelectual— del que, a decir de algunos de los escritores más reconocidos, todavía no logran sobreponerse.

Para Gerardo Guinea Diez, por ejemplo, el golpe de Estado contra Jacobo Arbenz en Guatemala en 1954 genera el exilio de varios de los intelectuales más importantes del país, y no es sino hasta 1996 cuando algunos de los escritores, muchos de ellos participantes en las guerrillas y más tarde exilados, regresan a realizar labores culturales y literarias, en medio de un contexto muchas veces adverso al desarrollo cultural:

Yo creo que lo que hay aquí es un enorme bache. Que se manifiesta a partir de 1954, entonces los grandes escritores salen del país, otros que se quedan mueren, entonces digamos que la reproducción generacional se ve muy afectada por eso, porque los grandes escritores que están afuera generalmente son catalogados de opositores al régimen y su obra no circula y si circula es de mano en mano, la

después de las bombas, y sus repercusiones en la literatura”, en *Centroamericana*, vol. 25, núm. 2, Universidad de Milán, 2015, pp. 55-79.

¹³² Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 376.

¹³³ *Ibid.*, pp. 376 y 377.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 378.

de Cardoza y Aragón. Asturias empieza a circular más a partir de que le dan el Nobel, entonces no hay reproducción generacional y de conocimiento de la obra de los viejos escritores con los nuevos. Entonces estamos hablando de un bache cultural de 42 años.¹³⁵

Algunos intelectuales que continuaron labores de escritura en los nacientes diarios de circulación nacional y, en muchos sentidos, manifestaron todavía un liderazgo de opinión en sus países, mostraron, por breve tiempo, cierta esperanza condicionada en la revitalización de la actividad cultural y su formulación como estrategia fundamental en la recomposición del tejido social y la reconstrucción nacional. Tal es el caso de Horacio Castellanos Moya, quien escribe en esos años el texto *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* (1993), libro en el que realiza propuestas para la recuperación del campo cultural de su país. Castellanos escribe: “El esfuerzo para que la posguerra signifique un renacimiento de la cultura, en un periodo de amplia difusión del arte y la literatura, tiene que ser conjunto, plural y sostenido”.¹³⁶

A decir de Alexandra Ortiz, Castellanos manifiesta el reto de que la literatura de la posguerra debe: “inventar el rostro del “otro” salvadoreño, aquel que ya no es guerrillero ni soldado, y debe, simultáneamente, continuar con la necesidad de preservar la memoria, de recordar a la nación que no olvide [...] según este autor, el proceso de transición debe ir acompañado por un cambio cultural que se encuentra íntimamente ligado al abandono de la cultura de la guerra y de la violencia, que imperaron durante la guerra civil”.¹³⁷

En su libro *Gramática de un tiempo congelado. Ensayo y obra periodística (1994-2007)* Gerardo Guinea Diez expone críticamente la necesidad de que los acuerdos de paz signifiquen una refundación. Al hablar de la larga época de la transición en Guatemala, señala: “Para muchos la transición ya no existe, o al menos, fracasó en su intento por construir una sociedad moderna. Ella se quedó en un estado gelatinoso, donde los políticos no respondieron a los retos y desafíos que tenían enfrente. La vieja clase política ya no representa más que un mero recuerdo, y la surgida durante estos últimos años no logra articular y mediar entre la sociedad y las instituciones del Estado”.¹³⁸

Más adelante, en otro artículo, expone:

Lo que fracasó fue el “Estado a la medida” y lo que ahora está en juego es asumir, con el consecuente fracaso por venir, el “Estado mínimo” o, en su defecto, apostarle al Estado nacional, pluriétnico y multicultural.

¹³⁵ Entrevista personal realizada en marzo de 2013, Guatemala (Anexo 1).

¹³⁶ Horacio Castellanos Moya, *Recuentos de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*, El Salvador, Tendencias, 1993, p. 75.

¹³⁷ Alexandra Ortiz Wallner, “Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria”, en *Iberoamericana*, vol. 19, núm. 140. En <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/981/661> (fecha de consulta: febrero de 2019).

¹³⁸ Gerardo Guinea Diez, “Espíritu y razón de la transición” y “El Estado sí produce riquezas”, en *Gramática de un tiempo congelado. Ensayo y obra periodística (1994-2007)*, Guatemala, Cultura, 2008, p. 26.

Pero ese no será posible con pactos de gobernabilidad o pactos fiscales, o con brillantes ideas gerenciales, hay algo más audaz y necesario: la refundación de la república.¹³⁹

Este sentido crítico hacia las políticas y procesos que los gobiernos de transición llevaban a cabo, se expresó también en la narrativa, y será este el género en el que el sujeto letrado manifestará, a través de la ficción, el tránsito que recorre su propia figura; se ha mencionado el caso de las novelas disidentes como deconstructivas del imaginario sobre el “hombre nuevo”; en las que se sitúa al personaje narrador como quien narra su abandono y decepción hacia la lucha armada, confirmando su renuncia a participar como guía en la construcción de la utopía. Otras novelas dialogan con la escritura testimonial y, de forma muchas veces paródica, presentan el hartazgo hacia la figura del intelectual comprometido, renunciando incluso a su ciudadanía, identidad primera en la participación de los proyectos políticos revolucionarios.¹⁴⁰

Son personajes que prefiguran un tránsito en la representación de lo político. A decir de Magdalena Perkowska:

La literatura centroamericana manifiesta un cambio de paradigma estético: la ética del compromiso político, el espíritu de utopía social y la denuncia de la injusticia que caracterizan la producción literaria y cultural de la región desde finales de los 60 hasta mediados de los 80, son desplazados por narrativas que exponen las consecuencias y secuelas de los conflictos armados explorando la historia privada, la intimidad y la subjetividad de los individuos (tanto los vencedores como los derrotados) inmersos en la compleja y dolorosa realidad de la posguerra.¹⁴¹

A diferencia de quienes afirman que después de las guerras se da la definitiva separación entre literatura y política, Perkowska señala la necesidad de observar la continua existencia del discurso político en la literatura centroamericana, discurso que: “articula el abismo entre el impulso utópico del discurso anterior y la complacencia consensual de las nuevas representaciones culturales que abandonan, además, la tarea de configurar identidades nacionales”.¹⁴² Literatura postpolítica a decir de la académica, que se produce en un contexto absolutamente distinto al de la formulación de las utopías, pero que no abandona el “gesto político”.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰ En *El asco, Thomas Bernhard en San Salvador*, Moya, el personaje que narra lo dicho por Vega quien había regresado a El Salvador para el entierro de su madre, expone: “Siempre me pareció la peor tontería que tenía algún sentido el hecho de ser salvadoreño, por eso me fui, me dijo Vega, y no metí ni ayudé a ninguno de esos tipos que se decían mis compatriotas, yo no tenía nada que ver con ellos, yo no quería recordar nada de esta mugrosa tierra”, p. 28.

¹⁴¹ Magdalena Perkowska, “Una nación imposible: el *Bildungsroman* e imaginarios culturales en *El misterio de San Andrés*, de Dante Liano”. En http://istmo.denison.edu/n24/articulos/25_perkowska_magdalena_form.pdf (fecha de consulta: marzo de 2019).

¹⁴² Magdalena Perkowska, “La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea”. En http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24_perkowska_magdalena_form.pdf (fecha de consulta: marzo de 2019).

En ese sentido, señala la crítica, el conflicto con el Estado, la disidencia y el antagonismo serán desplazados por el discurso neoliberal del consenso y la negociación, y cuestionados ya no a través de una confrontación extrema, como la textualidad referente a la guerra o la opción por las armas, sino por una literatura que evidencia lo más terrible e inaceptable en nuestras sociedades: la corrupción, la impunidad, la violencia, la desigualdad, la represión, la pobreza, la falta de opciones.

Me parece fundamental el apunte sobre lo anterior: es el sentido que la literatura tuvo para las prácticas políticas lo que se transforma en ese periodo. Sentido estructurado a partir de programas de lucha sostenidos en andamiajes diversos (partidos, colectivos, sindicatos, organizaciones guerrilleras), cuyas estrategias discursivas generaron identidad en el quehacer literario del sujeto letrado-revolucionario-comprometido; espacio para la formulación de imaginarios posibles.

Sin embargo, la práctica literaria, ya sin el sostén discursivo que la definió fundamental para el cambio de conciencia, no pierde sentido político, sigue siendo una praxis que manifiesta, en otro contexto, y a través de distintas estrategias narrativas, posibilidades de futuro en la confrontación con el presente. La literatura que ve la luz en los años noventa revela la voluntad de generar reacción ante aquello que los discursos mediáticos y del poder ocultan, a través de la presentación de realidades cuestionadoras, encarnadas en personajes violentos, desencantados, o cínicos.

Sin revolución, sin la gesta histórica de transformación de los pueblos, frente a la crítica en torno a su participación o no en las luchas revolucionarias, con un gran vacío dejado por miles de los intelectuales asesinados, fuera de la institución revolucionaria, al sujeto letrado comprometido le quedó aferrarse a su escritura. Porque si algo no se quebró en el trayecto de tantos años de guerra, tal como lo demuestran los miles de páginas escritas por varios de esos intelectuales, fue la confianza en la potencialidad transformadora del lenguaje, en la literatura como vehículo para la construcción o deconstrucción de imaginarios. Castellanos Moya define el papel del escritor de este modo: “Otro reto (para el escritor) quizá sea ayudar a ‘preservar la memoria’, a que la nación no olvide sus taras, esa irracionalidad que nos condujo a la conflagración”.¹⁴³

La preservación de la memoria como una de las tareas del intelectual letrado después de las revoluciones estará siempre confrontada con lo que Beatriz Cortez denomina “políticas del olvido”,¹⁴⁴ en clara referencia a las implementadas por el Estado salvadoreño luego de la firma de los Acuerdos por la Paz, pero que se pueden encontrar también en Guatemala. Son políticas que se implementan a través de la omisión de los conflictos en los programas de historia de las instituciones educativas, los medios de comunicación y los programas gubernamentales. Es claro que luego de la guerra la literatura entrará en esa disputa por la memoria, y las novelas,

¹⁴³ Castellanos, *Recuentos de incertidumbres...*, p. 75.

¹⁴⁴ Beatriz Cortez “Memorias del desencanto: el duelo postergado y la pérdida de la subjetividad heroica”, en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz y Verónica Ríos, (*Per*) *Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, t. III *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*, Guatemala, F&G Editores, 2012, p. 263.

independientemente del género de que se trate, participarán contra esa política y a favor del cuestionamiento al presente de la transición.

En términos propiamente literarios, es fundamental observar que el autor cederá su sitio a los narradores: junto a la desaparición de la identificación del sujeto revolucionario como la voz narrativa, del intelectual como autor que desde la obra nos muestra la verdad de los hechos, surge la voz de un narrador-personaje, que será definido por el contexto en el que queda inserto y la existencia de otros personajes con los que interactúa, contexto que es referente de una realidad social en la que se manifiestan múltiples voces, en interlocución permanente con el pasado y el presente. Es una polifonía distinta a la elaborada en los testimonios a partir de las entrevistas y de la urdimbre entre ellas, generada para construir el sentido deseado y en el que se sostiene el fundamento de lo verídico. En esta nueva multiplicidad de voces aparecen personajes vivos y muertos, voces internas, memorias, la descripción de espacios inexistentes, personajes animalizados, míticos. Se da paso a lo subjetivo, al deseo todo de comprensión de un mundo que para la ilusión requiere de asirlo, el nombrar el caos desde dentro. El mundo ya no será comprendido sino por esa polifonía.

La posguerra

Uno de los aspectos a remarcar en las discusiones académicas que sobre la literatura centroamericana se han llevado a cabo a partir de los años noventa, es el referente a aquello que la propia narrativa, en particular la disidente, prefiguró como el rompimiento entre literatura y política, ya apuntado anteriormente, pero que requiere analizarse desde el contexto de las discusiones sobre la literatura del momento.¹⁴⁵

Es importante recordar que la academia norteamericana impulsó la canonización del testimonio y generó una idea sobre la literatura regional ligada a sus condiciones políticas.¹⁴⁶ Estableció, por tanto, la concepción de una historiografía que separaría a

¹⁴⁵ Como ha sido visto, lo que toca a la relación entre literatura y política se refiere, en particular, a la llamada estética del compromiso político revolucionario y a la disputa por la generación de un discurso histórico verdadero, realista e ideológicamente marcado por el signo de las izquierdas que en ese momento eran las revolucionarias. Desde mi punto de vista, la literatura de la memoria, por ejemplo aquella que surge como necesidad de dejar constancia de las atrocidades cometidas durante las dictaduras, es también política. El discurso literario tendrá una significación política siempre que dispute al poder la hegemonía discursiva de, por ejemplo, lo sucedido en cierto periodo histórico o la visibilización de actores no tomados en cuenta en su narrativa histórica.

¹⁴⁶ Tal como afirma Bárbara Döscher: “En efecto, en los EEUU, la trayectoria académica del género de testimonio fue mucho más relevante que aquí en Alemania. El testimonio no sólo fue referencia para la solidaridad internacional, sino que también sirvió para el proceso de reconfiguración del programa de los estudios literarios. Surgió una acalorada polémica sobre la posible integración del género de testimonio en el canon de estudios literarios universitarios. La compilación *The Real Thing* (Gugelberger, 1996) muestra tres fases en la discusión sobre el género de testimonio en la academia estadounidense. En una primera fase, los críticos luchaban por el reconocimiento del discurso de testimonio como género literario y como importante objeto de estudio. En una segunda fase, los estudios se dirigieron a la problemática inherente al propio género y a diferentes posibles soluciones, aprovechando la ambivalencia del testimonio como medio de delimitación del discurso dominante. En la última fase, los críticos se ven cuestionados por su misma actitud y por su posición como intelectuales y académicos. En <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/intel.html> (fecha de consulta: septiembre de 2019).

la literatura en periodos correspondientes con los de los procesos históricos vividos en el istmo, siguiendo para ello a varias de las escuelas de historiografía literaria existentes hasta el momento.

En cuanto a la periodización literaria, el debate fundamental se ha centrado en torno al concepto “literatura de posguerra”. Con la aparición de centros de estudios universitarios regionales dedicados a la literatura centroamericana, se inicia el cuestionamiento sobre la periodicidad historiográfica establecida desde el norte para la expresión artística del istmo.

El debate sobre el agotamiento del testimonio¹⁴⁷ rebasa las discusiones sobre la supuesta pretensión de “verdad” en el género, y la dudosa legitimidad de las voces intelectuales que pretenden mostrar la voz del subalterno, y genera un rompimiento en el que se producirán obras sobre personajes casi siempre ficticios, pero representativos de ciertas clases sociales, conformados a partir de las realidades de posguerra y cuya temporalidad será el presente. La literatura centroamericana regresará así a la búsqueda de la estética disciplinar.

Desde hace ya varios años, la crítica literaria centroamericana, ya sea la realizada en Estados Unidos o la que se ha logrado consolidar en Costa Rica, tiene la necesidad de revisar la literatura del istmo no solo en función de los procesos revolucionarios y su relación con la guerra sino, particularmente, en función de los cambios y transformaciones que, después de los procesos armados, se abrieron en cada uno de los países: la literatura no debe ya definirse exclusivamente por la relación existente entre la práctica escritural y los procesos sociopolíticos regionales, por los elementos extraliterarios; la narrativa, para el caso centroamericano, tiene una historia y un desarrollo propio en el que participan efectivamente elementos externos pero, fundamentalmente, la continua búsqueda estética.

La incorporación de la ficción, a contrapelo de lo que el “testimonio” en tanto “pretensión de verdad” había propuesto, el uso de nuevas técnicas en la práctica escritural regional, así como la hibridación de géneros en el caso de muchas de las novelas, marcarían otro comienzo y una continuidad con algunas de las expresiones de la literatura centroamericana a lo largo de su historia.

José Luis Escamilla señala:

La narrativa centroamericana de posguerra civil está determinada por una serie de elementos extraliterarios como el fin de la guerra, la firma por los acuerdos de paz, los procesos de democratización, la implementación del modelo neoliberal, el nuevo entorno internacional y la acumulación histórica, política, económica y social de problemas no resueltos a lo largo del tiempo.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Vale la pena recordar las discusiones en torno al caso David Stoll, Rigoberta Menchú: el académico estadounidense deconstruye la historia del testimonio contado por Rigoberta Menchú a Burgos, a partir de una serie de entrevistas y recorridos en los que se asegura que la premio Nobel jamás estuvo en los sitios, ni vivió lo señalado en el libro. Eso, claro, no quitará veracidad a los hechos narrados, que sí ocurrieron, aunque Menchú no estuvo en muchos de ellos, y pondrá en cuestión todo el fundamento sobre el que el testimonio, en su pretendido afán de “verdad”, de recuperación de la historia por los protagonistas, se sostenía. Varios son los artículos escritos en torno al tema, pero recupero el debate que Marc Zimmerman hace en su artículo: “Rigoberta Menchú, David Stoll, narrativa subalterna y la verdad testimonial: una perspectiva personal”. En <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/rigoberta.html>.

¹⁴⁸ José Luis Escamilla, *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana, desterritorializado*,

A decir del autor, en esta narrativa confluyen los elementos literarios existentes antes y durante el periodo revolucionario, y más tarde, la incorporación de la interpelación al lector a participar en las luchas de liberación, la exploración de nuevos temas, la presencia de elementos ideológico-políticos y algunas formas narrativas novedosas.

Escamilla afirma que después de las guerras será necesario reivindicar la literatura centroamericana, no como resultado de los procesos políticos, sino por sus características estéticas particulares, no forzosamente novedosas, pero sí reinsertadas en el espectro escritural de la región. Características tales como: una continuidad con propuestas estéticas de la tradición novelesca latinoamericana, la vertiginosidad del tiempo del relato, la continua ruptura espacio temporal en la narración, la individualización del sujeto literario, su determinación por el libre albedrío o su indiferencia ante el futuro, el carácter abierto de las obras, su alejamiento del realismo y las temáticas otrora consideradas marginales.¹⁴⁹

La narrativa de la posguerra no solo dialogará con aquella otra inmediata anterior e incluso con la llamada “fundacional” (las novelas de Asturias, por ejemplo), sino que intentará deconstruir¹⁵⁰ el carácter colectivo, de compromiso, de representación de la Historia y la verdad en la región, que se le había otorgado. Más aún, Albino Chacón señala: “en la novelística de la posguerra no hay nostalgia ni pretensiones heroicas de los protagonistas; sólo escenarios en que todo parece funcionar de manera violenta y sin horizontes claros en cuanto a un proyecto viable de sociedad”.¹⁵¹

La literatura producida en el periodo mencionado y la búsqueda estética referida no la deshistoriza, muy al contrario. La literatura de los tres países buscará la ruptura con las interpretaciones que han situado su valor en su referencia a los procesos históricos y políticos, a partir del regreso sus formas más tradicionales; es una diferencia que no resta importancia a la relación que la literatura puede mantener y sigue manteniendo con la historia, sino que busca centrar su valor estético como lo fundamental.

De esa manera, en tanto categoría para la historiografía literaria, la posguerra ha sido debatida en un contexto más amplio de definición sobre los aspectos a tomar en cuenta para establecer una periodización literaria, que no obedecen solamente a los acontecimientos históricos extratextuales del momento de la producción de textos, sino a características estéticas y procesos culturales mucho más amplios.

hibrido y fragmentado, San Salvador, Editorial Universidad Don Bosco, 2012, p. 23.

¹⁴⁹ Escamilla cita a Alexandra Ortiz: “Los acontecimientos políticos ya no determinan ni explican los cambios literarios en Centroamérica. Es decir, que tanto las periodizaciones literarias como las categorías de periodización literarias, no giran más alrededor de una fecha, de un acontecimiento, sino que se van conformando en contacto con procesos culturales complejos, en muchas ocasiones de larga duración. *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁰ Retomo las características que Derrida otorga al concepto de “deconstrucción” y ninguna definición de las que el filósofo era enemigo: la deconstrucción trata de mostrar los procesos históricos y lingüísticos (particularmente las metáforas y metonimias) que participan en la conformación de ideas de verdad que son siempre relativas e históricas. La narrativa de la posguerra mostrará los procesos históricos a los que la literatura anterior respondía y develará como relativas las verdades que enarbolaba. En <http://www.jacquesderrida.com.ar/>.

¹⁵¹ Chacón, *op. cit.*, p. 22.

La “posguerra”, señala Alexandra Ortiz, se ha visto marcada y definida por lo político, social y cultural en un momento específico de la región. De acuerdo con la autora, los textos escritos en este periodo de “transición democrática [...] se acercan desde diferentes frentes a la problemática de las dinámicas culturales que empiezan a surgir en ese momento determinado y cuyos efectos se extienden hasta la actualidad”.¹⁵² Ortiz Wallner enfatiza:

Hablamos de posguerra en Centroamérica y con ello designamos un proceso, constantemente cuestionado, común en tres sociedades: la guatemalteca, la salvadoreña y la nicaragüense. El problema radica en limitar un proceso literario tan complejo como el que aquí estudiamos a un concepto —la posguerra— que posea una carga más política que cultural y que pueda ser interpretado como la catalogación de una expresión literaria de un subgénero. Subgénero que delimitaría una vasta producción heterogénea a unos pocos exclusivos/excluyentes rasgos. La interrogante que surge se vincula a la capacidad de representación que ese concepto pueda tener, es decir, si puede integrar la pluralidad de voces que han emergido en estos años.¹⁵³

Lo anterior busca dar cuenta de la necesidad de observar la producción literaria de los tres países desde una óptica que pueda tomar en cuenta otras expresiones, es decir, que la categoría de literatura de “posguerra” permita abrir el espectro de análisis —en contraposición a lo que el canon testimonial provocó— para la inclusión de obras cuyos temas centrales no se relacionan con la guerra o la política. Como se verá más adelante, el término posguerra, más allá de la temporalidad que implica y de su relación con los sucesos históricos vividos, señala también la forma vivencial de la derrota y el abandono, que la literatura recrea y prefigura. Lo anterior no solo está relacionado con el fracaso de las utopías revolucionarias, también con la esperanza de un futuro que traiga el florecimiento cultural, social y económico, y que la realidad de los gobiernos en transición y posteriores han traicionado. Es en este sentido que el periodo —y el sentimiento— de la posguerra y la transición se extiende hasta la actualidad.¹⁵⁴

¹⁵² Alexandra Ortiz Wallner, “Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria”. En <https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/981/661>, (consultada en febrero 2018).

¹⁵³ Alexandra Ortiz Wallner, *Espacios asediados. (Re)presentaciones del espacio y la violencia en novelas centroamericanas de posguerra*, 2004 (Tesis para obtener el grado de Magister Literatum en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica), p. 83. En http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:8080/bitstream/handle/123456789/214/tesis_ortizwallner%5B1%5D.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (consultada en julio 2020).

¹⁵⁴ “Guatemala es el país que sigue siendo, que no es un país sino es un lugar, donde todo está a medio construir”. Gerardo Guinea Diez, entrevista personal, Guatemala, 2012 (Anexo 1).

Orfandad de héroes en las llamadas literatura de la violencia y estética del cinismo

A partir del llamado *boom* centroamericano y del resurgimiento de los estudios literarios en los países del istmo, se inicia el análisis de temas, formas de representación estéticas, y estrategias de ficcionalización de las nuevas realidades. Las consideraciones y encuentros académicos que han tenido lugar para el estudio de la producción literaria de los últimos treinta años señalan la importancia que para los críticos tiene la búsqueda de caracterizaciones que den cuenta de los rasgos de la literatura centroamericana posttestimonial. Son categorías, muchas de ellas, que permiten vislumbrar tópicos que aparecen de forma transversal a la producción literaria de la región y otras, que surgen para asir conceptualmente el fenómeno literario de esos años.

Por ejemplo, se han producido estudios sobre la representación de la violencia en la literatura centroamericana de los últimos años, que han permitido articular planteamientos regionales ya existentes y abrir a debate nuevos planteamientos. La violencia, como una característica de la literatura regional (y no exclusiva de aquellos países que vivieron las revoluciones) ha sido analizada desde la óptica de nuevas escuelas que, como los estudios culturales, insertan su reflexión en procesos culturales y sociales más amplios.

Mabel Moraña afirma que la violencia es una dimensión que encuentra continuidad “connatural a la historia de América Latina”;¹⁵⁵ sin embargo, adquiere características distintas de acuerdo con la época y los procesos sociopolíticos de cada una de las sociedades. Alexandra Ortiz señala que “el análisis de la dimensión de la violencia y sus representaciones estéticas es fundamental para comprender la narrativa de la llamada posguerra centroamericana y las otras formas de percepción de las realidades ficcionalizadas”.¹⁵⁶ En su trabajo “Literaturas y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya”,¹⁵⁷ Ortiz Wallner analiza tres de las propuestas sobre la ficcionalización de la violencia existentes: la que propone la narrativa de la violencia, la que señala la estética de la violencia y la de la estética del cinismo.

La narrativa de la violencia, término acuñado por Dante Liano, nos dice Ortiz, propone la existencia de una violencia oblicua, contenida de manera indirecta,

¹⁵⁵ Mabel Moraña señala: “El tema de la violencia es connatural a la historia misma de América Latina y, por lo mismo, resulta inagotable en cualquiera de sus múltiples manifestaciones materiales y simbólicas, desde los orígenes coloniales hasta la actualidad. A nivel continental, la praxis y el discurso de la violencia pueden perseguirse desde la penetración y la depredación colonizadora con que América Latina es inscrita en el desarrollo cultural de Occidente hasta llegar a las más recientes y sutiles formas asumidas por la violencia de Estado, pasando por las instancias de imposición de modelos culturales y económicos que en las distintas épocas impactaron radicalmente las culturas criollas y vernáculas. América Latina ha sufrido así, históricamente, las consecuencias de una violencia fundacional, que la condena a una posición periférica con respecto a sistemas globales cuyos centros han difundido, en sus correspondientes áreas de influencia, la “racionalidad” de su propia reproducción cultural, política y económica. *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁶ Alexandra Ortiz Wallner, “Literaturas y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya”, en *Centroamericana*, núm. 12. En <http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/WALLNER-Centroamericana12-2007.pdf> (fecha de consulta: marzo de 2018).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

alegórica, que ocupa la dimensión cotidiana del acontecer humano y, despojada de su anterior contenido ideológico y político, es central en el universo representado. Algunas de las formas en que es traducida estéticamente este tipo de violencia es “a través de los signos que hablan de la fragmentación de la identidad —colectiva pero fundamentalmente individual— y de la desesperanza”.¹⁵⁸

En la estética de la violencia, categoría desarrollada por la teórica Anabella Acevedo Leal, prima “el descontento personal sobre el político: la gran mayoría de los narradores abandona la problemática sociopolítica y se concentra en una realidad antiheroica”.¹⁵⁹ Otros elementos de estos textos que, a grandes rasgos, nos dice Ortiz, metaforizan los conflictos existenciales, son la esquizofrenia y el uso de estrategias escriturales “que rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal”.¹⁶⁰

Beatriz Cortez llamó “sensibilidad de posguerra”: a “un momento de desencanto, de pérdida de liderazgo y de fe en los proyectos utópicos que formaban parte del momento revolucionario en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, así como en el resto de los países centroamericanos”; momento que se contrapone con “la sensibilidad utópica y esperanzadora” de los procesos revolucionarios.¹⁶¹

Beatriz Cortez acuña el término “estética del cinismo” como una “sensibilidad del desencanto ligada a cierta producción cultural”. Es por tanto, nos dice, “una posición que contrasta con la estética utópica de la esperanza que ha estado ligada a los procesos revolucionarios”.¹⁶² Mientras las obras narrativas nos presentan sociedades en estado de caos, de corrupción y violencia, también se “presentan sociedades pobladas por gente que define las normas de la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación, y que luego las rompe en su espacio privado. A pesar de ello, el cinismo, como proyecto estético, no es del todo negativo”. El cinismo, nos dice Cortez, “proveerá al sujeto de una guía para sobrevivir en un contexto social minado por la violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo”.¹⁶³

El “cinismo” como proyecto estético —señala Werner Marckenbach sobre los postulados de Cortez—, no ha sido totalmente negativo en la medida en que se erigió como una posibilidad de buscar y explorar nuevas formas de representación de la intimidad y de construcción de la subjetividad, aunque todavía de manera más descriptiva y sin constituirse aún como una “nueva literatura” a partir de los rompimientos con los cánones de ficción anteriores.

Algunas de las obras de los primeros años del periodo de posguerra han sido analizadas bajo estas ópticas. En ellas es posible encontrar otros temas como la pérdida de la identidad o la nacionalidad. Por ejemplo, *Baile con serpientes* (1996) de

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁹ Anabella Acevedo Leal, “La estética de la violencia: deconstrucciones de una realidad fragmentada”, en *Temas Centrales. Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*, San José, 2000. Ortiz Wallner, “Literaturas y violencia...”, p. 88.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶¹ Beatriz Cortez, *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*. Ponencia presentada por la autora en el Quinto Congreso Centroamericano de Historia. San Salvador, julio de 2000. En www.ues.edu.sv/congreso/Cortez,%20literatura.pdf (fecha de consulta: febrero de 2018).

¹⁶² *Loc. cit.*

¹⁶³ Beatriz Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2010, p. 27.

Horacio Castellanos Moya¹⁶⁴ es la historia de un sociólogo que comete un asesinato para usurpar la identidad de un indigente y, pone “en jaque” al Estado salvadoreño con la ayuda de cinco serpientes. En esta novela circular, la ciudad será el espacio que alberga a los marginados de los proyectos de transformación estatales, y lugar propicio para el caos.

El texto comienza con Eduardo Sosa, un académico desempleado y alejado de cualquier posibilidad de vida dentro de la normalidad institucional, que se encuentra frente al televisor de su casa, y termina exactamente ahí, cuando regresa después de desatar absurdamente un caos similar a una guerra en la ciudad. Castellanos nos muestra de forma profundamente paródica, en la figura del sociólogo, al intelectual que al acercarse a la realidad a investigar (la indigencia, la vida en las calles) decide asesinar a su informante y tomar su lugar, y al poder paranoico en busca del complot permanente de una oposición inexistente y su imposibilidad para mantener el orden.

En clave fantástica y delirante —pues las serpientes que habitan el auto destartalado donde vivía el indigente asesinado y nuevo hogar del sociólogo, hablan y conspiran, guían las acciones de Sosa, se convierten en sus amantes— el texto nos pone frente a un sujeto que, ante la imposibilidad de llevar adelante su pacífica pero inútil vida, decide vivir otra fundada en la única forma posible de llevarla a cabo, a través de la violencia: “Sentí una alegría inédita, abrumadora, porque ese espacio ahora me pertenecía, era sólo mío, para siempre”,¹⁶⁵ reflexiona el sociólogo luego de asesinar al indigente y ocupar su auto destartalado para vivir.

Sosa no solo adquiere la identidad del pordiosero y habla con las serpientes: “empecé a murmurar, a decirles, a contarles que el viejo mugroso se había transmutado en quien ahora les hablaba”,¹⁶⁶ se transforma en un personaje que rehace su vida a partir de una venganza personal. Decide robar, sigue la conspiración de las víboras, vuela una gasolinera, desata el caos. Es la venganza de las serpientes, voces que, como conciencia viva de la injusticia cometida en contra de su predecesor, lo guían y dotan de sentido a su actuar. Su figura está construida como una clara parodia hacia algunos de los elementos discursivos que constituyeron al testimonio: lo que Bustillos indigente narra, es lo que Sosa sociólogo quiere contarnos; la única voz colectiva es la de las serpientes.

Los capítulos del libro se encuentran focalizados cada uno en un personaje: los de Bustillos-Sosa, el del policía Tito Handal y el de la reportera Rita, lo que permite tener una visión periférica de la historia: desde el ámbito puramente subjetivo, ya que Sosa es la voz en primera persona, y la narración de las otras voces apoyan el relato que cuenta; desde el poder externo, el gobierno y la policía que no desautorizan los hechos, aunque mantienen una idea sobre la razón de los mismos que no corresponde a la realidad; y desde lo que se dice de lo ocurrido y sus motivos, a través de las noticias.

Será el punto de vista de Sosa narrador el que privará en la historia y establecerá con el lector una identificación irónica de acuerdo con el esquema de Jauss: no solo el personaje produce extrañeza, provoca una reflexión crítica sobre el actuar de

¹⁶⁴ Horacio Castellanos Moya, *Baile con serpientes*, México, Tusquets, 2001.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

los poderes ante los hechos narrados, la violencia sin sentido y la configuración de los espacios que ahí se describen como lugares de reproducción del vacío social y cultural, nueva realidad de la posguerra.

En Sosa, por tanto, no hay carácter heroico: la única acción determinada por él mismo es el asesinato que comete por su necesidad de “transmutarse en otro”; es un individuo que ha perdido todo vínculo social y reniega con asco de “la familia, el prestigio, el trabajo”;¹⁶⁷ las voces externas que hablan de él lo ubican como “sicópata”;¹⁶⁸ no existe sentido colectivo en su actuar, “No hay plan, no hay conspiración, como acaban de decir en la radio. Sólo el azar y la lógica que me permite profundizar mi mutación”.¹⁶⁹ No existe tampoco voluntad heroica: finalmente a Sosa no le interesa cambiar nada. Con la carta de Bustillos, la que de inicio desata la venganza de la historia, Sosa se limpia luego de ir al baño para luego regresar al sillón de su casa a ser él mismo.

Castellanos ridiculiza en su novela a las instituciones que dan sustento al discurso del poder (el Estado, los medios de comunicación, las fuerzas de seguridad nacional) y deja a la sociedad sin garante alguno de paz y seguridad. El absurdo de la violencia representada por la conspiración de cinco serpientes y puesta en marcha por un sociólogo sin aspiraciones, se muerde la cola: no hay alternativa, es un eterno retorno al absurdo de las condiciones precedentes.

Baile con serpientes es una de las primeras novelas negras que se escribieron luego de la firma de los Acuerdos de Paz (Rafael Menjívar, también salvadoreño, cultivó el género en esa época desde México); su núcleo temático es la búsqueda que se emprende por resolver un misterio. Sin embargo, no existen posibilidades de encontrar una única verdad, cada uno de los personajes tiene una versión, y todo en realidad, está sujeto al caos. No hay en este sentido elemento de identidad colectiva; todo obedece al espacio social que un individuo encuentra para poder cometer un crimen y hacerse pasar por otro.

Así, sin desligarse del referente extratextual, la novela deconstruye paradigmas literarios a través de una búsqueda estética que pretende develar, desde la subjetividad de personajes profundamente irreverentes y desencantados, ajenos a una identidad colectiva y a las utopías, la clara obsolescencia de modelos heroicos anteriores. Individuos que sobrevivirán a todo; que representan al ciudadano medio de las sociedades de la posguerra.

El cojo bueno, de Rodrigo Rey Rosa,¹⁷⁰ novela ubicada en la posguerra, trata de la pérdida de toda esperanza de futuro, de la deshumanización, la violencia interiorizada y cotidiana. El libro relata la historia del secuestro de Juan Luis Luna, llevado a cabo por sus ex compañeros de colegio, quienes buscan hacerse del dinero del padre de Luna. Uno de los secuestradores, el más violento y jefe del grupo, el Sefaradí, ahora desmovilizado, había sido entrenado durante la guerra en Israel,

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁰ Rodrigo Rey Rosa, *El cojo bueno*, Madrid, Alfaguara, 1996.

con otros kaibiles¹⁷¹ y miembros del ejército guatemalteco. Él será quien traicione a los demás, exterminando a parte del grupo delincuente que formaron. La trama del texto la constituye la búsqueda que el secuestrado realiza de sus captores, para tratar de comprender las razones que los llevaron a hacerlo.

En la novela se encuentra presente el tema del poder de aquellos que, sin alguna ley que los contenga, deciden mutilar a otros anteponiendo su voluntad e irracionalidad a los derechos de los individuos. Nadie, ni el Estado, ni la policía, ni siquiera hombres armados al servicio de Carlos, el padre del secuestrado, defenderán a Juan Luis Luna y a su familia del acto delictivo de un grupo que, por aparente envidia hacia los que tienen mayores posibilidades económicas, cometen. La representación de este vacío de autoridad es también agresiva, en el sentido de que no hay acto alguno que pueda resarcir lo sucedido, ni individual (Juan Luis no denuncia, no hay búsqueda de la justicia) ni socialmente (los captores que sobrevivieron al ataque de su propio cómplice seguirán con su vida). Pero la violencia feroz e irracional entre conocidos, a través de la mutilación corporal, es un elemento central en novela.

Ninguno de los personajes del texto de Rey Rosa se encuentra descrito a detalle: “respondían a los apodosos de Carlomagno y el Sefaradí. Aquél era fornido, de facciones mayas; éste, alto y seco, de nariz aguileña y cabello rizado”.¹⁷² Y en realidad, excepto el Sefaradí, de prácticamente ninguno conocemos la historia. Los elementos por los que el narrador define a los personajes son los hechos que en la novela se narran y la dinámica en las discusiones del grupo delictivo, por un lado y, por otro, la narración de la vida de Juan Luis después de su mutilación y hasta hablar con uno de sus excompañeros y secuestrador. Es así como lo que realmente resalta es el ambiente que se percibe; de dolor y violencia, falta de esperanza, sin posibilidades de comunicación, caótico.

El más presente de los espacios de incomunicación es el que se prefigura entre el protagonista y su padre, quien no solo se niega a pagar el rescate de su hijo, y eso hace que le cercenen el pie, sino que además se niega a leer las cartas que le manda. Así la incomunicación y la violencia surge desde la institución familiar, sin aparentes posibilidades de resarcirla salvo, acaso, cuando ocurre la tragedia.

Juan Luis vivirá prácticamente toda su vida en Tanger, pero regresará a Guatemala y buscará a La Coneja, personaje que ideó el secuestro, para hacerle preguntas sobre la organización, pero las respuestas sinceras del delincuente redimido no representan ninguna claridad sobre lo sucedido: “La cosa es que eras el más fácil, y como nosotros no éramos muy profesionales...”¹⁷³ No hay secretos ni objetivos trascendentales detrás del horror, se comete por que se tiene el poder para hacerlo y no hay nadie que lo detenga. Incluso La Coneja reflexiona sobre la posibilidad de cómo, en un momento dado y en circunstancias parecidas, él hubiera podido hacer lo mismo que el Sefaradí.

¹⁷¹ Los kaibiles son soldados de elite del Ejército de Guatemala, adiestrados en la selva de Petén, para llevar a cabo operaciones especiales y de inteligencia, y que durante los años de la dictadura guatemalteca desarrollaron estrategias para sembrar el terror y cometer asesinatos “ejemplares” entre la población. Se caracterizan por su crueldad.

¹⁷² Rey Rosa, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 92.

En *El cojo bueno* tampoco hay heroísmos posibles. A Luna lo guía el interés de comprender el motivo del mal que ha sufrido en manos de sus antiguos compañeros. La obra presenta un personaje que provoca compasión frente a un hecho determinante que lo hace víctima. Su situación lo muestra de inicio lejano a cualquier voluntad heroica. A diferencia del caos que priva en la representación de la realidad salvadoreña que hace Baile con serpientes, el profundo vacío de alternativas y la total ausencia de instituciones que restauren el orden y que la novela de Rey Rosa prefigura, propone que la violencia irracional es factor determinante en el presente sin esperanza. Hacia el final del texto, Luna decidirá regresar a Marruecos y nunca tener hijos, una decisión individual que, al menos en el espacio privado, significa un rompimiento definitivo con la posibilidad de la continuidad del horror.

Es de resaltar que Rey Rosa es uno de los autores que da pie a lo que se ha denominado nomadismo en literatura.¹⁷⁴ Los espacios de los que escribe son perfectamente identificables y existe en su descripción un sentido de conflicto con su país. Generalmente ofrece una narración desde algún otro espacio externo al nacional en el que se relata parte de la historia, para este autor, Marruecos o algún lugar de África, por ejemplo.

En el caso de la novela, la relación que el autor prefigura con el espacio se aleja absolutamente de las novelas testimoniales, en las que las descripciones de los sitios buscaban generar una imagen verídica de los sucesos.

Rey Rosa propone una descripción espacial ligada al sentido total de la obra:

Hizo alto en un semáforo y se quedó mirando las columnas de nubes con varios tonos de rojo sobre los volcanes plomizos en el cielo del atardecer. Éste era un paisaje que hacía pensar en la muerte violenta, que podía provenir de los hombres armados que iban en el auto que se detenía a su lado, o de una grieta que podría abrirse súbitamente con un temblor de tierra bajo sus pies.¹⁷⁵

Como espacio de representación¹⁷⁶ la catástrofe, la opresión y violencia no son independiente del entorno, están imbricados con los acontecimientos y los personajes;

¹⁷⁴ El nomadismo en literatura ha sido definido para el caso específico de las obras de Rey Rosa como: “una forma de internacionalización literaria que no se corresponde ya, ni con la tradición del exilio ni con la del cosmopolitismo latinoamericanos, propiamente dichos. Al contrario, el chileno y el guatemalteco se mueven en un nuevo contexto donde el nomadismo implica una revisión crítica de estas tradiciones tanto internamente, desde un punto de vista postnacional, como externamente, desde un punto de vista postcolonial, ambos a la luz de los cambios introducidos por la globalización”. Ello señala en sus obras un quiebre en la relación del escritor con su país, una mirada externa desde el interior. Gustavo Guerrero, “Nomadismo, literatura y globalización: las trayectorias paralelas de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa”. En http://www.pasavento.com/pdf/04_08_guerrero.pdf (fecha de consulta: marzo de 2019).

¹⁷⁵ Rey Rosa, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁶ Luz Aurora Pimentel cita a Lefèbre: “El espacio de representación, es el espacio vivido a través de imágenes y símbolos que lo acompañan, y por ende, espacio de ‘habitantes’, ‘usuarios’, pero también de algunos artistas, es el espacio dominado y por tanto experimentado, del que la imaginación se intenta apropiarse y modificar”, y reflexiona la autora: “Evidentemente la relación de los personajes con el espacio representado no es solamente de apropiación o modificación, sino de sujeción o de imposición”. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2012, p. 186.

no solo son indicios, señas que prefiguran sucesos, sino que establecen el carácter todo del acontecimiento. El espacio, por tanto, se asume como lugar del conflicto, metáfora del horror que se vive.

Ese espacio significativo se despliega en la estética de Rey Rosa a través de sus diferentes voces y puntos de vista, mismos que indagan las razones de la “maldad” y la violencia, y reflexionan de forma individual sobre ella, intentando la objetividad en los juicios. En ese sentido, los viajes que los personajes de Rey Rosa llevan a cabo a lugares distantes, su constante salida del país, constituyen elementos fundamentales en la búsqueda de comprensión del otro ajeno, en clase, en cultura, en intereses.

Siempre habrá un fracaso en la búsqueda de la verdad, porque dependerá del sitio desde el cual se indaguen las razones de la misma —o las sin razones—, que no obedecen únicamente al individuo que las asume sino al contexto, al ambiente y la geografía. La ciudad de Guatemala, por tanto, pasará de ser escenario de los acontecimientos a ser parte fundamental de las razones del suceso y motivo de su desarrollo.

El hombre de Montserrat, de Dante Liano,¹⁷⁷ es una de las primeras veces en que se retoma la narración desde la focalización del verdugo que trata de resolver el misterio de la identidad de un cadáver encontrado en la calle. Militar especializado en la lucha contrainsurgente, y miembro del Departamento de Inteligencia Militar, el protagonista será el único que no conoce la respuesta a su investigación, como si se negara a verla, a ver el horror al que se enfrenta y del que es partícipe cotidianamente. La novela devela las contradicciones del entorno en las cúpulas políticas y militares en el ambiente de represión de la posguerra.

Situada en los años ochenta, la obra regresa a la memoria de la guerra y cuenta, quizá por primera vez en la narrativa de ficción guatemalteca, desde la focalización del ejército, casos de genocidio cometidos por las fuerzas armadas. Se trata claramente de una novela que cuestiona la institución militar guatemalteca. Liano la escribe en clave policiaca, y al hacerlo, abre el espacio para narrativas del género hasta entonces poco cultivado en Guatemala.

De estructura compleja, aunque narrada linealmente, la novela tiene una focalización centrada en la mirada del teniente García desde el que leeremos los sucesos que se narran, a partir de técnicas que toman herramientas cercanas a las del testimonio, la novela de la guerrilla o la novela histórica.

Liano propone una estética que retoma la metanarración y nos presenta historias dentro de la historia central, como sucesos que acontecen a otros, pero que requieren ser narrados a detalle, o las apariciones de sueños que generan un ambiente particular en la historia. De esta manera es posible conocer lo que sucede fuera de la esfera segura en la que vive el militar, en su mente, o lo que acontece en la Ciudad de Guatemala, desde distintas focalizaciones. Un personaje que se despliega en espacios oníricos y realistas, a través de los cuales es posible conocer el sentido de los acontecimientos.

El tema central de la novela es la violencia. El militar, que pertenece a una institución que está dispuesta a matar a todos los guerrilleros si fuese necesario,

¹⁷⁷ Dante Liano, *El hombre de Montserrat*, Guatemala, Piedra Santa, 2005.

vive su vida de manera tranquila, comiendo los guisados que su esposa le prepara, manteniendo el orden y haciendo que se cumpla la ley. El teniente García se dedica a identificar las casas de seguridad de los guerrilleros para acabar con ellos, y mira impasible la guerra que a su alrededor se lleva a cabo. Al menos hasta que esa violencia llega a su puerta, a su intimidad y a su familia.

El conflicto central de *El hombre de Monserrat* es entre la guerrilla y el ejército, representadas por el teniente García y su concuño Tono, pero se extiende al conflicto armado entre las fuerzas represivas y el pueblo, en particular cuando los militares asesinan a los miembros de una comunidad prendiéndoles fuego. La violencia explícita en el caso de ese pasaje actúa como denuncia de lo sucedido durante los años de represión en Guatemala, pero en el conjunto del texto no se queda ahí sino que trastoca todos los espacios. Cada uno de los involucrados argumentará sus razones, pero en el contexto de un país sumido en el caos, ninguna supuesta razón tendrá sentido.

El teniente García tampoco tiene carácter heroico, ni siquiera para el cuerpo militar al que pertenece. Su sentido es más bien trágico: representa las contradicciones de su espacio y su tiempo, su propia institución lo despojará prácticamente de todo y lo someterá. Conforme avanza la novela, el protagonista se dará cuenta (como si nunca hubiese estado consciente de ello) del horror en el que participa. Esa conciencia, sin embargo, su actuar en consecuencia siempre dentro de las fuerzas militares, lo llevan por un camino en el que pierde rango y distinciones. Inmerso en el absurdo de la violencia que todo toca, perdidos los objetivos e ideales de la lucha, tan solo le quedará actuar de forma individual para intentar rescatar del caos a su familia, pero la tragedia parece irreparable. A García solo le quedará obedecer, regresar al sitio del que vino y perder la poca humanidad que le quedaba: hacia al final de la novela, al encontrarse de nuevo con un cadáver en la calle, García reflexiona “No te metas en lo que no te importa”.

Lo que queda no es la visión de un conflicto entre fuerzas armadas, la discusión ideológica o moral de las razones, sino la eterna repetición de la violencia, cada vez más enraizada (después de pasar un año en la montaña como parte de su castigo, el teniente García regresa al mismo lugar donde inicia la novela. Quizá el grado de humanidad que ha perdido es lo que profundiza la violencia en este caso); ningún crimen tendrá solución ni justicia.

La novela establece claramente diferencias con la configuración del sujeto heroico de las novelas de guerrilleros. La subjetividad que encontramos en el personaje central de *El hombre de Monserrat* nos permite adentrarnos en la transformación que, como ejemplo, tendrán los protagonistas de la posguerra. Dante Liano nos ofrece una deconstrucción del sujeto social; a través de su narración, el cuerpo compacto, colectivo, de los militares en este caso, estará minado por los intereses particulares que, luego de la guerra, estalla en contradicciones y corrupción. Pero Liano también modifica la forma en que se narran las “hazañas” militares. No hay épica en su historia, solo, vista a la distancia y sin objetivos claros, falta de sentido. El imaginario que para ciertos sectores prevalece del militar representante de lo nacional, del orgullo de pertenecer y defender a su país de la amenaza guerrillera como los discursos oficiales

han repetido, pierde todo sentido afirmativo de la memoria de la guerra (como violencia necesaria desde la óptica del poder) y convierte en víctima al victimario de la historia reciente.

Los ejemplos presentados establecen claramente el tránsito que el tópico de la violencia, como consustancial a la narrativa de los países en cuestión, recorre: de una violencia fundada en la lucha por las utopías sociales, centrada en el conflicto entre el Estado y sus instituciones y las organizaciones libertarias, a una violencia que se extiende a todos los niveles de la sociedad, abarcando y confundiendo los ámbitos públicos y privados, dejando al descubierto las contradicciones del sistema y la imposibilidad de orden, así como el abandono de las instituciones garantes del bienestar. Tal como aseguran Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz, en gran parte de la literatura centroamericana de fines del siglo xx, “ya no es posible ubicar claramente el referente de la violencia”.¹⁷⁸

Como ya se ha mencionado, las novelas del periodo expresan la normalización de la violencia cotidiana, la cual se describe ya no como denuncia, sino como parte de un caos social que constituye el ambiente “natural”; existe una referencia al drama de la ciudad, la preeminencia de espacios urbanos, no identificados nominalmente como centroamericanos. En algunos casos, las novelas hablan de otros países (europeos, africanos o caribeños); en algunas de ellas el tiempo narrado se disloca, fluye en todas direcciones, se acorta y transcurre con mayor velocidad. No hay prácticamente descripciones de paisaje, prevalece la descripción de ambientes, pensamientos, sensaciones, hay un vuelco hacia la intimidad; muchas de las novelas, por tanto, tienen la focalización interna de los personajes en una ausencia casi total de narrador omnisciente; se visibilizan nuevos sujetos, casi todos marginales, como expresión del desencanto: prostitutas, exmilitares, migrantes, delincuentes, políticos corruptos, indigentes; lo que era considerado espacio privado se hace público. Las novelas nos dan cuenta de los circuitos de corrupción y luchas de poder de personajes particulares o de procesos que desmitifican la historia oficial.

La figura heroica prácticamente desaparece. Si bien en algunos casos la historia narrada permitiría la existencia de personajes que podrían decantarse lo heroico (guiar el destino del colectivo, transformar a través de su lucha la historia de su pueblo),¹⁷⁹ lo cierto es que la narración está desprovista de ese interés, como respuesta inequívoca del desencanto y la falta de sentido.

Ante el abandono de la narrativa épica, los personajes no tendrán atributos, casi todos están ignorados o invisibilizados. El lector perderá la posibilidad de lograr alguna identificación con ellos y por lo tanto se generará lo que Robert Jaus establece como un distanciamiento en su formulación de los tipos de identificación del lector con el personaje: existe con ellos o bien una identificación irónica, o

¹⁷⁸ Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner, “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 32, 2008, pp. 81-97.

¹⁷⁹ En *Baile con serpientes*, por ejemplo, existe un momento en que se reconocen las posibilidades heroicas de Sosa frente a un ciudadano que expresa admiración por poner en “jaque al gobierno”, sin embargo, es claro que no hay intensiones del sociólogo de convertirse en héroe (o antihéroe en este caso) y más bien lo que se señala es la total incapacidad del Estado y sus fuerzas armadas en dirigir una nación.

bien una simpatética, en la que lo que guía es la compasión. En ambos casos es un extrañamiento crítico en la conciencia receptora.¹⁸⁰ Muchos de los textos provocan una confrontación sin concesiones por la referencialidad a una realidad brutal en todos sus aspectos.

Es claro que los personajes viven en un contexto de quiebre respecto de los imaginarios hegemónicos precedentes, que por supuesto no apelan a explicaciones totalizantes sobre las nuevas realidades. Que muestran la clara derrota de lo humano. Que deberán mostrar la nula existencia de una lógica del acontecimiento y por tanto del sentido histórico. Esa será, acaso, la confirmación que nos dejan: junto con los héroes, el tiempo de certezas se ha agotado, solo queda, en todo caso, la potencialidad de lo subjetivo que se construye desde la fragmentación de la memoria, de la conciencia o del cuerpo.

La ironía de lo heroico en *Sopa de caracol*, de Arturo Arias¹⁸¹

Además de las novelas sobre la guerra que Arias escribió durante los años setenta y ochenta,¹⁸² existen otras del autor que nos muestra universos trasgresores. Es una propuesta estética que hace evidente la necesidad de generar una ruptura con las moralidades y preceptos sociales en pos de desenmascarar la hipocresía, construir nuevas subjetividades, visibilizar aquellas que están ocultas o son eliminadas.

Arias nos presenta identidades en tránsito que deben destruirse para encontrarse. Seres que apenas salen a la luz para confrontarse con un mundo que no solo los desconoce, sino que se sentiría más cómodo si no existieran. Mundo que tiende a devorar las diferencias en pos de la conservación de la calma, de su comodidad, del mantenimiento del poder. Es por eso que sus personajes incomodan. Identidades en destrucción: el guerrillero cínico y traidor que no reconoce quién es en realidad,

¹⁸⁰ Hans Robert Jaus, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 85. Valga decir que me remite al Brecht y al extrañamiento en el teatro. En su caso se trata de un alejamiento que no involucre los sentimientos, que no cause empatía, sino haga que el espectador racionalice la experiencia y reflexione. El concepto de irónico, en el caso de Jaus, está ligado al de estética de la negatividad: una identificación inversa en el receptor, que expande su comprensión de los sucesos y le permite observar más allá de lo inmediato.

¹⁸¹ Arturo Arias, *Sopa de caracol*, México, Santillana, 2002.

¹⁸² Arturo Arias, novelista y crítico literario guatemalteco, nació el 22 de junio de 1950 en la ciudad de Guatemala. Arias es considerado uno de los principales representantes de la “nueva” novela guatemalteca. Co-guionista de la película *El Norte* (dirigida por Gregory Nava en 1984), ha publicado ocho novelas: *Después de las bombas*, México, Joaquín Mortiz, 1979; *Itzam Na* (Premio Casa de las Américas, 1981), *Jaguar en llamas*, Cultura, 1989 (Premio Anna Seghers, Alemania, 1990); *Los caminos de Paxil*, Cultura, 1990; *Cascabel*, Artemis & Edinter, 1997 (con traducción al inglés en 2003), *Sopa de caracol*, Alfaguara, 2002; *Arias de Don Giovanni*, F&G Editores, 2011 y *El precio del consuelo*, F&G Editores, 2017. Es autor de varios ensayos sobre la literatura, la cultura y la sociedad guatemalteca y centroamericana, tales como *La identidad de la palabra: narrativa guatemalteca del siglo veinte* (1998); *Gestos ceremoniales* (2008), *La Controversia de Rigoberta Menchú* (2001); y *La serpiente de cascabel* (2003), *Taking their word* (2007), entre otros. En 1988 fue elegido presidente del Congreso de Escritores Centroamericanos. Arias tiene un doctorado en Sociología de la literatura de la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París y enseña en la Universidad Estatal de California. Se desempeñó como presidente de la Asociación de Estudios Latinoamericanos de 2001 a 2003 y es director de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Redlands.

... *Sopa de caracol*; el transexual que destruye su cuerpo en busca de su liberación de, *Arias de Don Giovanni*; mujeres que subsisten a su propia aniquilación y deciden explorar universos oníricos para dar salida a la barbarie, como en *El precio del consuelo*.

Arturo Arias raras veces abandona la referencia extratextual. La guerra se encuentra presente en cada una de sus obras. Su mirada es en cierto sentido deconstructiva: obliga a confrontar los saberes existentes a partir de mostrar su incongruencia, su violencia sistémica o su evidente cinismo construido para ocultar el permanente resquebrajamiento de realidades insostenibles. En gran medida, la ironía es una característica de su obra; lo que está representado es la idea que no concuerda con lo que es, y que es, por tanto, solo apariencia, máscara que se recorre inexorablemente para confrontar al lector.

En tiempo de posguerra, Arias propone a la literatura como herramienta para desenmascarar, para denunciar, para poner sobre la mesa temas que, de no ser por la prefiguración diegética, no serían tomados en cuenta.

Con una técnica narrativa similar a la de *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores, *Sopa de caracol* escrita entre 1993 y 1997 por Arturo Arias, fue publicada en Guatemala bajo el sello de Santillana. Arturo Arias señala en entrevista que de acuerdo con lo dicho por Javier Payeras, la novela es: “el análisis de la derrota. El recuento de daños, el por qué sucedió la derrota.” La novela se escribe en un momento en el que:

Yo mismo estaba tratando de hacer la evaluación de lo que había sucedido con el EGP, que yo había roto con el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), me había ido junto con Mario Payeras y de ahí todo eso sirvió para un carajo, de ahí la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca (UNRG) resultó ser una gran farsa en la que yo había invertido una década de mi vida. [...] Por ahí va la gran interrogante: ¿Cómo fue que te creíste esa historia? ¿Cómo fue? Que uno que piensa que tiene pensamiento crítico, que tiene doctorados en Francia en mi caso, pero no sólo, y uno se va por ahí y se compra esa película hasta que se estrella el avión. Entonces era buscar respuesta a esa interrogante, ¿cómo podés hacer eso? ¿Cómo hicimos todos eso?¹⁸³

El correlato extratextual al que responde la novela se centra en los últimos años de la guerra, cuando el EGP se había incorporado a la UNRG, y uno de sus sectores había accedido a negociar los Acuerdos de la Paz que se firmarían en 1996. Esta fracción divide al EGP y da pie a la organización de la que Arias formará parte. El comandante Mario Payeras —mismo que escribió la emblemática novela testimonial *Los días de la selva*— había ya dejado la organización revolucionaria.

Contexto histórico conflictivo debido a las evidentes discusiones entre las filas revolucionarias, que se resumirían en aceptar los Acuerdos como única salida posible, y claudicar a los sueños revolucionarios buscados durante casi 30 años. Los Acuerdos de Paz, además abrir una puerta para terminar con los combates armados significarían, para algunos, una derrota y la posibilidad de hacer un recuento “a modo” de la historia reciente, en el que se ignoraran agravios imposibles de perdonar, tanto por parte del ejército como por parte de las filas guerrilleras y las comunidades afectadas por el conflicto.

¹⁸³ Plática realizada junto con Yosahandi Navarrete en Guatemala, julio de 2018 (Anexo 3).

El texto narra en tono irónico y no exento de humor las memorias de Rodrigo, un exguerrillero, exmiembro del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP o “Eje”), que logra acomodarse como profesor en la Universidad de California, pero que, al acosar a una estudiante, es acusado y busca apoyo entre sus conocidos para mantener su trabajo. Para lograrlo, una noche invita a sus amigos a una cena. Esa velada será pretexto para que cuente, entre platillo y platillo, su historia: relatos entremezclados en los que se narra su participación en el movimiento armado y su desencanto con la guerrilla; sus amoríos con dos mujeres, las traiciones que protagonizó, y sus sentimientos hacia la historia reciente de su país y el ser guatemalteco.

Novela con ciertos tintes autobiográficos —“muchos de los hechos que se narran ocurrieron, aunque yo haya cambiado los detalles”, asegura Arturo Arias— el personaje narrador de *Sopa de caracol*, Rodrigo, es un cuadro internacional, un miembro del EGP que en los últimos años de la lucha armada recorre los países haciendo labores encomendadas por la dirigencia. En particular las labores de “limpieza”, aquellas que buscan a los traidores al movimiento para matarlos. Los episodios que nos cuenta son los referidos a la búsqueda que realiza de exguerrilleros que se supone han traicionado a la revolución, por Brasil y México.

El texto está conformado por dos narraciones que se desarrollan en forma paralela: la que Rodrigo hace en primera persona sobre su vida y que avanza entrecortada en forma de espiral (cada capítulo nos permite conocer más de los sucesos, su vida en el exterior de su país, sus actos y la culpa que lo embarga) y la de lo que sucede en la cena, tiempo presente pero ritual, de un festejo que trastocará los papeles de los comensales y del anfitrión. Tiempo de carnaval en que todo está permitido.

El narrador en cada una de las partes no parece ser el mismo. Lúdico y humorístico, con tono satírico en la cena, reflexivo y crítico en la narración del pasado, Rodrigo narrador establece claramente el tono de su historia a través de una dimensión ideológica que dibuja su perfil: “hablo para reindividualizarme. La marca del militante es la singularidad de la ausencia”¹⁸⁴ declara de inicio. Mientras que Rodrigo anfitrión organiza una puesta en escena al estilo carnavalesco. Dos estilos que ensamblan el pasado y el presente, y al unirse otorgan una dimensión fársica al desenlace.

En los elementos que conforman la novela de Arturo Arias, es posible encontrar varios referentes a lo expuesto por Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, estudio que profundiza en la obra de Rabelais: Bajtín señala el aspecto “no literario” del francés; el que sus textos no pudieran ajustarse a las reglas literarias del momento, y explica cómo, el autor de *Pantagruel*, abrevia de la cultura popular y, particularmente, de los carnavales para construir sus obras.

Es así como entre las características del carnaval medieval es posible encontrar una concepción no religiosa sobre la dualidad del mundo: en un espacio y tiempo estaba lo oficial, en otro lo pagano, lo secular, lo popular, siempre irreverente. Es un espacio sin jerarquías, en el que lo corporal adquiere la mayor importancia, y el lenguaje, a través de las parodias, las degradaciones, las profanaciones, los “coronamientos y derrocamientos bufonescos”, muestran que el mundo se encuentra al revés. Es un

¹⁸⁴ Arias, *op. cit.*, p. 11.

mundo-espacio-tiempo en el que las leyes vigentes son las de la libertad —la ruptura y trasgresión de toda norma social impuesta—. Como el carnaval se vive, y todos participan de ese tiempo en el que la risa y el juego predominan, incluso la burlona y sarcástica, nadie se escapa, ni siquiera aquel que lo enuncia.¹⁸⁵

Arias reconstruye lo carnavalesco a través de diversos elementos, pero particularmente por medio del montaje de falsedades-mascaradas que se evidencian en cada uno de los capítulos, como si nunca se pudiera llegar a saber quién es en realidad el protagonista, como si el mismo protagonista no pudiera, a pesar de sus confesiones, saber nunca quién es. Ese es, desde mi punto de vista, el conflicto central de la obra: roles impuestos, personajes adoptados, simulaciones, engaños, traiciones, en el eterno círculo de una historia cuya paradoja —construir la utopía, ser salvadores y héroes a través del engaño— finalmente abandonará al hombre dejándolo vacío de valores y convicciones, buscando desesperadamente su identidad entre quienes han sido partícipes traicionados por esa mentira. Hay evidentemente una ruptura con lo realista, forma literaria a través de la cual no es posible ya encontrar sentido en los universos caóticos y sin horizonte social ni político.

La cena de Rodrigo es un escenario en el que se desarrolla el ritual para la confesión y el autosacrificio. Platillo tras platillo, la historia, que inicia desmintiendo la figura de combatiente que los comensales hubieran podido tener del anfitrión —la mentira de que ha sido un combatiente, sustentada por otros, surge a partir de una foto que Rodrigo tiene en su sala, vestido como guerrillero, aunque nadie sabe que se la tomaron estando borracho en una fiesta de disfraces— se desarrollará como monólogo. Arias escribe su texto utilizando formas lingüísticas que juegan y crean nuevos sentidos, que rompen con lo lineal e incorporan, incluso, formas desusadas: “No había melodía sino monotonía logocéntrica. Eremítica, su ericáceo eretismo era tan sólo ergotizante, ocasionalmente templado por la erística eritmia que generaba todo menos erecciones”.¹⁸⁶

Ruptura también lingüística por la irrupción constante de referencias fílmicas y musicales en la narración: “Tuc tuc tuc. ¡¡¡¡Y con el sabor de René Alonso y su banda Láser, puuura onda nuevamente...!!!! Tara rarara tara rarara. ¡Pac! ¡¡ *Todo el mundo gozaa!* Chick chichick, chick, chichick”.¹⁸⁷ *Sopa de caracol* es tanto el nombre de un platillo con raíces garífunas, como el nombre de una canción-texto en el que se mezclan e interrumpen los estilos.

Rodrigo expone su vida sexual a través de situaciones grotescas que trastocan lo ordinario y las reglas morales, en las que se profanan los cuerpos sin distinción —la descripción a detalle de su relación sexual con una enana que acaba de conocer, en la que todos sus referentes la cosifican, o con su perra golden al final de la novela, o la propia violación de Rodrigo en la cena—. Todas las situaciones corporales son, como en el carnaval, “exageradas o hipertrofiadas”.¹⁸⁸ Se cumple así el rito de expiación que inicia Rodrigo al invitar a quienes lo apoyarán para mantener su trabajo

¹⁸⁵ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 25-27.

¹⁸⁶ Arias, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁸ Bajtín, *op. cit.*, p. 18.

de maestro (mujeres casi todas), y que conforme se narra, desarticula y violenta a sus protagonistas, tanto a aquellos que son narrados por Rodrigo, como a Rodrigo mismo. La degradación del bufón será cumplida.

Pero existen otros elementos que rompen con la linealidad del texto: tiempo del relato interrumpido por recuerdos y vivencias intercaladas que, por su aparente caos, conforman la narración total de una época a través de la subjetividad del personaje principal.

Sopa de caracol prefigura un sujeto que es conscientemente antítesis del héroe revolucionario narrado en las novelas testimonio o de guerrilleros: contrario absoluto al sujeto imaginado que forma parte de una colectividad, Rodrigo se encuentra confrontado constantemente con una patria a la que no quiere pertenecer, sin arraigo; señala “Da vergüenza tener que admitir que uno es chapín. Es como decir que uno es pederasta o violador de menores”,¹⁸⁹ “¿Qué es ser guatemayense? En el mejor de los casos un apabullado patán avergonzado de sí mismo que busca aniquilar esos sentimientos con soberbia alcohólica”.¹⁹⁰

El espíritu paródico del texto de Arias establece un cronotopo en el que, contrario a los textos testimoniales precedentes, la guerra no existe; el personaje central jamás estuvo involucrado en combates, sino tangencialmente, lejano físicamente. Su estructuración en forma de monólogo y recuerdos genera la perspectiva de un relato en el que se trastocan los hechos básicos del conocimiento de la historia que otros textos han establecido: en primer lugar, no existe combate ni peligro en el universo en el que Rodrigo actúa; no se busca la instauración de la justicia contra un Estado opresor; no hay coherencia entre los objetivos revolucionarios y lo que se narra. Es así como *Sopa de caracol* nos ofrece, como diría Linda Hutcheon, un “espejo deformante de otro tiempo”,¹⁹¹ en el que se ha perdido el sentido de las respuestas totalizantes y las certezas totalizadoras.

Novela en la que se reconoce explícitamente el fracaso revolucionario:

Si no tuviera la voz desafinada les cantaré ahorita un inspirado y sentido bolero sobre mi frustración por invertirle años, sudor y energía a un esfuerzo inútil e irresponsable del cual salimos derrotados. Oigan. DE-RRO-TA-DOS. Que se oiga fuerte porque nos robó la dulzura y la rechoncha inocencia de quienes creímos en castillos en el aire y planeamos nuestra futura vida en función de conquistar el cielo.¹⁹²

El abandono de los líderes y la traición:

Jalaron unos para un lado y otros para el otro. Algunos aprovecharon para irse del comunismo al consumismo sin responderle a nadie porque no había afásico a quien responderle en medio del relajo [...]. La lógica y la calma secuestradas por tanta alharaca, se formó un vacío de poder. Los de Rolando no daban explicaciones políticas. Hablaban mal de la gente de Máximo, sobre todo del Pacha, acusándolos de aburguesados, que perdieron el espíritu de lucha hueveándose el pisto de la organización.¹⁹³

¹⁸⁹ Arias, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 134.

¹⁹¹ Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”. En http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf (fecha de consulta: marzo de 2019).

¹⁹² *Ibid.*, p. 226.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 227.

Que describe críticamente a la organización revolucionaria: “Luego estábamos los insumisos que sentíamos que no subirse al carro de la historia en esa coyuntura era ser pura mierda. Sin embargo, reconocíamos una despeñada contradicción dentro de nosotros mismos. No distinguíamos claramente entre el bien y el mal”.

Que critica el actuar del insurgente:

Teníamos una compulsión hacia la maldad como parte de nuestra tosca existencia [...]. No militábamos por caridad cristiana. Pensábamos que todos teníamos la posibilidad de ser fascistas [...] era una fuerza helada que emergía desde lo más profundo y nos empujaba hacia el desmadroso placer, hacia la ambición de poder, hacia nuestra capacidad de matar a otros.¹⁹⁴

La historia que el protagonista cuenta está tejida sobre los sucesos vividos con dos mujeres: Victoria, personaje femenino que domina la relación, y Valeria. La primera personifica a la lucha revolucionaria, la segunda personifica al pueblo. Ambas traicionadas por el protagonista.

Ambas traiciones señalan el carácter cínico del personaje: “Era una tarea, estaba bajo consigna. Este capítulo que cerrábamos era nomás el costo social de la Revolución. Si la Valeria se jodió fue por bruta, por no atinarle, por dejarse dar atole con el dedo”.¹⁹⁵

Rodrigo no solo ha apoyado la muerte por mandato de otros revolucionarios, ha sometido y sacrificado a quienes, aunque no tengan nada que ver con la revolución, son objetivizados, una práctica que presenta el actuar de la izquierda y la guerrilla alejada de los valores más elementales.

En un intento por redimirse, Rodrigo expone en la cena su actuar. Su biografía, a manera de confesión, es también una búsqueda por reconocerse, por recuperar su identidad, por existir: “Todos los que militamos y sobrevivimos nos estamos muriendo ahora por el mundo de manera poco noble, poco soñada, nada literaria, invisible, invisible, invisible. Hicimos la guerra por la necesidad de ser visibles. Sin visibilidad no hay posibilidad de existencia”.¹⁹⁶ Sin embargo, sus acciones serán vengadas al ser él mismo instrumentalizado, sometido y violado.

Sopa de caracol expresa la intención de construir un relato en el que se diga lo que ha estado oculto, lo que se ha soslayado, o bien no se ha querido ver. Rodrigo declara “Ya basta de silencios”, y su discurso pone en escena a un sujeto que se construye desde su propio lenguaje. Se trata de una nueva realidad que requiere para nombrarse de la palabra que refleje ese universo fisurado, en la que la trasgresión de las normas y el rechazo a los valores puedan articularse lingüísticamente. Es una subjetividad extraviada, que surge de un pasado disciplinar que no ha terminado y se enfrenta al sometimiento que le exigen las nuevas condiciones: “Me dejo llevar suavemente [...] te admito que estoy sorprendido y conmovido por la pérdida de los más elementales indicadores de identidad. Yo no sé quién soy”.¹⁹⁷

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 148-150.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 276.

Contra la “verdad testimonial” existente en las novelas de guerrilleros, se devela la verdad oculta de *Sopa de caracol*. Rodrigo se convierte en antihéroe,¹⁹⁸ personaje que representa todos los valores contrarios a los del “hombre nuevo”; su narración lo llevará a la redención, sin embargo, el orden no será restituido. Quizá y en todo caso, es una víctima más de las traiciones que la colectividad devora.

Sujeto que se nos muestra irónico y ridiculizado, cuyo actuar manifiesta toda la catástrofe inminente de la historia reciente y cuya redención buscará darse al develar la verdad que resquebrajará los saberes enmascarados por el carnaval. En un tiempo de conciliación, de firma por la paz —emulado en carnaval—, el sacrificio es necesario, y necesario desenmascarar la farsa histórica, aunque ello signifique ofrecerse en sacrificio: ritual necesario, puerta de entrada a la posguerra.

El universo construido por *Sopa de caracol* pone así en tela de juicio no sólo al héroe revolucionario, sino a los imaginarios hegemónicos sobre la revolución, y expresa estructuras del sentir —que hasta el momento se manifestaban apenas— que revisan o releen el pasado, confirmando saberes ocultos que subvierten esos imaginarios y que formarán parte de la expresión artística de la posguerra. La literatura en este sentido vuelve a ser anticipatoria a los discursos sobre los procesos ocurridos, y sobre políticas que apuestan más al olvido y, en este caso a las normalidades democráticas.

Tal como lo señala la escritora Carol Zardetto: “Hay un grupo de novelas de posguerra que son como el recuento de daños de lo ocurrido [...]. Yo creo que una de las cosas que pasaron después de la guerra en Guatemala es el recuento de daños. Y ese recuento de daños ha hecho, ha vuelto “científicamente comprobable” si querés, los acontecimientos de la guerra y esto es una cosa que ha sido muy fuerte”.¹⁹⁹

La obra de Arias nos ofrece la ridiculización de quien decide desenmascarar la farsa llevada a cabo por aquellos que, considerados héroes, instrumentalizaron los ideales. Es la ironía de la historia, tal como lo apunta Marx en el *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: “La historia siempre se repite dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa”.²⁰⁰

¹⁹⁸ Es interesante revisar los elementos que conforman la concepción de antihéroe que, a partir de la vinculación entre la ética del autor y la prefiguración de los personajes, ofrece José Luis González Escribano y que desesquematiza la oposición entre héroes y antihéroes clásica: “a) fuerte identificación del autor con un código ético; b) fuerte identificación del autor y del lector con un personaje; c) desarraigo del personaje y del autor con respecto al sistema de valores socialmente predominante; d) acto consciente de protesta o incluso de provocación del autor ante ese estado de cosas”. En el esquema de identificación con el lector que propone Jauss, Rodrigo es sin duda una figura irónica, que genera rechazo y a partir de ahí provoca la reflexión crítica. En <http://www.Dialnet-SobreLosConsejosDeHeroeYAntiheroeEnLaTeoriaDeLaLit-143985.pdf> (fecha de consulta: abril de 2019).

¹⁹⁹ Plática realizada junto con Yosahandi Navarrete, Guatemala, julio de 2018 (Anexo 2).

²⁰⁰ Marx se refiere, con esta frase que parafrasea a Hegel, específicamente a la Gran Revolución francesa de 1794 y a la Guerra de 1848 en Francia también. Es más, por el tono de sátira logrado por Arias en torno a los héroes revolucionarios de la última etapa del conflicto armado guatemalteco, es que recupero la cita.

El extravío del héroe en *El arma en el hombre*, de Horacio Castellanos Moya²⁰¹

Horacio Castellanos Moya²⁰² ha escrito doce novelas, mismas que en su mayoría conforman un “universo literario”. Si las observamos como un todo, nos damos cuenta de la existencia de un diálogo entre ellas, de su intertextualidad; personajes que reaparecen o son referidos entre novela y novela, que conforman una familia, que viven en contextos ciudadanos similares y en algunos casos recurrentes, referentes de segundo plano que reaparecen de pronto. Es decir, su presencia, nunca fortuita, nos señala la existencia de una continuidad en la propuesta narrativa.

Los personajes de las obras de Castellanos son delincuentes, prostitutas, exiliados, desempleados, izquierdistas traicionados, policías convertidos, reporteros poco éticos y jefes de redacción corruptos. Personajes ya presentes En otras obras narrativas de las llamadas “disidentes” por ejemplo, pero reconfigurados como sujetos centrales en la obra: serán ellos quienes concentren la representación del mundo en el que priva el caos y la desesperanza.

También es nuevo el contexto donde se desenvuelven: rincones de ciudades en los que la vida no vale, espacios asfixiantes y marginales, cuartos de azotea, cantinas, centros comerciales, carros destartados. Espacios que reflejan un caos imposible de ordenar, en los que a través del trasfondo y el escenario se resignifican los acontecimientos que vuelven pública la intimidad de cada personaje. Especialmente la violencia y la traición son parte fundamental de su material narrativo. Pero a

²⁰¹ Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*, México, Tusquets, 2001.

²⁰² Horacio Castellanos Moya nació el 21 de noviembre de 1957 en la ciudad de Tegucigalpa, capital de la república de Honduras. Fue trasladado a San Salvador en los primeros años de su infancia y vivió en la capital hasta 1979, cuando tuvo que abandonar sus estudios de literatura en la Universidad de El Salvador. Tras su salida del país se publicó una antología poética *La margarita emocionante*, en la que compiló trabajos de seis poetas, entre ellos Mario Noel Rodríguez, Miguel Huezco Mixco y él mismo. Residió durante medio año en Toronto, Canadá, donde hizo algunos cursos en la York University. Volvió a su ciudad natal y laboró en la Universidad Nacional. Establecido en San José, Costa Rica, se desempeñó como corrector de pruebas en la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA). En 1981 emigró a la Ciudad de México, donde permaneció por una década y fungió como redactor en la Agencia Salvadoreña de Prensa (SALPRESS); fue corresponsal de la revista brasileña *Cuadernos del Tercer Mundo*, analista político de la empresa privada ANAFAC y editor de la Agencia Latinoamericana de Servicios Especiales de Información. En 1987 se mudó a Tlayacapan, Morelos, donde escribió su primera novela, *La diáspora*, dedicada a contar las experiencias de los intelectuales salvadoreños en la guerra y el exilio. Esta obra ganó el Premio Nacional de Novela 1988, patrocinado por la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de El Salvador. Antes de finalizar el periodo bélico regresó a San Salvador y participó en la *Revista Tendencias* y en la fundación del primer medio impreso de la posguerra: el semanario *Primera Plana* en el que laboró de 1995 a 1996. Después de residir algunos meses en España, en 2000 publicó *La diablo en el espejo*, obra finalista del premio internacional “Rómulo Gallegos”. Ha escrito al menos una veintena de libros entre relatos, poesía y novelas. En 2014 ganó el “Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas”. Sus escritos han sido difundidos por numerosas publicaciones periódicas de Hispanoamérica, entre las que se encuentran el diario *La Opinión* (Los Ángeles, California), las revistas *Tendencias* y *Cultura* (San Salvador), el periódico semanal *Journal do País* y *Cuadernos del Tercer Mundo* (Río de Janeiro), los diarios *El día*, *Milenio Diario* y *Excélsior* (México), las revistas *Proceso*, *Casa del Tiempo*, *Plural*, *Límite Sur*, *Estrategia* y *La Brújula en el Bolsillo* (México).

diferencia de la violencia purificadora que encontramos en las novelas de la guerra, por ejemplo, o una violencia política, la que encontramos en una violencia que se constituye en un ámbito de la historia narrada. Es la violencia de la sociedad de la posguerra. Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz señalan que, en las obras de Castellanos, la ciudad es un espacio “devastado por la violencia y por los crímenes que no tienen sentido ni justificación”, y emerge como “un espacio privilegiado en el que se manifiestan y coexisten con gran intensidad la mayoría de los fenómenos contemporáneos”.²⁰³

La totalidad de las novelas de Horacio Castellanos nos dejan un gusto a fracaso y en toda su narrativa permanece la falta de alternativas y la traición: en *Donde no estén ustedes* (2003), el exembajador Alberto Aragón se entrega al alcohol hasta morir en el exilio, luego de haber sido traicionado por aquellos a quienes sirvió durante los años de la guerra en su país; o en *El asco* (1997) el personaje central opta por ser absolutamente ajeno a la realidad de su país frente a la repulsión que siente para con sus coterráneos. Personajes que invariablemente son sobrevivientes de la guerra: de la civil y de la violencia cotidiana de la posguerra.

También encontramos interconexiones y recurrencias en la filosofía de la que parte cada una de sus novelas. Un claro ejemplo es lo que llamo el “eterno retorno”. Ningún personaje central, ningún sobreviviente de esos mundos caóticos que nos ofrece Castellanos, logrará cambiar un ápice su realidad, a pesar de haber transitado por situaciones extremas y sobrevivido a ellas.

Castellanos nos ofrece en la mayoría de sus obras el imaginario de un Salvador corrupto y desmoronado. De antivalores, en el que la moral anterior no existe más, así como no existe la posibilidad de reconstruirla o de construir ninguna otra. Ello define el andamiaje literario y la propuesta estilística del autor. También define la voluntad del escritor de poner frente a nosotros, sin complacencias, sin falsas esperanzas o salidas que nos permitan respirar, una realidad llevada al límite a través de una ficción que encuentra sustento en la cruda realidad de las sociedades centroamericanas actuales y el fracaso político, económico y social en que se insertan.

Robocop

El arma en el hombre es la cuarta novela del autor. Robocop tiene como referencias extratextuales las condiciones en que se encontraron, al finalizar formalmente la guerra en el país centroamericano, los cuerpos militares formados como “escuadrones de la muerte”, entrenados en Estados Unidos o Israel, para llevar a cabo las acciones más violentas contra la guerrilla y sus simpatizantes.²⁰⁴ Ante la nueva realidad y

²⁰³ Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz, “(De)formaciones, violencia y narrativa en Centroamérica”, en *Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, vol. 8, núm. 32, 2008, pp. 81-97.

²⁰⁴ El conflicto armado salvadoreño dejó, además de un país desgajado sin posibilidades de empleo y de pronta recuperación económica, 75 mil muertos, prácticamente todos civiles, es decir uno de cada 66 salvadoreños; 8 mil desaparecidos; cerca de 100 mil personas obligadas a emigrar y 63 mil soldados desempleados e inmovilizados con armamento. La guerra salvadoreña ha sido considerada una de las más crueles en América Latina. La firma de los Acuerdos de Paz en 1992 puso en marcha un intento por dar institucionalidad al Estado, a través de la desmovilización de los cuerpos armados, los militares y la guerrilla, así como la aceptación de la competencia con la oposición política —por medio de

como miembro de un cuerpo militar de elite en El Salvador, luego de la firma de los Acuerdos de Paz (1992), se encuentra desmovilizado y debe reintegrarse a la vida civil.

La novela se sitúa en el contexto de la transición. *Robocop* busca, luego de su salida del ejército, algún colectivo al que pertenecer. El abandono institucional hacia los propios entes que el Estado y sus instituciones han creado, y la imposibilidad de encontrarse en las nuevas realidades de posguerra y supuesta paz, llevarán al personaje por un camino circular, sin salida, sin posibilidades de reinserción a la vida civil, de regreso siempre a la violencia que emerge desde el mismo origen, primero política y luego criminal.

La narración en primera persona hace una autodescripción del personaje caracterizada por las acciones llevadas a cabo en el pasado. *Robocop* se autodefine desde las posibilidades que tiene de estar en batalla, de actuar en combate, de enfrentar a los enemigos, siempre como resultado de una obediencia que lo ha llevado a donde se encuentra. Él se considera un héroe; con grado militar de sargento, sus características físicas y sus habilidades lo hacen destacar en el contexto social al que pertenece:

Participé en las principales batallas contra las unidades mejor adiestradas de los terroristas; en las operaciones especiales más delicadas, aquellas que implicaban penetrar hasta la profundidad de la retaguardia enemiga. Nunca fui capturado ni resulté herido. [...]. No soy un desmovilizado cualquiera.²⁰⁵

Sin embargo, con la firma de los Acuerdos de Paz, los grupos de elite se desarticulan y *Robocop* pierde la legitimidad heroica que le otorgaron los cuerpos represivos:

Las cosas habían cambiado. Unos años atrás nadie hubiera dicho nada porque se liquidará a un terrorista, pero ahora, con ese palabrerío de la democracia, tipos como yo encontrábamos cada vez mayores dificultades para ejercer nuestro trabajo. El mayor Linares trató de explicármelo, en esa ocasión que llegó a mi casa: dijo que los del FBI meterían sus narices por todos lados, revisarían los

votaciones formales— como vía para ingresar a la democracia. Sin embargo, con miras a conducir al país hacia el neoliberalismo, los gobiernos salvadoreños iniciaron de inmediato la aplicación de medidas económicas de “ajuste estructural” (nombre dado a las políticas dictadas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional para los países considerados no desarrollados, y que consisten, entre otras cosas, en el abandono del “Estado Benefactor”, el aumento a los impuestos, la finalización de subsidios a programas sociales, todo ello a cambio de préstamos del capital internacional), que profundizaron las brechas económicas entre la población, generando una violencia de Estado contra los excluidos por el conflicto. Uno de los mayores retos lo constituyó la existencia de cuerpos armados desmovilizados y su regreso a actividades económicas formales. A decir de Azpuru: “El cambio sustancial por el tránsito de la guerra a la paz, dejó sin espacio operativo a personas que participaron en el conflicto armado y a miembros de los llamados “escuadrones de la muerte” lo que haría que se estuviera ante una mutación hacia aparatos más descentralizados orientados esencialmente a la delincuencia común con un alto grado de organización.

Dinorah Azpuru, Ligia Blanco, Ricardo Córdoba Macías *et al.*, “La contribución del proceso de paz a la construcción de la democracia en El Salvador (1992-2004)”, en *Construyendo la democracia en sociedades posconflicto: Guatemala y El Salvador, un enfoque comparado*, Guatemala, F&G Editores/Centro Interdisciplinario de Investigación y Desarrollo, 2007, p. 106.

²⁰⁵ Castellanos Moya, *El arma en el hombre...*, pp. 9 y 10.

archivos, entrevistarían a los testigos que me habían visto a la entrada de la guardería, y que si los gringos me descubrían, las Fuerzas Armadas tendrían que entregarme y él no podría hacer nada por mí.²⁰⁶

La nueva realidad lo excluye. Robocop pasa de considerarse un héroe militar a convertirse en un trasgresor de la ley, en alguien que, tras haber sido indispensable en el ámbito institucional, resulta desechable: “Handal me previno: que no me las llevara de listo, la guerra hacía dos años que había terminado, yo estaba preso por delincuente peligroso, acusado de una serie de asesinatos”.²⁰⁷ Se establece así el conflicto central de la obra en la que el sujeto heroico reconocido en su ámbito por llevar a cabo las principales acciones épicas de parte de los militares se convierte en víctima de una realidad que lo despoja de esa identidad y señala como trasgresor, paria innecesario en la realidad de la posguerra. Robocop tendrá entonces las dos características de víctima y victimario, dificultando en gran medida la identificación que el lector pudiese tener con el personaje despojado así de cualquier atributo heroico.

Desarmado y desmovilizado, deberá buscar dónde sentir pertenencia, y desplegar esa potencialidad que le haga objeto de reconocimiento de sus habilidades. Volver a entrar en acción: “Una vez con el fusil en mis manos, trotando, siguiendo las órdenes de mando, empecé a sentir calor. Por fin lograba volver a ser lo que había deseado. No estaba en forma, pero tampoco importaba”.²⁰⁸

Para Robocop todos los referentes se han perdido. Su único valor, el aprendido y por el que lo buscan, es el de ser un arma letal sin miramientos. Es por lo que la voz que relata los asesinatos es neutra, fría, informativa. No hay cambios internos del personaje a lo largo de la novela, tampoco hay desdoblamiento en su narración. Así, todo lo que en ella se cuenta pareciera formar un parte de guerra: “Pero yo estaba nuevamente en forma. Ella me lamió y pronto se tumbó, abierta; sus movimientos fueron una recompensa porque yo le tenía tanta confianza. Más tarde, después de pasar al retrete, cuando ella dormitaba tendida boca abajo, le hice un orificio en la espalda”.²⁰⁹

Robocop se nos presenta sin sentimientos, y devela con ello el sin sentido de la heroicidad institucional basada en el asesinato y la obediencia ciega. Sus únicas convicciones, las que una vez existieron, son las de rechazar a los guerrilleros, terroristas, como él les llama; a los políticos que no respetan bandos y cambian cuando les conviene; a la democracia que permite la coexistencia de expresiones que debían eliminarse; y a las mujeres, sólo útiles sexualmente, pero en su totalidad traidoras. Sin embargo, conforme avance la novela, el sargento tendrá que convivir con sus enemigos terroristas y políticos, en un contexto desconocido, sin códigos de fidelidad o respeto, sin asideros.

Robocop es un huérfano por partida doble. Ha sido abandonado por su padre y por su madre; “No tengo familia. Mi madre y mis dos hermanas se largaron a Estados Unidos desde el comienzo de la guerra y cuando supieron que yo había entrado en

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 102.

el batallón Acahuapa no quisieron volver a saber de mí”²¹⁰ Y ha sido abandonado por las Fuerzas Armadas, su segunda familia: “Las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre”²¹¹ Sin embargo, su historia como soldado lo hace tener confianza en antiguos compañeros de batallón y sus mandos superiores y sufrir sus traiciones. Ningún sitio es seguro y no existe nadie en quien pueda confiar. Despojado de su familia, su trabajo, sus bienes, obsoleto en sus convicciones, en total soledad y abandonado a su suerte, Robocop se nos presenta como víctima. Será despojado hasta de su identidad: “El trato era éste: yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en un agente para operaciones especiales a disposición de Centroamérica”²¹²

El arma en el hombre cuestiona al presente de la transición. La visión de Castellanos Moya sobre la historia tras la firma de los Acuerdos de Paz debate con los discursos reconciliadores entre los bandos y de las promesas que los órganos en el poder enarbolaron, a través de personajes sin identidad y para los que el devenir fuera de la violencia continua está cancelado.

A diferencia de los textos narrativos de las décadas anteriores, varios son los elementos que hacen de *El arma en el hombre* una obra novedosa en sus propuestas literarias, pero me centraré en la fragmentación histórica que nos ofrecen el estilo y tono del texto: a través del lenguaje utilizado en la obra, falta de adjetivos y aparentemente objetivo, se muestra una imposibilidad de comprensión y aprehensión del sentido de la realidad; la narración tiene formato de informe, como ya se dijo, de “parte de guerra”, que aparentemente pretende mantener informado al lector en este caso, quien se convierte en testigo y cómplice de las desventuras de Robocop. Ese informe lo que expresa es el continuo movimiento sin sentido. El protagonista cambia permanentemente de geografía, aunque pareciera moverse en círculo ya que en todos los lugares encontrará a los que antes eran del mismo cuerpo y categoría, como traidores y empleadores.

La narración fragmentaria presenta una lógica que no busca ser comprendida; la deshumanización de la sociedad que prefigura y hacia la que nos precipita nos revela la visión de la posguerra: los discursos que retoman la moral social del perdón se estrellan con una concepción del héroe que otrora fuera erguido por sus logros en favor del mantenimiento del orden imperante dentro de la institución que le dio identidad, y que hoy lo considerará el origen de los males. Robocop tendrá que pagar por los errores del sistema. Su decadencia, sin embargo, anuncia lo que viene; el discurso neoliberal del consenso que recorre el presente anunciando el futuro es indisoluble de la existencia del hombre máquina, sin rostro, sin identidad, sin nacionalidad, arma letal en favor de las nuevas guerras, delirio instalado donde la democracia y la modernización son bandera.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹¹ *Ibid.*, p. 12.

²¹² *Ibid.*, p. 131.

Generalización del desencanto; el descenso heroico

Erick Aguirre²¹³ ha escrito once obras de las cuales tres son novelas: *Un sol sobre Managua* (1998), *Con sangre de hermanos* (2002) y *El meñique del ogro* (2017). En ellas es posible encontrar claramente su *locus* de enunciación: la muerte de la utopía, el desencanto y el duelo provocado por los gobiernos surgidos de la Revolución en Nicaragua. Narradas desde una multiplicidad de voces, sus personajes serán vehículo para conocer pasajes de la historia del país centroamericano en una sucesión de analepsis y prolepsis, que recorren prácticamente todo el siglo xx. Sus referencias extraliterarias son los acontecimientos que el autor considera más significativos en la historia nicaragüense: el terremoto de 1932, el de 1972, la dictadura somocista, la Revolución sandinista, el gobierno revolucionario y el triunfo de la derecha.

Sus caracteres centrales, mismos que en el caso de dos de sus novelas reaparecen, se destacan por sus posibilidades discursivas, por su visión crítica hacia los acontecimientos y la historia reciente; es la prefiguración de un sujeto letrado que, habiendo vivido una historia de euforia y triunfo colectivo, se niega a la complacencia y decide mantenerse vigilante. Su mirada y opiniones frente a lo que se considera, en el mejor de los casos, un abandono de ideales, los volverá parias y los llevará incluso, a la autodestrucción.

En sus obras la ciudad es manifestación subjetiva de la tragedia, la que de forma central se nos muestra herida; siempre sumida en las tinieblas y el caos, lugar de los más terribles acontecimientos. Pasado y futuro se unen en sus calles, en las que pareciera repetirse eternamente la fatalidad: sino histórico de su geografía. Como configuración discursiva, el autor acude a la urbe como imagen del inframundo; espacio de convivencia entre vivos y muertos, lugar del tiempo eternamente circular, laberinto de imposibilidades.

Al respecto, el autor señala:

Hoy lo que sobrevive (de Managua), en contraste con el artificio de las construcciones comerciales, y los proyectos “monumentales” y urbanos de los gobiernos y administraciones municipales de la era postsandinista, son sus cimientos, mezclados entre hierros retorcidos y los esqueletos de algunos viejos edificios. Quedan también las antiguas direcciones o los viejos referentes de su desaparecida urbanidad. En realidad, son direcciones fantasmas que perduran en la memoria de la gente como reflejo de esa recóndita nostalgia, del amor colectivo

²¹³ Erick Aguirre Aragón (Managua, 1961). Escritor y periodista. Autor de los poemarios *Pasado meridiano* (1995), *Conversación con las sombras* (1999) y *La vida que se ama* (2011). Obtuvo el Premio Internacional de Poesía “Rubén Darío” 2009. Ha publicado las novelas *Un sol sobre Managua* (1998) y *Con sangre de hermanos* (2002), y los libros de ensayos *Juez y parte* (1999), *La espuma sucia del río* (2000), *Subversión de la memoria* (2005), *Las máscaras del texto* (2006), *Ejercicios de estilo y Diálogo infinito* (2012). Cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciado en Filología y Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), Maestría en Literatura Hispanoamericana y de Centroamérica por la Universidad Centroamericana (UCA). Ha sido redactor, columnista, periodista cultural y editor en los más importantes periódicos de Nicaragua. Docente universitario. Editor del suplemento cultural de *El Nuevo Diario*. Miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua y miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española. En <http://erickaguirre.blogspot.com/>.

a una ciudad postrada. [...] ¿Qué es Managua? ¿Una ciudad fantasma, un sueño, un recuerdo, una utopía en la mente de los ciudadanos que la sobreviven, un esqueleto de ciudad, un cadáver insepulto, una herencia melancólica, una ciudad descoyuntada y difícil en la que estamos condenados a vivir descontando para siempre la opción del abandono?²¹⁴

Tropos central en su escritura, la ciudad como manifestación social del desaliento causado no solo por desastres naturales, sino históricos y políticos. Lejos del héroe guerrillero, los intelectuales sobrevivientes no encuentran razón para participar en la aventura patria. Han perdido la confianza en sus líderes en medio de una sucesión de traiciones y censuras. Su lugar en la historia se ha extraviado. Personajes que recorren como fantasmas la memoria, tratando de encontrar los hitos que convirtieron el sueño de una ciudad en lo que es.

Carlos o el duelo revolucionario en *Un sol sobre Managua*²¹⁵

En *Un sol sobre Managua* (1998) se tejen acontecimientos de la realidad extra literaria pasada y presente (terremotos, acontecimientos políticos, combates) con los puntos de vista, memorias y reflexiones de dos personajes, periodistas jóvenes, pertenecientes a la llamada “Generación de la Revolución.”²¹⁶ Inicia como un testimonio cuyo narrador media entre distintos discursos a fin de documentar el desencanto hacia el gobierno Sandinista surgido de la Revolución de 1979, y el desencanto de una generación de jóvenes que lucharon por el cambio social.

La trama de la novela es fragmentaria y de técnica intertextual: en el continuo ir y venir temporal, aparecen voces, entrevistas algunas de ellas, memorias orales otras, que se combinan con reflexiones personales, notas periodísticas, o la narración de los sucesos. Su construcción, a manera de collage de estampas que privilegian la descripción de imágenes dantescas a veces, nos propone en tres capítulos, el recorrido que hacen sus personajes, Joaquín Medina (alterego del autor) y Carlos Vargas, periodistas del diario *La Nación*, por los bares y cantinas de la ciudad nocturna, acompañados fundamentalmente por el poeta Raúl Calero y otros personajes, todos ellos intelectuales y escritores, poetas o periodistas, del pasado y presente nicaragüense.

Las voces narrativas centrales descansan en los dos amigos, mismas que se alternan sección tras sección, sin embargo, es Medina quien desde el inicio nos deja ver que la obra se trata de un homenaje a su amigo Carlos, a su agudo punto de vista y su lucidez, advirtiéndonos sobre su muerte. De tal forma que será la escritura de la memoria de Joaquín sobre Vargas la que aparece como la voz del amigo. El texto señala una superposición espacio-temporal que constituye su sentido; existe la permanencia del pasado trágico en la dimensión del presente efectivo del relato; del ambiente narrado invadido por las tragedias históricas, lúgubre, de ruinas y caos de la ciudad. “Managua es una ciudad muerta” señala uno de los personajes.

²¹⁴ Erick Aguirre, *La subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de posguerra*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2005, pp. 128 y 129.

²¹⁵ Erick Aguirre, *Un sol sobre Managua*, Managua, Ediciones Distribuidora Cultural, 2003.

²¹⁶ Son los jóvenes poetas, periodistas, escritores que participaron en las gestas revolucionarias.

En su obra, Aguirre recurre continuamente a un discurso doxal en voz del reportero. El conflicto central queda establecido a partir de la confrontación entre lo que se narra cómo sucesos mediante las notas periodísticas o memoria de alguno de los personajes, y la conciencia crítica expresada por el personaje central. Carlos representa el movimiento, la intención de cambio, la sensibilidad del momento, mientras que la sociedad a su alrededor le impone su pasmo: “Carlitos fingía escuchar con atención los alegatos de Raúl, pero en realidad, a su alrededor, el ruido confuso y fascinante de Managua por la tarde luchaba por arrastrar sus pensamientos y esparcirlos por las calles como alguna vez las cenizas de los muertos volaron con el viento sobre el Cementerio General”.²¹⁷ Carlos estará integrado de manera sensitiva al espacio de Managua.

Los segmentos de la vida de Vargas que Joaquín recupera y en los que deja narrar al amigo, son segmentos más intelectuales, de discusiones casi siempre, en torno a la historia de su país y su papel como periodistas. Muchos de los pasajes tienen que ver con sus convicciones como personaje ilustrado, su discurso está siempre lleno de referencias históricas y políticas, un discurso, sin embargo, anacrónico:

Fijate bien: el rumbo de las sociedades industriales hoy en día no es exactamente el previsto por el análisis marxista. En ellas no se ha multiplicado monstruosamente la cantidad de proletarios, aunque sí se ha reducido infinitamente la cantidad de “burgueses acaudalados”. En cambio, se han multiplicado de manera sorprendente la clase media y los tecnócratas. En realidad, el ejército de proletarios, o menos aun, de sub proletarios e indigentes, donde prolifera y crece inconmensurablemente, es en nuestro tercer Mundo.²¹⁸

La subjetividad del personaje central se construye a contrapelo del pasado heroico e inaugural como miembro de una familia que participó en proyectos que despertaron la esperanza de construir un país distinto al que ahora es. Idealista y crítico, en busca siempre de aventuras “geniales” y personajes con los que debatir las ideas, Carlos conserva su “ser en sí mismo”; permanece fiel a sus características sustanciales a costa de derrumbarse frente a las nuevas condiciones históricas.²¹⁹ Los sucesos narrados forman un mosaico que nos permiten comprender las razones del desencanto profundo de Carlos como representante del colectivo de su generación.

Desde la narración de Joaquín, Carlos, reconocido siempre por su saber histórico, por sus reflexiones sustentadas y racionales, por no ceder fácilmente ante el poder, es en el presente de la novela un ser desencantado, “Hoy, más de 15 años después [...] me pregunto cuando contemplo el semblante desencantado de mi amigo: ¿Qué fue de aquellos guerrilleros?”;²²⁰ derrotado en su interior, “Si habían dos palabras que retrataran su ánimo en aquella época, esas eran sin duda alcohol y desencanto”;²²¹ sin

²¹⁷ Aguirre, *Un sol sobre Managua...*, p. 34.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 195.

²¹⁹ Paul Ricoeur en su texto *La identidad narrativa*, establece las identidades narrativas y distingue entre identidad personal y sustancialista como *ibidem* e identidad en sí mismo, la *ipse*, como una identidad cambiante en la cohesión de una vida. En <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf> (fecha de consulta: febrero de 2019).

²²⁰ Aguirre, *Un sol sobre Managua...*, p. 173.

²²¹ *Ibid.*, p. 202.

posibilidades de recuperar el ánimo de la gesta heroica de la revolución ni enfrentar el presente, “no apto para los cambios que sobrevendrían después”.²²²

La coherencia²²³ como virtud primordial resaltada en la narración que Joaquín hace del amigo, a pesar de las propias contradicciones a las que se enfrenta, se comprende a partir de los juegos temporales que la novela plantea; el texto inicia cuando el director de *La Nación*, diario para el que trabajan los periodistas, encomienda a Carlos “recorrer los acontecimientos nacionales trascendentes registrados a lo largo de un siglo”,²²⁴ Joaquín retoma para el libro que leemos parte de los textos del amigo y nos muestra ese recorrido en su novela. Aunque el texto tiene un presente efectivo situado en 1990, transita por los sucesos que vivieron personajes cercanos a generaciones anteriores de los dos amigos, fundadoras todas y partícipes de cambios en el proceso histórico del país.

Serán los personajes de las anteriores generaciones, abuelos, tíos, padres de ambas familias, los que narrarán los acontecimientos a que la novela hace referencia. Sucesos todos que terminan trágicamente: la ciudad de Managua es destruida primero por el terremoto del 32 y luego el de 72; incendiada por efectivos militares luego de los terremotos; posteriormente bombardeada antes de la salida de los Somoza; Pedro Joaquín Chamorro, opositor al régimen, ejemplo de resistencia para los periodistas, es asesinado; El ferrocarril es abandonado y “decretado muerto” por Violeta Chamorro, y sus partes vendidas. Tragedias que se extienden a otros ámbitos en el ir y venir de la memoria. El libro también recuerda el robo por parte de la familia Somoza de todos los víveres que llegaron como ayuda internacional a la capital después del terremoto de 1972. En los pasajes se describen escenas dantescas de dolor y caos, narraciones que siguen el discurso: Managua es una “ciudad condenada”, nunca existió un “ángel que avisara” del caos por venir. El editor de *La prensa* espeta: “No hay ninguna gloria en sobrevivir. Los que murieron, esos son los héroes”.²²⁵

Aún en el presente, en su momento histórico —el de la Nicaragua bajo el gobierno de Violeta Chamorro— no tienen cabida los sueños colectivos.

Durante algún tiempo creyó que la Revolución sandinista de 1979, a la que se sumó cuando tenía 16 años, significaría alguna respuesta a ese drama. Pero la revolución solamente integró a toda esa gente por algún tiempo [...] Pero esa integración, además de ilusoria y temporal, careció de un sustento moral porque los autollamados dirigentes de la revolución no tuvieron capacidad de proporcionarlo. Carlitos lo reconocía con amargura, con un rencor subterráneo hacia quienes defraudaron sus juveniles impulsos de justicia social y apagaron bruscamente la llama de sus ideales políticos [...] —ellos, los “dirigentes”, vivieron todos esos años envueltos en una retórica de la moral, pero no en la

²²² *Ibid.*, p. 221.

²²³ La coherencia a lo largo de una vida narrada es otra de las características que Ricoeur otorga al sujeto. Es la *ipse*, a veces en contradicción con el ser en sí mismo, pero que da al personaje características que no dependen sólo de su psique o de su personalidad, sino de los pasajes de su historia narrados y de su relación con ellos. Es en ese ámbito donde es posible comprender la importancia del tiempo en tanto definitorio de esa coherencia. Ricoeur, *op. cit.*

²²⁴ Aguirre, *Un sol sobre Managua...*, p. 6.

²²⁵ *Ibid.*, p. 145.

moral misma, ni en la ética de las reivindicaciones sociales que decían encabezar. Su “convicción revolucionaria” era tan superficial que, al menor impacto, como el de la derrota electoral, se produjo la estampida.²²⁶

El personaje habla desde un lugar de enunciación que representa una clase ilustrada. Su sitio, como miembro de la prensa siempre incómoda y como crítico literario o cultural fundamentalmente, nunca tuvo reconocimiento, pero en el pasado tuvo sentido; mantener el “estado de ánimo entusiasmado” en un grupo de escritores y aprendices de poetas “hambrientos de genialidades”.²²⁷

Carlos se construye desde la voz de Joaquín como personaje melancólico,²²⁸ absolutamente racional en medio de tanta falta de comprensión. Mira el mundo desde la lucidez que le permite ser consciente de su tiempo, pero siente la responsabilidad que ese conocimiento le impone; es la conciencia del presente que sucumbe sin esperanza, como eterna repetición de la historia nacional: Carlos la asumía como un enfrentamiento cotidiano con la historia, un duelo anónimo que les devolvía a ambos el reflejo de sus propias vidas repetidas infinitas veces: los mismos apellidos, las mismas vocaciones, los mismos protagonismos, las mismas máscaras, las mismas pocas glorias y las innumerables tragedias repitiéndose incesantemente a lo largo de los años.²²⁹

En ese universo en espiral, Aguirre construye sus personajes a partir de un continuo sentimiento de duelo. En todo el relato está presente la pérdida, siempre en comparación con un pasado remoto de esperanza y acción. Sin embargo, excepto Carlos, ninguno de los personajes parece tener plena conciencia de la profundidad de ese vacío. Esa pérdida, referida sí a lo que la ciudad fue, a los sueños colectivos, al propósito patrio de los intelectuales, no es sin embargo la más terrible, es el “desperdicio” de una generación, su muerte manifiesta en el asesinato de Carlos en manos de dos jóvenes asaltantes es lo que da continuidad al ciclo sin fin de la tragedia.

Ante ello solo queda la escritura de Joaquín. El texto que leemos en memoria de su amigo manifiesta la voluntad de dejar constancia de un ciclo de acontecimientos que revelan y cuestionan el pasado y el presente de Nicaragua. Es esa escritura la que evitará la pérdida total de sentido. *Un sol sobre Managua* guarda la voluntad testimonial al acudir a distintos documentos que relatan la historia narrada. Sin embargo, las voces que en la novela se presentan no corresponden a entrevistas, son, en todo caso, configuración de diálogos que guían el sentido de la obra. La memoria que propone tampoco es la de la recuperación histórica de un siglo convulso; la novela, si bien presenta episodios de la historia nicaragüense, busca recuperar su

²²⁶ *Ibid.*, p. 171.

²²⁷ *Ibid.*, p. 29.

²²⁸ En su texto *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra explica cómo la actitud melancólica ha estado presente en toda la cultura universal. En particular, en América Latina, se expresa de dos formas principalmente: una, a través de la “caída”, misma que lleva a la exploración del martirologio; la segunda, “conduce al drama del héroe o del genio que debe cargar con la pesada carga de la melancolía a cambio de la lucidez con que puede mirar al mundo y crear: es el precio del conocimiento y del poder”. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Random House Mondadori, 2005, p. 53.

²²⁹ Aguirre, *Un sol sobre Managua...*, p. 6.

sentido. Queda la identidad extraviada de la que forma parte, manifiesta por medio de la imaginación sobre voces inexistentes, sobre barrios que ya no están, pero siguen presentes, resumida en la escritura sobre los tiempos pasados.

Managua se nos revela de inicio como “axis mundi”, sitio para vivos y muertos, lugar fundador cuya efectividad simbólica es dotar de identidad a sus habitantes mediante una polifonía que va y viene en el tiempo. Sin embargo, al transcurrir del texto esa efectividad se extravía. Managua se presentan entonces como ciudad muerta, sin posibilidades de reestablecerse. Solo el arte, la escritura que el propio Joaquín realiza, constituye el espacio desde el que sea posible la recuperación de su sentido.

Pluralidad de propuestas. Otra literatura del período en Guatemala

El proceso cultural de la inmediata posguerra en Guatemala se distingue de los otros dos países, porque tuvo como marco un extenso período de transición política que duró desde antes de la firma por los Acuerdos de Paz, cuando es electo Vinicio Cerezo como presidente en 1985, hasta una década después en 1996. Fue un país en que se dio, comparativamente rápido y al menos en la ciudad, la apertura de espacios para la expresión de un descontento que abandonó las manifestaciones tradicionalmente políticas —las armas no eran opción; existía el desgaste y descrédito de los movimientos armados; prácticamente se había exterminado una generación de intelectuales; el trabajo intelectual se veía con desconfianza—, frente a los medios de comunicación que abonaban en la construcción de imaginarios sobre las libertades individuales y que colocaban la protesta en el ámbito cultural. En la música, las artes plásticas, el cine, la escritura, se expresó la inmediata separación de la lucha por el ideal utópico y se puso el acento en una estética que negaba, incluso, cualquier relación con el pasado de la guerra; lo que Rosina Cazali denominó, vinculado con las expresiones literarias, un “desprendimiento de la denuncia” por parte de los escritores.²³⁰

Después de la guerra, y más específicamente durante el final de la década de los años noventa, la ciudad de Guatemala vivió la revitalización de movimientos culturales de toda índole que tomaron las calles para manifestar su desacuerdo con los discursos comprometidos del pasado y con la falta de alternativas que los gobiernos de la transición presentaban. Una respuesta más apegada a ese presente que prometía el progreso y el éxito, pero en el que se vivía la decadencia, la violencia irracional y el silenciamiento de la memoria a toda costa.²³¹

Estas manifestaciones no eran nuevas, aunque sí nuevo el contexto sociopolítico en que se daban. La metrópoli fue escenario, durante las décadas de los años cincuenta

²³⁰ Rosina Cazali, “Un puente para comprender el trauma. El escritor Arnoldo Gálvez Suárez”. En <https://nomada.gt/identidades/de-donde-venimos/un-puente-para-comprender-el-trauma-el-escritor-arnoldo-galvez-suarez/> (fecha de consulta: septiembre de 2019).

²³¹ En entrevista con la escritora Carol Zardetto en 2012, ante la pregunta sobre las características de la literatura de posguerra, ella refiere la inexistencia de espacios para discutir siquiera el término de la guerra, y cómo existen sectores completos de la población que aseguran que en Guatemala la guerra no existió como tal. Entrevista propia, Guatemala, 2012 (Anexo 2).

a los setenta, de expresiones musicales relacionadas con el rock internacional, pero que tomaron su propia identidad en la urbe centroamericana.

Mario Efraín Castañeda Maldonado relata en su tesis *Historia del Rock en Guatemala. La Música Rock como expresión social en la Ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976*,²³² cómo lo que empezó como una moda impulsada por los medios de comunicación y aceptada por el gobierno en turno durante los años cincuenta a sesenta, se fue transformando paralelamente al recrudecimiento de las condiciones políticas que profundizaron el estado de guerra.

Para mediados de los años setenta, en la ciudad de Guatemala se llevaron a cabo múltiples festivales y conciertos que, si bien no simpatizaron con la anexión política de la izquierda juvenil universitaria a la guerrilla, sí buscaron una expresión auténtica desde la estética, en franca resistencia hacia las prácticas represivas del Estado, extendidas a todo lo que significara expresión juvenil o rebeldía.

Los protagonistas de esos movimientos fueron los miembros de una juventud urbana que habiendo vivido alejada de las zonas en guerra del interior del país e igualmente inconformes con lo que la educación, la moral, o la economía nacional les deparaba, se autodefinían como alejados de la práctica política, y encontraban en la actividad cultural el espacio idóneo para su expresión. En dichos ámbitos fue posible encontrar la participación de sectores antes ignorados, presentes en una sociedad que, a decir de muchos, los había utilizado.

Se estableció entonces lo que Nadine Hass denomina “quiebre generacional” de la posguerra y que, aunque se refiere en particular al comportamiento del campo literario, dada la emergencia de manifestaciones culturales de toda índole, lo excede:

al terminar la guerra en Guatemala en el año 1996, los espacios para la producción cultural tenían que ser reinventados. Dentro de la vida cultural mermada por la guerra, a finales de los años 90, se dio un estallido creativo a través del cual nació una serie de proyectos culturales nuevos. Los precursores del movimiento fueron los músicos del Rock, quienes en sus conciertos dentro de la Ciudad de Guatemala lograron reunir gran número de jóvenes. Algunos músicos usaban los poemas de escritores jóvenes como letras de sus canciones y al mismo tiempo los poetas se subían a los escenarios de los conciertos a recitar sus textos [...]. Se organizaron instalaciones de video, lecturas públicas y performances, todos ellos destinados a activar la sociedad de posguerra percibida como apática.²³³

Ese “quiebre generacional” se manifestará particularmente en la crítica que los jóvenes de las nuevas generaciones lanzarán contra los intelectuales que representaron las “metanarrativas” o las “utopías capciosas”, y enarbolaban orgullosamente su rebeldía hacia toda muestra de moralidad:

²³² Efraín Castañeda Maldonado, *La música rock como expresión social en la Ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976*, 2008 (Tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia Guatemala: Universidad de San Carlos).

²³³ Nadine Hass, “¿Rebeldía juvenil o revolución cultural? El campo literario guatemalteco en la transición de los años 1990”, en *Centroamericana*, vol. 22, núm. 1, Milán, Universidad Católica de Sacro Cuore, 2012, pp. 139-160.

A todos los que criticaron nuestras obras catalogándolas como claros y patentes frutos de nuestra inexperiencia literaria (aunque hay que reconocer que en nuestras obras hay mucha incongruencia por haber sido escritas en estados alterados, de procedencia natural o artificial). A todos los que nos ignoraron como a perros sarnosos por lo cáustico y sin gusto de nuestras obras (aunque aquí también hay que reconocer que nuestro aspecto desgarbado y nuestras caras de drogados matan a la primera impresión). A los demás grupos literarios por ver nuestras obras como algo no-culto y meritorio (puesto que no le cantamos al amor, a la mujer y a la patria, como ellos; sino que, al dolor, al sufrimiento y a todo lo que es real). A Dios (que dicho sea de paso no existe) por no interferir en nuestra obra, ni en nuestra moral, ni en nuestra vida. ¡A TODOS MIL GRACIAS!²³⁴

La existencia de otra juventud reflexiva y consciente de sus condiciones y su fuerza obligó a que el discurso gubernamental que había definido la existencia de dos bandos en la disputa por la representación de la razón histórica se abriera al reconocimiento de otras expresiones no protagónicas hasta el momento. Jóvenes que, en busca de su propia identidad, incursionaban por caminos alternativos a los de las anteriores generaciones, para establecer su sitio en el espectro cultural de un país diezmado por los conflictos. Javier Payeras lo explica de esta forma:

Para mí, la llegada del cable a mi colonia fue como la llegada del hielo a Macondo. Mi generación literaria (clase media urbana), que empezó a escribir con las editoriales emergentes de los noventa, nos enteramos de que había guerra en Guatemala por CNN, en medio de esta burbuja social que es la clase media urbana. No tuvimos un hilo de conexión con la literatura testimonial de la guerra ni con la literatura sesentera de Guatemala. Quienes nos sentábamos a escribir lo hacíamos alrededor de ciertos gustos, muy alejados de lo que era predominante en la literatura guatemalteca o lo que leían los escritores guatemaltecos tradicionales. Estuardo Prado fue fundacional de todo esto y nuestro interés iba por los libros de ciencia ficción de Philip K. Dick, las novelas de Douglas Coupland, Foster Wallace o Bret Easton Ellis. Yo no encontré ningún arraigo en la literatura del realismo mágico, militante o testimonial latinoamericana. En ese sentido, los de mi generación carecemos de territorio. Al menos esa es mi perspectiva.²³⁵

Carmen Lucía Alvarado, cofundadora de una de las editoriales más jóvenes de Guatemala, Editorial Catafixia, refiere sobre los escritores de ese periodo: “El discurso de ellos, a grandes rasgos era: pues la guerra ya pasó, pero no fue nuestra, nosotros ya no tenemos que ver con la cuestión social, la memoria y todo esto no van a ser los insumos de nuestra escritura, y entonces vamos a tener más relación con toda la cultura pop, con el cine; eso es lo nuestro y vamos a sembrar algo totalmente nuevo. Entonces esa era su premisa. Y nosotros un poco íbamos por ese lado.”²³⁶

²³⁴ Se puede consultar en Manifiesto de los escritores X: “Después del fin el manifiesto”. En <https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/08/despues-del-fin-el-manifiesto-x/>.

²³⁵ Javier Payeras. “Yo no encontré ningún arraigo en la literatura del realismo mágico, militante o testimonial latinoamericana”. Entrevista realizada por Carol Zardetto en 2010. En <http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/12/javier-payeras-yo-no-encontre-ningun.html>.

²³⁶ López y Navarrete, *Editar en Guatemala* (Anexo 4).

Nadine Haas relata que varios fueron los hechos que fortalecieron tales expresiones culturales: la fundación de la Casa Bizarra en 1996, lugar de reunión para poetas, escritores, y músicos; la irrupción de actos culturales y *performances* en la vida citadina y las calles de la ciudad; la aparición de diversos festivales culturales; la inauguración, como respuesta a la imposibilidad de ver publicados sus textos en las pocas editoriales existentes en el país, de varias editoriales promovidas por ellos mismos como Editorial X o Ediciones Bizarrras; entre otras.²³⁷ Fueron acciones que mostraron, a las generaciones pasadas y presentes, la viabilidad de iniciativas culturales independientes en el árido terreno que la guerra y los gobiernos habían dejado. Iniciativas inaugurales, en cierto sentido, que con el paso del tiempo constituirán referencia para la comprensión de los procesos socio culturales de la Guatemala actual.

El mencionado “quiebre generacional” también se manifestó en el rechazo que los escritores canónicos de la llamada posguerra expresaron hacia el comportamiento y las obras de los jóvenes urbanos. Tal fue el caso de Marco Antonio Flores, por ejemplo, quien criticó su comportamiento y señaló su falta de compromiso hacia lo que él consideraba la realidad guatemalteca.²³⁸

De manera discursiva, por tanto, la nueva generación de jóvenes de los noventa que no vivieron la lucha armada, se separaron de los participantes en los conflictos, en rechazo al pensamiento hegemónico que hacía de la guerra un proceso generalizado y que obviaba la existencia de sectores antes ignorados. Dichos sectores, presentes siempre de forma subrepticia primero, irrumpieron a través de los actos culturales en la realidad cotidiana de la supuesta paz.

Pese a ese discurso, en las obras de los escritores de la inmediata posguerra se establecen claramente la violencia y el desencanto, así como la metafóricación de una sociedad dislocada en su sentido primero de colectividad. Sus referentes, si bien no serán la debacle de los sueños colectivos revolucionarios, las traiciones y la guerra, sí el caos generalizado, la falta de proyectos de nación, el vacío de horizonte histórico inmerso en la soledad individual, elementos que mostrarán no solo la orfandad del sujeto frente al mundo, sino la imposible comprensión de su sentido existencial.

Esos textos producidos en la década de los noventa, aunque a veces publicados ya entrado el siglo XXI, revelan otro rostro de la crisis a través, por ejemplo, de la configuración de espacios en los que lo escatológico coexiste con la violencia permanente. Sitios donde tiene lugar una prolongada lucha en la que lo humano, la humanidad propiamente, debe desaparecer. Dos de ellos: *La blasfemia gótica* de Julio Mendizábal (1972-2005),²³⁹ y *Ruido de fondo*, de Javier Payeras (1974), son novelas, aunque totalmente distintas, emblemáticas de su momento.

²³⁷ Hass, *op. cit.*, pp. 143 y 144.

²³⁸ En entrevista para el diario *El Gallo*, el escritor guatemalteco señala respecto a los escritores X: Hablan de sí mismos que es la única realidad que conocen. Para meterse en los intrincados meandros de la sociedad, de cómo está estructurada, hay que estudiar leyes del desarrollo, sociología e historia para poder hacer un análisis novelístico del mundo en el cual se vive, pero éstos no lo hacen y lo peor es que no les interesa. Sólo les interesa la bacha, los tragos, el reventón, un par de traídas fáciles y sus cuates. Es el mundo en el cual se mueve la actual literatura guatemalteca. *Ibid.*, p. 149.

²³⁹ *La blasfemia gótica* fue la única obra escrita por el periodista Julio Mendizábal, quien encontró la muerte temprana en 2005 a los 33 años (Guatemala Terra Editores, 2005).

El apocalipsis según Kianto o el héroe involuntario en *La blasfemia gótica*

A lo largo de su historia literaria, América Latina ha producido novelas con innegables alusiones a los episodios bíblicos. Es posible distinguir, en el universo escritural del continente, obras que tienen como referencias extratextuales el momento histórico y político en que se encuentran, su presente efectivo, pero en cuya elaboración existen ciertos arquetipos identificables con el texto primero de la religión católica.²⁴⁰

En Centroamérica es posible ubicar, en las postrimerías del siglo XXI, novelas que reconfiguran algunas de las epopeyas que las historias bíblicas narran. Tales son los casos de *El canto aún cantado* (1999) del poeta salvadoreño Ricardo Lindo, obra en la que se narra bellamente la vida del Rey Salomón, o *Sara* (2016) del nicaragüense Sergio Ramírez, cuya voz femenina nos guía por el peregrinaje de la esposa de Abraham en tiempos de Sodoma y Gomorra. Otras novelas hacen de ciertos episodios de *La Biblia* el centro de su trama. Tal es el caso, por ejemplo, de *El árbol de Adán* (2007), del guatemalteco Gerardo Guinea Diez, libro en el que la crucifixión como metáfora de la crisis civilizatoria que representó el genocidio guatemalteco otorga sentido y coherencia al texto.

Sin embargo, a pesar de que en muchas obras universales la guerra es equiparada con el Apocalipsis²⁴¹ y el uso de las armas con la definitiva catástrofe histórica, son pocas las referencias que los escritores centroamericanos de fines del siglo XX tienen hacia “el fin de los tiempos” y la parusía. Es quizá por eso que *La blasfemia gótica* llama tanto la atención en el contexto de las obras literarias del periodo de posguerra; su sentido escatológico anuncia la necesaria destrucción del universo temporal y espacial representado por la ciudad de Guatemala —“Una ciudad en dónde falta amor merece ser aniquilada” explica el protagonista Kianto—²⁴² hacia un mundo en donde el amor será el gobierno de seres trastornados cuya soledad es colmada con los muertos.

La novela narra el deambular que Kianto emprende en busca del amor, encarnado en el cuerpo perfecto. La obra muestra, como su nombre lo indica, todo el revés de los preceptos morales. Kianto huye de su amante y asfixiante madre hacia una institución para enfermos mentales, herido de placer y sufriente de eyaculaciones; diagnosticado por un “trastorno límite de la personalidad” odia al mundo, a la superficialidad del mundo, pero se promete buscar amarlo internándose en donde se supone conseguiría “una pisca de amor social” para salvarse; en sus trances, a todo

²⁴⁰ Son varios los ejemplos, pero por supuesto está *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa; *La virgen de los sicarios* y *La puta de Babilonia*, de Fernando Vallejo; y las obras más o menos recientes de Santiago Rocagliolo; obras de Colombia y Perú, por poner algunos ejemplos, en las que encuentro referencias al Apocalipsis. No es singular ninguno de estos casos, tomando en cuenta las condiciones de dictaduras, guerra continua y militarización que se prefiguraron en las obras de los países latinoamericanos.

²⁴¹ El libro *Narrar el apocalipsis*, de Lois Parkinson Zamora, es un excelente estudio comparativo sobre cómo ciertas obras canónicas latinoamericanas y estadounidenses han prefigurado el Apocalipsis. Lois Parkinson Zamora, *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México, FCE, 1994.

²⁴² Mendizábal, *op. cit.*, p. 15.

aquel que descubre con simpatía, lo asesina y cercena parte de él para llevarla en su costal: pedacería para construir el cuerpo perfecto; buscando redimirse, confiesa sus crímenes, pero pronto se da cuenta de que no le creen y lo toman como loco.

Voz consciente al extremo de su situación, el joven Kianto nos ofrece el diálogo imaginario que establece con su madre, en el que expone los motivos de su huida: “Salí con el propósito de conquistar el amor social, el cariño y la aceptación de los míos, de tu amor, el de los patojos que duermen en esta casa, el de mi comunidad”,²⁴³ le justifica su patología: “Quiero decirte que soy un asesino que anda suelto por las calles dando rienda suelta a los excesos patológicos, apuñalando y luego desmembrando a las víctimas inocentes que encuentro al paso. No busco desprecio, solo la pieza donde encaje mi corazón”.²⁴⁴

Kianto se busca a sí mismo en la mirada de un mundo que ha quedado desquiciado, como desquiciados los seres que se encuentra en su camino, habitantes que sangran por una herida eternamente abierta, que nunca terminan de morir: Soe Moncada, veterinaria, secuestra por las noches viejitas solitarias para prostituirlas, sin importarle que amanezcan vivas o no. Además se dedica a vender los animales disecados que mueren en su clínica a sus antiguos dueños, salvándolos de la soledad, o intenta redimirse vendiendo jóvenes sin hogar como “esclavos de compañía”; Basilio, escritor educado como un señorito, espera su certificado de ascendencia vasca y sueña como su abuelo “con hacer su feudo amoroso en Guatemala, en que sería un señor supremo”.²⁴⁵ Mientras busca contratar a alguien que le haga compañía se prostituye con hombres y mujeres; Trinidad, “publicista pasional” está obsesionada con René, un “superficial ser humano” que la ignora. Alma herida de soledad que encontrará amor en las relaciones sexuales con su amante asesinado y castrado por Kianto, y cuyas cenizas constituirán el inicio de los nuevos tiempos: “Vengo del crimen y voy al amor”,²⁴⁶ dice el Cristo nacido de la tierra y las cenizas de los cuerpos cercenados por Kianto, hacia el final de la novela.

El texto, si bien en clave fantástica, nos permite conocer, a partir de un análisis centrado en la categoría bajtiniana de *cronotopo*,²⁴⁷ su sentido actual y sus aportaciones. La historia se desarrolla en un paisaje lleno de casonas, hospitales, cementerios; estructuras que conforman la ciudad de Guatemala, y acontece en un tiempo incierto, detenido en cierta forma pues todo ocurre en la noche permanente. Tiempo del todo dislocado, pues en general no existe una continuidad de la narración, sino la descripción de escenas y personajes que se cruzarán, al inicio en ciertos momentos, y luego para sellar la definitiva redención de Kianto.

²⁴³ *Ibid.*, p. 89.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁴⁷ El cronotopo es definido como: la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El cronotopo se presenta de manera inteligible, como un todo indisoluble en el que el tiempo se condensa [...] se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Mijail Bajtín, “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237 y 238.

El espacio es descrito como la imagen de la decadencia. “Una puerta barroca tallada en relieve sobre madera de cedro se abre, muestra un salón pequeño, cálido, amueblado con sillones y un sofá de cuero rojo escarlata. En una de las esquinas se impone una estatua a escala natural del David de Miguel Ángel. A su lado, reposa un aparador caoba que protege la vajilla de porcelana”²⁴⁸ Es el escenario que nos introduce en la historia y que muestra la superficialidad y el desmoronamiento de los valores más tradicionales, aquellos que guiaron la moral y “buenas costumbres”: espacio donde habita Kianto y desde donde se desata toda la repulsión que los personajes sienten hacia su sociedad. Prácticamente todos pertenecen a la clase media y alta de Guatemala, han tenido un pasado de lujos ya envejecidos e inútiles frente a la demencia: batas de seda, grandes tinas de mármol con espuma, referencias permanentes al gusto desmedido por el dinero, las drogas. Elementos que frente a la voluntad de “desaparecer definitivamente” profundizan la falta de sentido en la existencia de cada uno de los personajes.

El ambiente está habitado por los contrarios irresolubles: la violencia que salva, el horror que reconforta y la omnipresencia del dolor que causa placer. Contradicciones que no parecen surgir de la propia narración; su origen se encuentra en un tiempo anterior a la escritura del relato: “Mamá Miranda tengo 10 años y me aterra la gente. A esta edad me aviva el pelo de algunos compañeros de clase, lo encuentro fascinante. Por eso me pegan en el colegio. En realidad, no me afecta tanto, pues cuando sea grande me vengaré de toda la gente que no me quiere”²⁴⁹ recuerda Kianto.

Estos elementos constatan el desamparo de Kianto y los personajes con que se encuentra, sumidos siempre en las tinieblas psicológicas, en las que ningún tipo de razonamiento muestra sentido, solo el asesinato fortuito, primer “crimen involuntario, exorcizará su vocación esencial y desconocida. Necesaria”²⁵⁰ El fin indispensable, para reconstituir la Historia. Después de ese primer crimen, Kianto se prefigura como ser que llevará a la sociedad a un nuevo comienzo a partir de su destrucción.

Esa ciudad decadente y repulsiva es el espacio en el que transcurren los acontecimientos. Sus descripciones la muestran superficial y moribunda: “En esta ciudad imperan la indiferencia, la hipocresía y el desamor. Aquí el no me importa es el tiro de gracia que sus habitantes disparan a sangre fría”²⁵¹ Escenario en el que cualquier tipo de sociabilidad es profanada:

Desde ahí Guatemala era un manto de luces eléctricas, volcanes y montañas de fondo, muchedumbres escondiéndose de él, negándole el permiso de convivir con ellos. Basilio quedó inmóvil y evocó recuerdos entrañables. Así, en un acto de máxima realización, por efecto del narcótico recién ingerido, la entrega al hombre y a la mujer satisfechos en un acto de amor pagado, de beneplácito, bienestar y mucha soledad, abrió el ventanal de par en par y vomitó a chorros sobre la ciudad vulgar, corriente, chabacana y sin clase, que tanta repugnancia le causaba a su mentalidad real.²⁵²

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁵² *Ibid.*, p. 45.

Los personajes de *La blasfemia gótica* esconden sus actos entre las tinieblas y oscuridad. Todos ellos esperan un milagro: desaparecer para siempre, encontrar el amor, sentirse completos. Frente a ellos, solo Kianto muestra alguna luz; su traje blanco de lino se distingue en las calles de la ciudad de Guatemala, en las que se pasea como fúlgido fantasma o ángel redentor con su flamígera daga. Ningún habitante lo toma en cuenta, ninguno hace caso a su existencia. Toda esencia de humanidad se ha extraviado en Guatemala. Su tiempo, anacrónico en cuanto los espacios en los que se desarrolla su vida, contrasta con una ciudad moderna, descrita siempre en todo de reclamo: “¿Cómo puedo dar la vida por el mundo y el mundo darme la espalda? En tiempos del internet, la globalidad y la cultura es más fácil odiar e imposible dejar de amar por error; ya no hay derecho a idealizar la melancolía en este mundo robotizado”.²⁵³

Kianto, ángel caído, deambula por la ciudad buscando liberarse de la ansiedad de no sentirse amado. Su razonamiento es impecable; como personaje exiliado, su marginalidad y visión de un mundo que no le parece aceptable se encuentra sustentada en un interés legítimo y una reflexión crítica hacia la moral que se desploma a su alrededor. Se da cuenta de que el caos ha avanzado más allá del punto posible de retorno. Vive la incomprensible ira divina en su demencia. Sus crímenes tienen un motivo; la formación del cuerpo de un redentor que lo ame. Sus actos inconscientes anuncian el nuevo tiempo en el que los deseos de los que se han extraviado encontrarán respuesta.

Sin embargo, Kianto es solo instrumento. Su carencia de amor constitutiva lo hace un ser perdido y siempre habitado por el deseo. Su heroicidad es involuntaria. La demencia, como virtud otorgada para lograr su propósito, lo sume en los trances que le permitirán crear al nuevo dios: “De pigmentación nívea, cabellos castaños y pupilas tristes, de la tierra surgió una suerte de Cristo lascivo como una blasfemia gótica [...]. La belleza humana encarnada en un semidiós gótico, le dijo Kianto [...]. Entonces, sus cuerpos se fundieron en una tórrida cópula de amor grotesco y limpio”.²⁵⁴ Es esa demencia lo que le confiere la posibilidad de iniciar la destrucción del mundo en que vive, para dar origen a otro donde reine el amor que le falta. Héroe oscuro y trasgresor que desde la inconciencia de sus actos anuncia el inicio de otros tiempos: fuego purificador que liberará sus impulsos más íntimos, esparcirá su luz y finalmente lo liberará; a lo lejos, su madre cerrará con llave definitiva su hogar. Es así como el espacio caótico de una ciudad recipiente del horror tiene una dimensión oculta en un tiempo incierto; la necesidad de completar un rompecabezas humano, limpio de señas de identidad, cuyo erotismo atente contra toda norma y permita crear el único amor posible en el que abandonarse.

La blasfemia gótica de Julio Mendizábal nos ofrece una visión del presente guatemalteco, en el que la superficialidad y la deshumanización son claves. Su crítica social, centrada en la caracterización de personajes de la clase media y alta de Guatemala, evidencian la crisis moral que emerge desde el individuo, pero que encuentra eco en el colectivo dislocado, huérfano de horizontes de sentido.

²⁵³ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 125.

Julio Mendizábal nos propone una novela en la que la modernidad de fines del siglo xx se apostó en la ciudad de Guatemala, en una sociedad cuya falta de espíritu crítico encumbró a un consumismo que, como camino hacia la supuesta libertad, se instala entre sus pobladores. Y si las antiguas formas y valores son insuficientes, si no hay fuerza social o individual que restituya el colectivo, solo el fin catastrófico simbolizado en la visión apocalíptica encontrará cause como renovación, no hacia la recuperación del pasado, sino hacia la imaginación escritural que inaugura.

*Ruido de fondo*²⁵⁵

Como reflejo de una juventud que ha perdido referentes, que ya no busca referentes porque todos aquellos que existían han sido traicionados, *Ruido de fondo* de Javier Payeras ofrece un certero espejo para una ciudad que se transforma de mítica en cortesana: “La ciudad de Guatemala es la Gran Puta, somos sus hijos; los hijos de la Gran Puta, ni más ni menos. Enorme y maquillada para los mejores postores, para los que puedan pagarla”.²⁵⁶

Ubicada en los años noventa, la novela está escrita como un diario de recuerdos, sin progresión cronológica, sin un hilo conductor aparente, excepto quizá la urgencia de dejar constancia del enorme vacío que el narrador vive, de la falta de sentido característica de una generación, manifiesta en la necesidad constante de escapar:

El mundo no es así, el mundo real es un agujero que es mejor matar con pastillas; odio esas facilonas frases hechizas, el mundo que parece desmontable y fácil de vivir. Esas dosis de verdad que te regala el mundo mientras lo tienes todo. Puede que los días que maldecimos sean nuestros días dorados, puede que sea todo cuanto podamos tener en la vida y haya que aferrarse a otras cosas, inútiles pero que dan consuelo, el consuelo acaso es lo que llamamos felicidad, y viceversa. ¿Existirá ese algo capaz de quitar ese ruido en mi cabeza?²⁵⁷

La obra destaca por su lenguaje escatológico, muestra del coraje contra el pasado y el presente. Así inicia la novela, con un gran vómito a los pies de *Ronald Mc Donald*, emblema de la normalización democrática, de la salida de los conflictos y la entrada a un mundo globalizado “en la ciudad más fea del mundo”.²⁵⁸ Todo ese coraje, sin embargo, es la expresión de la imposibilidad de una generación por establecer vínculos en una sociedad cuya historia de héroes y batallas, de certezas morales y buen juicio, pesa tanto y les resulta tan ajena, que termina por asfixiar todo presente:

Lo que no puedo negar es que exista en la universidad ese no sé qué, esa remota concurrencia de voces insalvables, ese aire epifánico: juventudes incompletas muertas en bolsas plásticas a la orilla de una carretera. Tal vez ahí se justificaba esa mediatez sombría, todo se había derrumbado [...]. No podía entenderlo, todavía no puedo, todo eso se materializa aún dentro de mi cabeza y me embarga una recóndita vergüenza. ¿Hubiese preferido vivir y morir en ese entonces y con todos ellos? Todo pasado que nos es ajeno merece ser negado. Solo quedan

²⁵⁵ Javier Payeras, *Ruido de fondo*, Guatemala, Piedra Santa, 2003.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

rastros y camisetas de Guevara: rojas, *Kitsch*, espantosas, con poemas cursis de Otto René; consignas mesiánicas e inaudibles; viñetas de circo, óperas rock de mal gusto; árboles que se deshojan sobre los carros y los charcos. El país, el trabajo, la universidad, el peor de los mundos posibles: Álvaro de Campos/ Pessoa en transfer: la felicidad no existe, sólo el consuelo.²⁵⁹

El texto, narrado en primera persona, permite conocer al personaje cuyas reflexiones siempre remiten al pasado —a la historia de su país, sus abuelos y padres, su madre y las madres de sus amigos; anteriores generaciones que heredaron a sus hijos lo que ahora ocurre— como causas de su presente: miembro de una familia de clase media, cuyo abuelo abrazó el compromiso político, “héroe de la revolución y de la contrarrevolución”,²⁶⁰ el narrador es un disidente: no solo rechaza los valores y se niega a seguir las normas aceptables dentro de la fracción social a la que pertenece, sino que además vive con un sentimiento de permanente vacío que, interiorizado, se instala como modo de vida, como único modo de vida posible. Su individualidad encarna la soledad: toda relación con algún otro será, si no dolorosamente terminada, sí trágicamente destruida.

En la novela se designan los males de su tiempo, aquellos que no quiere seguir: la hipocresía de la sociedad guatemalteca de finales del siglo xx, encarnada en su propia familia: “Mi vieja sabía que mi viejo se cogía a sus secretarias y parecía no incomodarle tener que hacerse de la vista gorda”;²⁶¹ la corrupción: “Como la educación en Guatemala es sumamente corrupta, no fue difícil inscribirme a un colegio fantasma, de esos que abundan en el centro de la ciudad y que pertenecen a la misma gente que dirige la educación en el país”;²⁶² la violencia: “El mesero recoge el dinero humildemente. El muchacho alto y bien vestido saca la escuadra y le dispara tres veces. [...] El tipo guarda su arma y camina hacia la rubia que lo está esperando con los brazos cruzados. [...] Los mirones regresan a la discoteca. La noche de viernes continúa.”²⁶³

Esa radicalidad expresa del personaje frente a las convenciones sociales, lo sitúa al margen: más que la propuesta de una revisión de los valores de su momento, una crítica que decante en opción para la crisis, el texto muestra la imposibilidad de sentido existencial para los jóvenes en la sociedad guatemalteca. No hay reforma posible fuera del sistema, está claro, pero tampoco dentro: solo queda por lo tanto la marginalidad, la exclusión de cualquier ámbito social reconocido. En el conflicto que se manifiesta con el mundo, es imposible la reconstitución de la existencia positiva del sujeto, y por tanto la posibilidad de la reafirmación de la libertad a pesar de todas las batallas, y los discursos sobre la democracia.

Ruido de fondo no ofrece salida alguna, la novela inicia y termina con el hartazgo del personaje de vivir sus circunstancias. Participe pasivo, sin buscar cambiar nada, es más bien un observador arrastrado por su contexto. Registra los asesinatos, la venta de drogas, la prostitución, la corrupción de las autoridades. Decide participar

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁶² *Ibid.*, p. 16.

²⁶³ *Ibid.*, p. 50.

en ellos como un eslabón más de la cadena que forja la realidad guatemalteca. Su condición no es la de un hombre en particular, sino la de la juventud urbana de su país en general.

Javier Payeras se refiere así a la narrativa de posguerra: “La guerra dejó un país discursivamente fragmentado. Los escritores sobrevivientes esperaban de nosotros una continuidad de ellos con respecto al tema de la guerra. Una épica que iba a reivindicar la lucha revolucionaria. Ojo, la nuestra no es literatura de posguerra. Quienes están escribiendo la literatura de la posguerra son escritores que se formaron, salieron de Guatemala y que cuando regresan se reconcilian con el país y lo pueden ver con otros ojos”.²⁶⁴ Sin embargo, la ruptura manifiesta en la obra de Payeras, ese “quiebre” señalado por Nadine Hass con referencia a los escritores de la generación anterior de “la guerra”, toma en realidad otro matiz: no es, en el caso de la obra de Payeras, una separación total de la denuncia. Sus formas literarias regresan a un realismo social que, al expresar la visión de la juventud urbana de los años noventa, si bien establece una distancia crítica respecto al poder en cualquiera de sus formas, cuestiona los discursos de triunfo o fracaso, y la supuesta normalidad democrática o el llamado regreso a las condiciones de paz.

Pero, aunque el tema de la denuncia esté presente y se roce el tema de la guerra, no existe una continuidad en las técnicas narrativas. Por ejemplo, se recurre a la focalización centrada en el personaje-autor —aunque no se privilegia su psicología— que ofrece su visión sobre lo que constituye un mosaico de la vida de la juventud en la Guatemala de los noventa a partir de descripciones que manifiestan una sensibilidad en torno a experiencias personales, y particularmente hacia la de incapacidad de relación con los otros. Se describen situaciones envueltas en tragedia, en sangre o en corrupción todas ellas, no como una serie de aventuras con algún fin evidente, sino como ese vómito, necesidad urgente de expresión que anuncia el inicio de la obra, o como ruido de fondo.

En sus capítulos más descriptivos sobre las situaciones vivenciales, el narrador se encuentra fuera de la escena, observador testigo de su tiempo. La obra, por tanto, se aleja de aquella que narraba los acontecimientos desde el sujeto como protagonista. Su distanciamiento refiere a la experiencia de cualquier joven en sus condiciones, y es reflejo por tanto de ese colectivo marginado. Escritura que describe la vida juvenil, los crímenes, las diferencias sociales, el racismo, *Ruido de fondo* busca distanciarse de la tradición literaria anterior en Guatemala, a partir de la búsqueda de formas distintas de nombrar, de situar al escritor-personaje-espectador en su contexto, sin dejar de lado la memoria, sin dejar atrás la necesidad de hacer evidente su tiempo.

²⁶⁴ Javier Payeras. “Yo no encontré ningún arraigo en la literatura del realismo mágico, militante o testimonial latinoamericana”. Entrevista realizada por Carol Zardetto en 2010. En <http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/12/javier-payeras-yo-no-encontre-ningun.html> (fecha de consulta: noviembre de 2019).

A falta de héroes quedamos nosotros

Presentación

En los años dos mil la narrativa de los tres países despierta huérfana de héroes. El amanecer del nuevo siglo es también la profundización del abandono del individuo a su suerte. No solo se perdieron los sueños colectivos, también existe una retirada del Estado de las políticas sociales y el consumo genera, como nunca, la insatisfacción permanente y la necesidad de devorar el mundo. El amanecer del siglo XXI descubre nuevas problemáticas en todos los ámbitos, y el arte y la literatura no quedan exentos. Frente al fin de los grandes relatos que al término del pasado siglo se propone y la eclosión que sufren las teorías que intentaban explicar la totalidad de la realidad, surgen entre otros, nuevas formas de mirar y pensar el mundo que ponen de manifiesto la necesidad de cambios en los paradigmas epistemológicos, y el reconocimiento de múltiples formas de abordar la complejidad sin precedentes que se manifiesta.

Como se vio en el capítulo anterior, las firmas de los Acuerdos de Paz en El Salvador (1994) y Guatemala (1996), y la derrota del gobierno sandinista en Nicaragua (1990), abren periodos para el establecimiento de democracias liberales que producen procesos que, lejos de avanzar en el desarrollo de los países y generar mejoras en la calidad de vida de los habitantes, provocan el debilitamiento de las economías y de las instituciones en ciernes.

Para inicios del siglo XXI El Salvador, Guatemala y Nicaragua se encontraron frente a la necesidad de pacificar sus territorios y llevar a buen término la transición democrática, sumidos en una violencia creciente, migración y corrupción, que provocaron inseguridad, desplazamientos de la población y avance del narcotráfico, en gran parte facilitado por el debilitamiento institucional que los conflictos armados causaron, y el fortalecimiento de los vínculos entre organismos delictivos y empresarios o grupos en el poder.²⁶⁵

²⁶⁵ Para conocer mejor la situación sobre la condición económica, la crisis en desarrollo humano y el avance de la violencia y narcotráfico en los países de este estudio, es posible visitar los diversos informes de la Organización de las Naciones Unidas sobre la región, los informes sobre los Indicadores de Desarrollo Humano y el Informe para América Latina sobre Narcotráfico de Crisis Group, por ejemplo: <https://www.minex.gob.gt/MDAA/DATA/MDAA/20141008204739088Guatemalacig.pdf> (fecha de consulta: diciembre de 2019).

También en el *Panorama social de América Latina 2018* de la CEPAL se da cuenta de que la tasa nacional de pobreza en El Salvador corresponde a 29.2% de la población y de pobreza extrema al 7.9% de los habitantes en 2017. Mientras en Guatemala, en 2014, correspondía al 59.3% y 23.4% respectivamente; y en Honduras, al 60.9% y 38.4% de sus habitantes, respectivamente, en 2016. En <https://www.cepal.org/es/publicaciones/44395-panorama-social-america-latina-2018>.

La realidad de estos países se complejizará con la emergencia de movimientos sociales en sectores de la población cuyas demandas específicas muchas veces contravienen la manera en que las políticas públicas las han abordado. Tal es el caso de la población indígena, por ejemplo, la maya en Guatemala, cuyo fortalecimiento organizacional pone en cuestión la forma homogénea de pensar su país; o la aparición de las maras o el fenómeno migratorio en El Salvador, que cuestiona la identidad nacional a partir de la pertenencia o no a un territorio y presenta la necesidad de redefinir quiénes son sujetos de derechos específicos.

Como se señaló en el capítulo anterior, a la complejidad de estas realidades se suma el aumento mediático sin precedentes, la diversificación de las Iglesias, así como la incorporación de sectores amplios de la población al mercado. El avance del mercado y la conformación de ciudadanos-consumidores impondrán un espejismo de igualdad y nuevas formas de jerarquización social y económica que terminarán por dismantelar las ya lesionadas comunidades, ante el magro interés de las frágiles instituciones por restaurar los valores de convivencia fundamentales, derechos humanos y civiles.²⁶⁶ El consumo, por tanto, redefinirá el ser ciudadano; será la garantía que el Estado pueda otorgar para tener posibilidades de adquirir bienes, la prioridad, y el acceso a una gran diversidad de comercios, el derecho.

La profundización de estos fenómenos y las nuevas formas de pensar las realidades representarán para la producción ficcional la necesidad de reinventarse: las diásporas, la diversidad cultural, la aparición de narrativas de la memoria, las nuevas visiones sobre la literatura nómada, la definición y búsqueda de herramientas para escriturar las subjetividades y las identidades, la disolución de elementos que podrían percibirse como fijos, como la relación entre adscripción geográfica e identidad, o los conceptos sobre la nación, por ejemplo, son algunos de los tópicos que deberán reformularse y para los que la narrativa presentará nuevas configuraciones y estrategias de representación.

Sin embargo, ante ofrecimiento de la memoria instantánea y el olvido a largo plazo que los medios de comunicación masivos proponen, alguna parte de la narrativa de inicios del siglo XXI en Guatemala, El Salvador y Nicaragua, revelará caminos a la conciencia; y es que el nuevo imaginario globalizado, sin fronteras pero con muros en todas partes (el racismo, el odio, la marginación, el acceso a la tecnología), se diluye ante el reconocimiento de la propia identidad (íntima, personal e histórica) o la búsqueda por el restablecimiento del humanismo.

El pacto realista ha extraviado su aureola de verdad y a la luz del nuevo siglo genera desconfianza. Como se ha visto en el Capítulo II, la narrativa realista ha perdido su sitio privilegiado para la enunciación de los relatos totales, aquellos que formaban parte y en muchos casos articulaban los debates nacionales. En su lugar, tal como han

²⁶⁶ Por ejemplo, en el documento *Guatemala: análisis de la situación del país* de la ONU en 2016, se menciona: “El componente más importante y estable del PIB, lo constituye el consumo, es decir, el gasto de los hogares y del gobierno en bienes y servicios. Durante el periodo 2001-2012 representó en promedio 95.5%, cifra relativamente alta, que se traduce en bajos niveles de ahorro e inversión social, lo que reduce de manera significativa el potencial de crecimiento del país en el mediano y largo plazo. En el mismo documento se establecen las cifras de crecimiento de las condiciones de pobreza y falta de accesos a servicios cada año más altas. En <https://onu.org.gt/wp-content/uploads/2016/04/Estudio-de-Situacion-Guatemala.compressed.pdf>

señalado teóricos como Alexandra Ortiz, Ileana Rodríguez, Dante Liano y Werner Mackenbach, entre otros, la novela de ficción viene a ocupar el espacio desde el cual será posible reflexionar los traumas, configurar horizontes disruptivos o realizar la revisión de los acontecimientos pasados.

Estudiosos de la literatura centroamericana señalan que, más que la disciplina histórica, será la ficción literaria la que durante casi más de dos lustros propondrá nuevas formas de representación sobre lo acontecido, en la incansable búsqueda por asir el espíritu de la época, de nombrar a los nuevos sujetos y estructurar las memorias.²⁶⁷

A inicios del siglo XXI, esos nuevos relatos conformarán universos que no huyen a las responsabilidades del pensamiento crítico (denuncia de la violencia en las sociedades actuales, de los males de la corrupción o la falta de solidaridad, por ejemplo), pero sus prefiguraciones se ubicarán de maneras mucho más localizadas: la intimidad, los espacios ciudadanos, la ubicación geográfica de referencia establecida; en muchos casos, lo nacional continuará presente aunque sea problematizado en torno a la naturaleza de las identidades culturales.

Denomino el presente capítulo “A falta de héroes quedamos nosotros” por su correspondencia con el imaginario literario sobre la necesaria acción ética individual de sujetos que, ciudadanos comunes sin características especiales, se confrontan a un colectivo en el que el pacto comunitario ha sido fracturado,²⁶⁸ ante la evidente falta de voluntad de los gobiernos en turno por rearticular a las comunidades, por congregarlas para la acción política con miras al restablecimiento de una ciudadanía con derechos plenos en todos los ámbitos, la nueva forma de colectividad tendrá como signo la ruptura del tejido social abonado con la desconfianza.²⁶⁹

²⁶⁷ Por ejemplo, en su capítulo “Un día en la vida del testimonio: sobre la acústica de la historia”, Silvia L. López problematiza sobre los conceptos de “testimonio”, literatura, ficción y verdad histórica, y su relación con la función histórica subjetiva del lenguaje. Silvia L. López, “Un día en la vida del testimonio: sobre la acústica de la historia”. (*Per*) *versiones de la modernidad. Literatura, Identidades y Desplazamientos*, t. III. Hacia una historia de las literaturas centroamericanas, Guatemala, F&G Editores, pp. 3-20.

²⁶⁸ Denomino la fractura del pacto comunitario a la evidente destrucción del tejido social en las sociedades que han sufrido violencia sistemática y cuyas instituciones, supuestas representantes de lo comunitario se encuentran ausentes. Los valores que sostienen a la colectividad como el respeto a los derechos y la preservación de los intereses comunes, se encuentran minados.

²⁶⁹ Es claro cómo en las incipientes democracias centroamericanas que surgen luego de los conflictos y tras la firma de los Acuerdos de Paz, los mayores retos se encuentran, aparte de cambiar las condiciones económicas que dieron origen a esos conflictos, en reestablecer los valores ciudadanos, particularmente los políticos. En este sentido nunca fue suficiente el cese al fuego, es decir, ha sido necesaria la garantía de construcción de alternativas políticas que van más allá de las instancias de la política formal, las garantías de la participación ciudadana, y las garantías al ejercicio de los derechos. En sociedades como la que nos ocupan, por ejemplo, a decir de Dinorah Azpuru: “Luego de los conflictos, durante las largas transiciones, además, existen fenómenos como la desconfianza mutua, la cultura de la violencia, los bajos niveles de tolerancia política, la desaparición total de liderazgos sociales y políticos”. Lo político procedimental será, pues, un problema más en el abanico interminable de conflictos no armados y que se refieren más al restablecimiento del tejido social que dejó la guerra y continúan aún décadas después de los enfrentamientos. Dinorah Azpuru, *Construyendo la democracia en sociedades posconflicto: un enfoque comparado Guatemala y El Salvador*, Guatemala, F&G Editores, 2007, p. 8.

La narrativa propondrá múltiples alternativas discursivas a la falta de humanidad existente en las sociedades actuales, constituyéndose así en espacio de reflexión sobre las mismas, sobre el vacío de respuestas a cuestionamientos existenciales, sobre los procesos de duelo y sobre la imperiosa necesidad de la acción individual para la restauración de sentido. Esa búsqueda teleológica, que involucra al arte y la escritura y se sostiene a través de —en algunos casos—, el surgimiento de una nueva praxis cultural, tendrá en su seno, para el caso de la literatura, la constitución de otro sujeto literario distinto al héroe épico de la guerra, en sentido contrario al antihéroe traidor y traicionado; un sujeto inacabado que deberá alzar la memoria de su historia disgregada en el campo de batalla.

Sujetos en muchos casos vencidos en su gesta por cambiar el orden prevaleciente. Su triunfo, sin embargo, será la reivindicación de la libertad individual; representación del camino posible ahí donde todo parecía perdido, restauración del sentido que otorga la práctica escritural. Su valor se encontrará en el sentido de su praxis: unir ética y estética; aspirar a la recuperación de valores universales a partir de la creación estética. Son sujetos con los que es posible encontrar una identificación simpatética, dolientes, que a decir de Hans R. Jauss²⁷⁰ obedecen en su actuar a un interés moral y a la autoafirmación, aunque dichas características no siempre vayan unidas en los personajes.

La aparición de estos sujetos tiene como fundamento el cambio en la configuración de subjetividades; lo que se proyecta es la manera en que se reorganizan los modos identitarios —su complejidad o dispersión, su movimiento permanente— en medio de los conflictos sociales que evidencian, y las tensiones que se generan entre esas formas fijas de las que habla Raymond Williams y nuevas estructuras de sentimiento.²⁷¹ Se refiere por tanto a la configuración de un nuevo lugar de enunciación espacial, cultural y lingüístico en el que las contradicciones internas y las de su relación con el entorno, se traslucen. Esto es fundamental para las transformaciones del sujeto heroico, pues devela su tránsito y complejización a partir, sobre todo, de la confrontación con su mundo, sus imposibilidades como carácter fijo, y su heterogeneidad.²⁷²

Los imaginarios a los que apuntan estos sujetos tienen un signo negativo en el reconocimiento de la imposibilidad definitiva del individuo de cambiar el orden opresor y deshumanizante en que vive, contrario a la ilusión utópica anterior y distinto al desencanto que tenía como cimiente cierta esperanza en las transformaciones del

²⁷⁰ Hans Robert Jauss, *Sobre la delimitación del primer nivel de la experiencia estética*, p. 220. En <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/hans-robert-jaus-sobre-la-delimitacion3b3n-del-primer-nivel-de-la-identificacion3b3n-estetic3a9tica.pdf>.

²⁷¹ El concepto de estructuras de sentimiento de Williams remite a lo que “se está viviendo o experimentando”, la interacción de todos los elementos culturales de un periodo. En ellas se devela lo contradictorio entre los discursos, unos ya sólidamente inscritos en los sistemas ideológicos y otros en elaboración dentro del ámbito artístico y literario.

²⁷² Me refiero a sujetos y no a subjetividades para poner énfasis en las diferenciaciones entre los caracteres: si el heroico es fijo, sin contradicciones internas y el desencantado también, aunque sus certezas se rompan, el ciudadano común que se prefigura en el siglo XXI dentro de las novelas que analizo, se distingue entre otras características, por ese conflicto interior y la confrontación con su mundo, por siempre estar en tránsito y transformación. Trato también de poner el énfasis en la configuración literaria del sujeto.

entorno. Sin embargo, habita en ellos el signo positivo que reconoce la existencia de resquicios en los que es posible restaurar la libertad individual. Imaginarios de las sociedades liberales en los que el valor mayor consiste en las posibilidades de defensa de la idea de libertad personal como garantía, casi única, del desarrollo social.²⁷³ Una libertad que, aunque magra, sirva para devolver a los muertos el espacio que escritura la memoria.

El cambio que se anuncia, entonces, proviene de la oposición personal al sistema a través de la praxis individual. Tal como apuntan las obras a analizar, esa oposición se refleja en la toma de conciencia del lugar que se ocupa en la historia o en el proceso del que se forma parte como en *El árbol de Adán* (2007), de Gerardo Guinea Diez; en el combate permanente contra la continuidad de las condiciones de vida, como en *La mirada remota* (2010), también de Guinea Diez, oposición que en algunos casos significa la autodestrucción, como en *A-B sudario* (2003) de Jacinta Escudos, y en otras la autoafirmación; en la oposición a llenar los vacíos que los discursos históricos dejan y formar parte del *continuum* permanente del sinsentido, como en *El meñique del Ogro* de Erick Aguirre. Se trata, en ciertos casos, de una reafirmación del yo frente al mundo, como agente autoconsciente de cambios que inician en lo personal.

El presente capítulo reconoce las profundas diferencias entre los caminos escriturales de los países en cuestión y, sin embargo, pretende dejar apuntadas ciertas características literarias en sus narrativas que permitan seguir el análisis de las continuidades y rupturas a lo largo de los años estudiados. Se propone, entonces, la revisión de cuatro novelas: de Guatemala, *El árbol de Adán* y *La mirada remota*, de Gerardo Guinea; de El Salvador, *AB Sudario* de Jacinta Escudos; de Nicaragua, *El meñique del ogro*, de Erick Aguirre. Las novelas permiten dar cuenta de las transformaciones y características de los nuevos sujetos literarios que las narrativas prefiguran, las coincidencias y diferencias con los anteriores y las preocupaciones y sentidos de la narrativa de inicios del siglo XXI en los tres países, tan diferentes entre sí.

La entrada al nuevo siglo: apuntes para un contexto cultural y literario

Como ya se mencionó, a inicios del siglo XXI el estado de transición democrática y “estabilidad económica” no ha logrado procesos de cambio significativo en las condiciones que dieron origen a los conflictos armados en Guatemala, El Salvador y Nicaragua. La reconciliación nacional aparente, la profundización de la desigualdad social, la debilidad institucional, la inseguridad y la violencia, la lentísima recuperación económica, no solo mantienen sin resolver los males que dieron origen a los conflictos recientes, sino que en muchos casos los profundizan, en un contexto global que no favorece las vías de solución a problemas como la pobreza, la violencia, la corrupción o el narcotráfico.

²⁷³ Denomino imaginario de las sociedades liberales al que se sostiene en el imaginario de que en las sociedades en las que se respetan las libertades individuales, cada persona tiene las mismas oportunidades de bienestar. Es una visión que a todas luces no ha producido el desarrollo humano y social esperado.

En la nueva realidad del fracaso del proyecto neoliberal, que también asola a los países del istmo, existe una crisis generalizada en las instituciones de la política tradicional; no solo se refiere a la cada vez mayor pérdida de confianza en los partidos políticos sin importar el signo al que pertenezcan,²⁷⁴ ahora atravesados por problemas de corrupción y de vínculos con el narcotráfico, sino a la profunda e irreparable crisis de representatividad en las comunidades emergentes, que desde hace tiempo construyen alternativas para hacerse oír, manifestarse, o congregarse para exigir sus demandas.²⁷⁵

Estas vías son claro reflejo de la complejidad social que cuestiona la idea de sociedades homogéneas: la visibilización y peso político y económico cada día mayor de los pueblos indígenas en Guatemala, y el reconocimiento de los fenómenos de diáspora hacia los Estados Unidos en El Salvador, como fenómenos constitutivos de las realidades nacionales, manifiestan la fragmentariedad de las sociedades y ponen en evidencia escenarios hasta entonces no reconocidos.²⁷⁶

Fenómenos cuyas expresiones no han sido consideradas políticas, sino culturales —como si el ámbito cultural estuviera exento de política o el político tuviera un halo aséptico—. Así, comunidades marginadas o ignoradas, que ya venían ocupando espacios de activismo desde fines de los años noventa, son centrales en los escenarios del siglo XXI en los tres países y obligan a revisar la importancia que los espacios tradicionalmente considerados culturales tienen para la reflexión sobre las nuevas realidades centroamericanas.

Las instancias académicas internas de Guatemala y El Salvador, principalmente, debilitadas luego de los conflictos, no lograrán sobreponerse como ámbito para la reflexión crítica y la generación de conocimiento que el vacío de tantos intelectuales asesinados, exiliados y desaparecidos dejó. Si bien, como se ha visto, se abrieron universidades y se crearon nuevas licenciaturas en la inmediata posguerra —como en el caso de El Salvador, por ejemplo— lo cierto es que, a inicios del siglo XXI, se cierran debido sus condiciones precarias aquellas escuelas que no son propiamente técnicas o profesionalizantes.²⁷⁷

²⁷⁴ Es claro, por ejemplo, el fracaso de la izquierda institucionalizada en países como Guatemala o El Salvador. Baste ver los porcentajes de confianza poblacional en el sistema de partidos políticos: la encuesta de cultura de la democracia en Guatemala 2019 del Latin American Public Opinion Project (LAPOP) reveló que 75% de los guatemaltecos manifestaron poco o nada de interés en la política. Dinorah Azpuru, investigadora de la Universidad de Vanderbilt, señaló en 2019 que el interés de los guatemaltecos en la política es preocupante, ya que está por debajo del promedio a nivel mundial que se mantiene en un 50%, en tanto que en el país es solo de un 25%. Para un panorama a fondo véase https://www.vanderbilt.edu/lapop/guatemala/AB2016-17_Guatemala_Country_Report_V7_W_040919.pdf (fecha de consulta: diciembre de 2019).

²⁷⁵ Si bien las organizaciones no gubernamentales tienen larga historia en la región, en ciertos sectores de la población muchas de las nuevas vías pasan por las redes sociales, tal como se vio en los eventos ocurridos en 2015 en Guatemala.

²⁷⁶ Baste enumerar la cantidad de organizaciones indígenas mayas en Guatemala, y particularmente las de mujeres, que surgieron antes y después del conflicto armado, mujeres con una ancestral tradición organizativa de lucha, población tradicionalmente ignorada y discriminada, que irrumpe en el escenario posconflicto con una fuerza que trastoca los cimientos del poder, tal como lo demostrarían los juicios contra el exdictador Efraín Ríos Montt.

²⁷⁷ Sobre la profesionalización de la escritura en El Salvador, caso que puede generalizarse todavía hoy

Ante el vacío de espacios institucionales tradicionalmente destinados para la participación política y para la recuperación de voces que abonen a la reflexión y la comprensión de los fenómenos sociales, el ámbito cultural pasa de tener una importancia marginal y secundaria, a convertirse en el espacio para “pensar el país” a decir de Gerardo Guinea Diez:

Yo creo que hay más gente pensando Guatemala desde el tema cultural, que desde la academia. Digamos que sí, que ya hay un gran conglomerado de jóvenes con una conducta crítica importante. Que lee, que discute, pero que a veces uno siente que no nos conectamos entre sí. Porque estamos muy aislados, porque nos faltan vitrinas para vernos. Yo creo que la geografía de la cultura es el territorio donde los jóvenes encuentran alguna participación política. Porque se expresan, tienen sus proyectos. Y partamos de que la cultura es enormemente subversiva. Y hay ahorita, franjas pequeñas, pero hay, de jóvenes políticamente formados, a partir del 2015, digamos, y apoya la misma prensa que no ha quitado el dedo en la llaga de la lucha contra la corrupción.²⁷⁸

Estos cambios epistemológicos obligan a mirar los fenómenos sociales, políticos y culturales como manifestaciones que se posicionan en el horizonte político y que cuestionan la validez de los discursos lineales frente a la evidente discontinuidad y heterogeneidad de las realidades. Discusiones que han estado presentes en la historia intelectual de los países en cuestión, pero que ante la complejidad manifiesta de las nuevas realidades, participan en la conformación de otros paradigmas.

Por ejemplo, la crisis del paradigma de la nación homogénea estará abonada por la falta de veracidad de los discursos totales frente a la irrupción de las manifestaciones de lo fragmentario, múltiples historias ocultas o menospreciadas, historias del horror vivido, como en el caso de las comunidades mayas, soslayadas, entre otros, desde el poder estatal,²⁷⁹ o en el caso del arte, la crisis en la discusión sobre una concepción

a otras disciplinas, Tania Pleitez Vela explica: Algunos elementos importantes para la profesionalización de la escritura han desaparecido. La UCA ya no ofrece la Licenciatura en Letras; la Universidad Francisco Gavidia tampoco. Prácticamente solo se cuenta con una universidad en este sentido, la UES. En general se puede subrayar que todavía no existen condiciones en el país que permitan la profesionalización de la escritura. *Literatura. Análisis de la situación de la expresión artística en El Salvador (1980-2011)*, San Salvador, Editorial Acces Arte, 2012.

²⁷⁸ Entrevista propia realizada junto con la doctora Yosahandi Navarrete en la Feria Internacional del Libro de Guatemala 2018. (Anexo 5).

²⁷⁹ No solo son varios los trabajos académicos realizados a este respecto; existen también manifestaciones que en coyunturas específicas y antes de la firma por los Acuerdos de Paz en Guatemala que han estado protagonizadas por mayas y que han impulsado su visibilización y reconocimiento como actores políticos: contra-celebración del V Centenario, el Premio Nobel a Rigoberta Menchú y la proclamación del Año y del Decenio de los Pueblos Indígenas por las Naciones Unidas, en 1992 son un ejemplo, otro es cuando en 1991 la URNG propone —y el gobierno acepta— incluir el punto “Identidad y derechos indígenas” como tema sustantivo en el proceso de paz. Es claro que hablar de “Pueblo Maya”, o de los mayas como un solo pueblo es imposible, dada la diversidad de intereses y formas organizativas que mantienen, sin embargo, a pesar de que tal como lo asegura la investigadora María Elena Casús Arzú, en la sociedad guatemalteca “el racismo no sólo sirve para justificar la explotación, la dominación y la opresión, sino que sirve también para cohesionar a la clase dominante y a las clases medias que quieren “blanquearse”, para formar parte de la clase dominante”, las poblaciones indígenas irrumpen en el espectro histórico, político y social guatemalteco.

dualista de la estética —revolucionaria-burguesa— que cuestionaba su utilidad para la acción política resumida en una estética revolucionaria —y que tal como se vio en el primer apartado, estaba presente desde los años setenta— frente a lo experimental y la expresión múltiple, que reivindica el valor de lo estético alejado de la representación realista, independientemente de que las revoluciones permanezcan en los imaginarios.²⁸⁰

Ya no solo se trata de rearmar la historia, de conquistar las verdades de lo sucedido, sino de mostrar el caos, el vacío, la constante ambigüedad, la falta de certezas colectivas en la búsqueda de un horizonte de sentido en algunos casos posible de vislumbrar desde la intimidad del propio sujeto individual. A diferencia de las obras de la inmediata posguerra, algunas de las novelas de inicios del siglo xxi presentarán sujetos cuyas características esenciales: ser libre y en algunos casos autónomos, les permitirán encontrar las vías para la autoafirmación y a partir de ello generar una voluntad de sentido.²⁸¹

Los problemas locales y la mirada no sistémica también permearán los recuentos sobre las realidades de los tres países, tal como sucede en otras geografías. Lo anterior no se opone a la reflexión que, a inicios del siglo xx, buscaba asir la representación de los sistemas económicos, sociales o políticos como un todo; es que la importancia de lo micro, lo individual y lo fragmentario será crucial para definir nuevas subjetividades y develar las performatividades en la vida cotidiana y detrás de los discursos del poder.²⁸² Por ejemplo, mucha de la narrativa de principios de este siglo en El Salvador, Guatemala y Nicaragua, conserva su referente geográfico: su país de origen, punto de salida y llegada, sin importar que se escriba desde el exilio o que los personajes se encuentren en diferentes geografías.

Los personajes de Rodrigo Rey Rosa, los de Carol Zardetto, los de Gerardo Guinea Diez, los de Jacinta Escudos, no abandonan su origen, sus coordenadas están definidas sin importar que se encuentren en Tánger, en la Gran Manzana, o en Zanzibar. No es, sin embargo, el discurso sobre el pasado histórico común de lo nacional lo que los define, sino el inevitable cuestionamiento sobre el sentido de su existencia en los contextos y realidades en que se desarrollan.

²⁸⁰ Sobre la preeminencia de la búsqueda estética en las obras narrativas de los últimos años en Centroamérica, en contraposición con las concepciones de las estéticas denominadas revolucionaria o burguesa, se puede consultar, por ejemplo, el libro de Jeffrey Browitt, *Contemporary Central American Fiction, Gender, Subjectivity and Affect*, Brighton, Portland, Sussex Academic Press, 2018

²⁸¹ Llamo voluntad de sentido a la intención consciente de llenar de significado los actos de una vida. Dotar entonces de sentido a cada acto, con el fin de hacer significativa la existencia, no solo útil para algún fin en particular, cambiará el carácter instrumental de la existencia y los valores que la determinan, y devolverán al sujeto las posibilidades de definir su destino. Sigo para ello las aportaciones del médico Victor Frankl, que concibió la necesidad de la dimensión antropológica en los estudios psicoanalíticos.

²⁸² Judith Butler ha sido crucial en la discusión sobre las estructuras de carácter “bipolar”, es decir, aquellas que han sido hegemónicas para nuestra comprensión de la realidad, como las de normal-patológico; heterosexual-homosexual; dominante-dominado, y la importancia sobre los mecanismos discursivos que “construyen” identidad y formas de comportamiento. De ella retomo el término performatividad a partir del que establece la no preexistencia de las identidades, sino de una ficción reguladora que mantiene las relaciones de poder y determina las estructuras de dominación en particular entre géneros. Judith Butler, “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, en *Revista de Antropología Iberoamericana*. En <https://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040302.pdf> (fecha de consulta: noviembre de 2019).

Así, algunas de las obras de inicios de siglo proponen un desplazamiento del centro simbólico de la patria hacia el interior de los personajes, como si la individualización de ese imaginario obligara a desmembrar el discurso dominante en infinitas interpretaciones (el pasado histórico, la memoria de la urbe, la experiencia individual de algún suceso) y a la vez, mantener una única pertenencia común sin importar la geografía. En las novelas, las coordinadas espaciales y temporales refieren a lo centroamericano.

Es también una narrativa que cuestiona tanto las realidades sociales y políticas actuales, como el pensamiento hegemónico que impera, los conflictos que nos presentan son comunes a la experiencia de lo contemporáneo. Junto a la llamada “novela de posguerra” en la que se revisan específicamente episodios de las guerras vividas, y se desata, entre otras, la escritura de la violencia, se dará la aparición de obras que centrarán sus tópicos y estrategias escriturales en la conformación de universos que, si bien seguirán ceñidos a sus realidades, discurrirán sobre valores universales. Así verán la luz algunas obras que cuestionan la verdad, la igualdad, la libertad, el libre albedrío o la solidaridad, por ejemplo, que introducen temas sobre el valor de la comunidad o la propia existencia ligada a la escritura.

Los cuestionamientos existenciales no resueltos en la historia de la humanidad serán recuperados y traídos a la actualidad. Es la propuesta de un *pathos* narrativo que inicia en lo individual y se expande como consecuencia de la amenaza de deshumanización que se cierne sobre el mundo. En las novelas el orden no será restaurado, pero el individuo hará evidente su resistencia a la permanencia de ese caos a través de la oposición total que muestra, de manera indiscutible, la voluntad de crear y de narrar. Es, frente a una realidad asfixiante, la necesidad de reafirmación de su libertad así sea para darse cuenta, en algunos casos, de lo terriblemente decepcionante y sin remedio que el mundo resulta ser.

En *Un león lejos de Nueva York*, de Gerardo Guinea Diez (2010), novela que parece anunciar el apocalipsis un 11 de septiembre de 2001 desde la megalópolis del imperio, se desarrolla en ese sólo día por tres cuadras de la ciudad de Guatemala, en donde sus personajes, ciudadanos adormecidos frente a lo que en su alrededor sucede, deberán enfrentar sus más profundos miedos. Encontramos entre sus personajes a quien anuncia la segunda venida de Cristo y pide porque se reestablezca la dictadura, el orden punitivo y sangriento para castigo de los pecadores; quien prefiere mantenerse alcoholizado para olvidar los años de la guerra, pero debe enfrentarse a una relación que le cuestiona su lugar en el mundo; quien se esconde tras el pensamiento académico y racional su imposibilidad de establecer vínculos afectivos en un universo en el que la incomunicación y el ruido mediático determinan todo.

La mirada remota (2014), del mismo autor, nos muestra un personaje que regresa a su país sumido en la acedia, para darse cuenta de que es la impasividad ante el dolor del otro el mayor mal social en la actualidad. Impasividad generada en gran medida por la normalización, a través de los medios, de la muerte y violencia. El protagonista optará, no por enfrentar la corrupción a la manera heroica, tratando de reestablecer el orden, pero sí por indagar y señalar el posible origen de ella. Reconociéndose parte de la historia reciente de Guatemala, tomará una decisión que cambiará su condición de vida y reestablecerá su dignidad.

El desencanto de Jacinta Escudos (2001) reflexiona sobre el deseo y el placer desde el punto de vista de una protagonista que busca liberarse de las ataduras morales de su sociedad y su tiempo. La novela reflexiona sobre la imposibilidad de amar, de descubrir propiamente el amor en las relaciones sometidas a los designios sociales. Su señalamiento central es, como en parte de su obra, el del cuestionamiento sobre la definición de la mujer a partir del deseo masculino.²⁸³

Otro de los cuestionamientos centrales en las obras es el que se refiere a la vivencia del duelo. A la manera en que se establece la relación con un pasado violento, que provocó muertes que en el presente carecen de sentido. La vivencia de la ausencia definitiva de los sueños colectivos, o de la justicia, y la constitución de ese vacío, de la ausencia, como espacio de enunciación para señalarlo, no para completar las historias a partir de la memoria, sino para hacer patente la permanencia de los efectos del pasado sobre el presente, como en *El meñique del ogro*, de Erick Aguirre.

Los autores darán especial importancia al recurso metaliterario; todos sus personajes escriben o buscan escribir. La escritura dentro de la escritura se vuelve el camino para el encuentro. Son obras en las que nos damos cuenta de que somos testigos del proceso de creación. Tales son los casos de *AB- sudario* de la salvadoreña Jacinta Escudos (2003), o de *La mirada remota*, de Guinea Diez (2014). La primera de ellas, novela autoconsciente, nos relata el viaje interno que su protagonista Cayetana emprende a través del proceso creativo de la escritura; la obra, pese al dolor que implica crearla, triunfa sobre la pulsión de muerte de la protagonista. La segunda nos hace adivinar que la novela que leemos es aquella que el protagonista ha buscado escribir durante años, y nos hace saber así el logro de la supervivencia y encuentro de la identidad que triunfan sobre el caos que dibuja el escrito.

La metaficción es, por tanto, una de las propuestas de las obras a analizar, misma que opera como estrategia mediadora entre el suceso, su recuento a través del narrador, y el lector, lo que permite la comunicación que involucra la refiguración que el lector elabora a partir de su propia realidad. La metaficción será la estrategia del encuentro que traerá al presente el momento de la figuración.²⁸⁴

Estas obras también ponen sobre el escenario literario de la Centroamérica de inicios del siglo XXI reflexiones tanto sobre la forma de contar como sobre la importancia de escribir, que señalan la dudosa veracidad de lo que se cuenta a partir de la desautorización

²⁸³ En *El asesino Melancólico*, por ejemplo, la protagonista define su existencia a partir de la mirada del ser amado. Sólo existe si es vista y deseada, incluso en la posesión total, hasta la muerte. Escudos, Jacinta, *El asesino melancólico*, México, Alfaguara, 2015.

²⁸⁴ Retomo el concepto de metaficción de Linda Hutcheon. Aunque la autora se refiere específicamente a metaficción historiográfica, en *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox* (1984) señala que la metaficción es: “ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”. La metaficción historiográfica “se refiere a la novela que se ocupa de una historia [...] mediante el modo autorreferencial de la metaficción, y que de este modo instala un discurso asequible por amplios sectores de lectores, solo para ponerla en tela de juicio y relativizar los valores planteados. La metaficción siempre es autorreferencial. Constituye una ficción sobre la ficción”. Por su parte, Carlos Von Son señala: “La metaficción es la práctica de la escritura autoconsciente, de una escritura que atrae la atención a sí misma, y sobre todo al proceso mismo de su creación”. Carlos Von Son, “El libro: posibilidad de metaficción, metalectura y estética”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, El Paso, University of Texas, 2000, pp. 38-44.

del narrador provocadas por voces internas o por el flujo de conciencia, o definitivamente por hacer explícita la dislocación de la conciencia o la locura, y que cuestionan la confianza en quien narra. Los protagonistas se presentan en primera persona como sujetos fragmentados, como en *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya (2004), o en *AB-Sudario*, obras en las que ya sea por el aparente desquicio mental del protagonista, o por la constante desautorización del discurso central de la protagonista por ella misma, se genera una evidente desconfianza hacia el narrador.

La estrategia literaria de un narrador “no digno de confianza” es otra de las propuestas de esta literatura de inicios del siglo XXI en Centroamérica. El narrador no digno de confianza es, en la obra, una voz construida por el autor que genera una distancia irónica respecto al lector. El concepto, establecido por Wayne Booth en 1961, es también utilizado y discutido por Ricoeur. De acuerdo con Ricoeur, el recurso literario del narrador indigno llama a reflexionar más a los lectores:

Según Wayne Booth, un relato en el que no se deja discernir la voz del autor implicado, en el que el punto de vista se desplaza continuamente, y en el que resulta imposible a los narradores dignos de confianza, crea una visión imprecisa que hunde a los lectores en la confusión. El caso del narrador indigno de confianza es particularmente interesante desde el punto de vista de la llamada a la libertad y a la responsabilidad del lector. Su función, es, a este respecto, quizás menos perversa de lo que la presenta Wayne Booth. A diferencia del narrador digno de confianza, que garantiza al lector que él no emprende el viaje de la lectura con vanas esperanzas y con falsos temores concernientes no sólo a los hechos referidos sino también a las valoraciones explícitas o implícitas de los personajes, el narrador indigno de confianza altera esas expectativas dejando al lector en la incertidumbre a punto de saber a dónde quiere llegar finalmente. Así, la novela moderna ejercerá tanto mejor su función de crítica de la moral convencional, eventualmente su función de provocación y de insulto, cuanto más sospechoso sea el narrador.²⁸⁵

Es claro que en general nunca conoceremos realmente a quien escribe o a aquel con el que establecemos el *pacto ficcional* como lectores.²⁸⁶ Pero aquellas novelas en las que se desautoriza al narrador provocan un alejamiento irónico en el que, al tomar conciencia de que la obra se construye bajo nuestra mirada y no existe un solo camino hacia el descubrimiento de su sentido (el establecido otrora por quien nos cuenta: autor implícito muchas veces), se requiere de nuestra participación como lectores.

Los textos por estudiar nos proponen características comunes en los protagonistas: sin rasgos sobresalientes, habitantes de contextos en que la muerte se encuentra presente, pero en lucha por la reafirmación de la vida. Son sujetos dolientes en sus

²⁸⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, FCE, 2006, pp. 873 y 874.

²⁸⁶ En *Seis paseos por los bosques narrativos* Umberto Eco propone: “La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Colderidge llamaba “la suspensión de la incredulidad”. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta es verdad”, p. 85.

<https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Umberto%20Eco.%20Seis%20paseos%20por%20los%20bosques%20narrativos.pdf> (fecha de consulta: diciembre de 2019).

mundos, con impulsos de muerte o de suicidio, exiliados de la historia de sus países, de sus comunidades o de sí mismos. El camino que recorren, algunas veces con éxito, es el de la búsqueda por la pertenencia, por la recuperación de la identidad, por la autoreafirmación. Estos personajes por lo general inician su camino en cierto estado de adormecimiento para, a través de las develaciones de su historia tomar conciencia del alcance de sus acciones.

Como exiliados existenciales o históricos no niegan las responsabilidades que el nuevo escenario les imputa: la primera es oponerse al adormecimiento de lo humano más elemental a través de la acción individual de señalar el origen de la propagación del mal (manifiesto desde hace tiempo en la corrupción, la indolencia, la indiferencia hacia los otros); la segunda es oponerse al olvido, se trata de reconocerse en la historia de sus países, incluso en los años de las guerras para aseverar su sitio en el presente centroamericano, tan similar al de tantos países latinoamericanos, mirar la huella de lo individual en lo colectivo; la tercera es reafirmar la libertad como acto de reconocimiento, exploración o transgresión, frente los valores, relaciones, pensamientos, explicaciones sobre la realidad precedentes.

Ninguno de ellos se decanta en el sujeto heroico clásico. Son más bien personajes presentados como ciudadanos comunes que desde el inicio se encuentran atados a alguna patología: la acedia, el alcoholismo y las drogas, la misma muerte, y deben levantarse heridos en las sociedades centroamericanas del siglo XXI y transitar por universos en los que no hay representación alguna del bien que restituya de forma total la armonía, que se oponga globalmente al sistema.

Como es posible ver, existen características compartidas con las denominadas novelas del “desencanto” en las que priva el sentimiento que el fracaso de las utopías revolucionarias han dejado, y la violencia y la desesperanza, así como la imposibilidad de salidas a las condiciones de las sociedades surgidas de una guerra todavía presente, son heridas que no terminan de sanar. Sin embargo, estos textos recuperan la confianza en lo humano a partir de la creación estética: sus temas cuestionan la congruencia y pertinencia de los principios individuales y sociales; la libertad del individuo frente al colectivo; la responsabilidad y el compromiso; el papel del arte y específicamente la literatura en el conocimiento sobre nosotros mismos, para la memoria y la Historia. Los personajes, que tienen sus posibilidades creadoras como única arma, muestran la confianza en la literatura como formuladora de otros principios éticos, como una vía para mirarse y pensarse de nuevo como sociedad, con el fin de abrir horizontes de sentido.

Frente al fracaso de las utopías revolucionarias, al desencanto de las transiciones presentes, de cara a la deshumanización que se cierne de nuevo sobre el orbe o a la idea del consumo que genera nuevas identidades desprovistas de valores, frente a la administración de las subjetividades a favor del poder, la literatura y en particular la narrativa, se manifiesta como espacio de resistencia, reflexión y liberación, en la que se da la reconfiguración del sujeto individual como agente de cambio, a partir de la oposición ética al curso de las cosas sustentada en su escritura.²⁸⁷

²⁸⁷ Es claro que la literatura ha sido espacio de resistencia en diversas coyunturas históricas. Interesa destacar por ejemplo que, a diferencia de lo que se argumentaba en relación con el testimonio, que también jugó un papel fundamental en la difusión del pensamiento contra hegemónico, por ejemplo, los

Guatemala: la reafirmación del sujeto en *El árbol de Adán y La mirada remota*, de Gerardo Guinea Diez

El tránsito intelectual: los huesos de la tierra

Los primeros lustros del siglo XXI sacan a la luz sucesos ocurridos durante los conflictos armados en Guatemala, que se mantenían silenciados ante la construcción discursiva de la reconciliación nacional y la pugna por las verdades que todavía existen entre las partes en conflicto. Serán hechos que obligarán a la mayoría de los intelectuales que buscaban mantenerse ajenos de los años de la guerra, a mirar al pasado, a replantearse su discurso y los fundamentos de su quehacer artístico.

Así lo explica Carmen Lucía Alvarado²⁸⁸ al referirse a sus vínculos intelectuales con la inmediata generación de escritores de la posguerra:

Quando yo empiezo a escribir fue en el año 2003 y fue el año en que empecé a estudiar literatura en la capital. Las primeras referencias que yo tenía, incluso ya desde el colegio, eran de la generación que es llamada de posguerra, o sea Javier Payeras, Maurice Echeverría, Estuardo Prado, Simón Pedroza, y naturalmente como uno está empezando, a estos chavos los miraba uno y decía ¡guau! Estos chavos están en todo, están furiosos, tienen un discurso total, así como que llegan y tiran la mesa, entonces nosotros como generación los veíamos y sentíamos que estábamos casi mimetizados con su discurso.²⁸⁹

Alvarado explica cómo, ante las evidencias del genocidio ocurrido en comunidades indígenas durante la guerra, escritores caracterizados como de la generación de la posguerra, que preferían mantener un alejamiento del arte de denuncia y se

textos que se proponen tienen como agente de cambio al sujeto individual. No es la única diferencia, el sentido de las obras, como herramientas de lucha primero, o como configuraciones de sociedades desencantadas después, son otros. Se destaca que la literatura reformula los conceptos de resistencia, lucha, libertades, etcetera, en estas sociedades y los prefigura de distinta manera.

²⁸⁸ Carmen Lucía Alvarado nació en la ciudad de Quetzaltenango en 1985. La vida cultural de la ciudad la invitó a descubrir la poesía durante su adolescencia, y en 2003 comenzó a experimentar escrituralmente. Pronto se integra a grupos de poetas como “Ritual” y “Metáfora”, con los que participa en la organización del Festival Internacional de Quetzaltenango. Fue subdirectora de la revista electrónica *Luna Park* y colaboró en el Centro Cultural España, donde coordinó espacios de diálogo y discusión como “Poesía para armar” y “Desarmable”. A partir de 2010 funda junto a su pareja, el también poeta Luis Méndez Salinas, la editorial independiente Catafixia, que inició pensada para publicar exclusivamente libros de poesía latinoamericana para, paulatinamente y con toda intención, irse ampliado a la publicación de narrativa y ensayo. En los últimos años la editorial ha participado en diversas ferias nacionales e internacionales en España, México y Guatemala, entre otras. Es autora de los poemarios *Imagen y Semajanza* (2010) y *Poetas astronautas* (2012). También participó en la antología *Al centro de la Belleza. Seis poetas guatemaltecas* (2017). En México colaboró en el número 190 de la revista *Punto de Partida*, dedicada a la poesía guatemalteca actual, prologada por Luis Méndez Salinas.

²⁸⁹ *Loc. cit.*

planteaban la necesaria transformación de las letras o las artes hacia horizontes menos constreñidos a la realidad nacional, comenzaron a cuestionarse sobre la necesidad de reflexionar en torno a la historia reciente de Guatemala y a reconocer lo sucedido.

Porque para mí el final de la posguerra, vamos a decirle así, es el juicio por genocidio de Efraín Ríos Montt. ¿Por qué? Porque ahí se volvió a poner todo sobre la mesa; cuando parecía que sí, ya pasó la guerra y vamos de frente, pues ese momento es un regresón, es decir: este país no se puede mover, no se puede fundar, no hay construcción real, si no nombramos nuestra memoria y toda la lucha de los pueblos indígenas que fueron masacrados, de la gente desaparecida, eso que ha ido poco a poco cayendo por su propio peso. Ese es para mí el final de la posguerra, porque ahí empezamos a entender que, si no terminamos de nombrar todavía la bala que nos está atravesando, no vamos a poder hablar de una posguerra; y no es que todavía estemos ahí, pero es que necesitamos la memoria. Entonces a partir del 2013 se cambia el registro no sólo de la escritura sino de todo. Y fue muy interesante para nosotros ver a nuestros amigos que nos habían guiado y que tenían un discurso distinto, ver como ellos mismos empezaron a sentir la necesidad de nombrar al país, de hablar desde la memoria y de regresar a una relación más cercana con los escritores del pasado.²⁹⁰

Antes del juicio al dictador Efraín Ríos Montt y a José Mauricio Rodríguez Sánchez en 2013,²⁹¹ existieron sucesos que develaron la existencia de archivos ocultos del ejército, en los que se daba cuenta de que el “asesinato de opositores” fue una práctica generalizada durante los más de treinta años de conflicto.²⁹² También, el

²⁹⁰ *Loc. cit.*

²⁹¹ El juicio aquí referido es el resultado de lustros de denuncias contra los militares que participaron en la guerra en Guatemala. Se resolvió en 2013, cuando se condenó al exdictador a 80 años de prisión, aunque se anuló el mismo año por “cuestiones técnicas de procedimiento”. En 1999, el Informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico reportó que en Guatemala se registraron hechos de genocidio, reconoció que las cifras de violación sexual contenían un sub-registro, pero que ese tipo de violencia estuvo dirigida en un 99 por ciento contra mujeres, “siendo indígenas la gran mayoría de ellas (80%)”. Este documento, fue mencionado desde 2002 en el juicio que sentenció a un militar como autor material del crimen de la antropóloga Myrna Mack, por ello sentó jurisprudencia para ser retomado en otros procedimientos judiciales. En marzo de 2010, se realizó el Tribunal de Conciencia contra la Violencia Sexual hacia las Mujeres durante el Conflicto Armado Interno, donde se presentaron varios casos de violencia sexual. En esta actividad se concluyó que tales hechos junto con otros delitos de genocidio “son imprescriptibles”, por tanto, deben ser juzgados a pesar de que ocurrieron principalmente en la década de los ochenta. En agosto de 2011, se sentenció a cuatro exkaibiles (militares especializados en guerra contrainsurgente) por la masacre de 201 personas en la comunidad Las Dos Erres, Petén, ocurrida en diciembre de 1982. Aunque se denunciaron casos de violaciones sexuales perpetradas por soldados, esos delitos no se retomaron al momento de la sentencia. En julio de 2011, la abogada guatemalteca María Eugenia Solís presentó un peritaje ante la Audiencia Nacional Española, y mediante las gestiones de la organización litigante Women Link Worldwide se logró que el juez Santiago Pedraz incluyera los crímenes de género en la querrela de genocidio interpuesta en 1999 por Rigoberta Menchú y otras organizaciones, bajo el principio de justicia universal. En septiembre de 2012, quince mujeres q'eqchi'es —algunas de ellas muy enfermas— ofrecieron sus testimonios ante un juez, como prueba anticipada de los crímenes sexuales que el ejército cometió contra su humanidad durante la guerra, en un destacamento militar ubicado entre Alta Verapaz e Izabal. Más tarde, en 2016, se inició el juicio de Sepur Zarco, que sentará un precedente respecto a la violencia sexual, esclavitud sexual y esclavitud doméstica, que finqueros y militares practicarían contra mujeres indígenas durante el conflicto.

²⁹² Se descubrió la existencia de archivos ocultos del ejército, con el Archivo Histórico de la Policía

descubrimiento de fosas clandestinas hizo palpable lo negado durante los llamados “años de reconciliación”.²⁹³ A decir de la escritora Carol Zardetto:

Por supuesto y aparte de eso hay una cuestión muy importante que es la época del destape, porque todo esto estuvo oculto, había fuerzas poderosas que mantenían el secreto y lo oculto. Es lo que pasa ahora con el trabajo de los forenses y que sacan los huesos de la tierra. Ahí ya no hay tales de decir que no pasó, ahí está eso, y ¿Qué pasa con los archivos que se están abriendo? Que siempre estuvieron cerrados herméticamente y que ahorita podemos ver los partes policiacos y que hay historias que se completan con esos archivos y por qué la gente al final sabe a donde fue a parar [...] eso es posguerra, tocar los huesos de la guerra, ya no es una cosa mítica. Porque si aquí en la ciudad de Guatemala nosotros no vivimos la guerra de manera directa nos pudimos haber hecho a la idea de que realmente no pasó, de hecho, hay mucha gente que quiso sostener esa teoría y la sostuvo por mucho tiempo hasta que empezaron a salir los huesos de la tierra, entonces ya no era posible [...]. Eso para mí, es importante, porque por primera vez estamos viéndole la cara a la verdad con cosas tangibles [...] leer la narrativa del archivo de la policía nacional en donde de una manera tan [...] disponían de la gente como que fuera cualquier cosa. Eso nos ha enseñado mucho de nosotros mismos. Realmente es la revelación de una verdad. Eso para mí, es la posguerra.

Nacional, en 2005, por accidente, en una base policial de la Ciudad de Guatemala. Eran millones de hojas de documentos en condición de deterioro y abandono, en unas bodegas muy mal mantenidas, pero después de años de trabajo en rescatar, limpiar, organizar y escanear los documentos, el archivo estuvo plenamente accesible sin restricción a la sociedad.

Relata Kate Doyle, analista y directora del Proyecto de Documentación de Guatemala en el Archivo de Seguridad Nacional, al testificar ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos “El AHPN está conformado por toda la historia documental generado por la Policía Nacional durante más de cien años; contiene alrededor de ocho kilómetros lineares de papel, materiales de video, grabaciones, fotografías, placas de automóviles, libros y la ficha de los grupos revolucionarios. Dentro de la colección hay todo tipo de documentación: planes militares y policiales de operaciones contrainsurgentes, órdenes desde la Dirección General, fichas políticas sobre individuos, informes de la vigilancia de la población, transcritos de interrogaciones, recursos de exhibición personal, telegramas, novedades, circulares —muchos con los nombres y firmas de los oficiales encargados— en fin, todo el papel creado para hacer posible el flujo de comunicación entre los cuerpos de la Policía Nacional y entre la policía y otras entidades del Estado, tanto como la oficina del Jefe de Estado y el Ejército. Hasta la fecha, se han encontrado 2530 documentos en el AHPN con relación directa a las capturas registradas. Antes del descubrimiento del archivo, ni los familiares ni la CEH recibieron ninguna hoja de ello, a pesar de sus peticiones al Estado. Hoy la política del Ejército hacía el acceso a sus propios documentos sigue siendo una de cerrazón. En 2009, el Ministerio de la Defensa respondió a una orden judicial en el caso de genocidio que exigió que produjera cuatro documentos militares, pero entregó solamente un documento. El Ministerio alegó que los demás —incluyendo el documento clave de la Operación Sofía— no existían en sus archivos. Un mes después, una persona que me pidió anonimidad me dio un paquete que contuvo todos los documentos de la Operación Sofía. Así que, en un proceso judicial nacional de crímenes contra lesa humanidad, iniciado en el 2001, los peticionarios recibieron un documento con pruebas claves.” En <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB378/index2.html> (fecha de consulta: noviembre de 2019).

²⁹³ Junto a la firma de los Acuerdos de Paz, en Guatemala se crea una Ley de Reconciliación Nacional, de ahí el calificativo de “años de reconciliación”. En 2019 se propone modificarla para otorgar amnistía total a las personas involucradas tanto en genocidio como en tortura o desaparición forzada. Se busca también que se pueda dar retroactividad a la Ley.

Esta revelación de la verdad. Yo creo que el tema de la posguerra en Guatemala es poderosísimo y de cómo ha venido a revelar no sólo en la literatura, en la fotografía, en la música, hay tanto trabajo artístico de la posguerra. Ha sido una veta impresionante que el artista lo traslade y lo exponga a la gente, ¿no? Ponérselo en la cara... es que a partir de que te ponen la verdad en la cara no puedes negarlo, tienes que hacer algo con eso.²⁹⁴

Diversos escritores comenzaron a investigar y dar cuenta sobre lo sucedido desde la narrativa. Así lo explica Javier Payeras:

Creo que a mi generación le tocó ser más testigo que protagonista de ese cambio de escenarios políticos y sociales que trajeron consigo los Acuerdos de Paz. Sin embargo, fue a partir de los primeros años del dos mil cuando la literatura comenzó a buscar en los despojos de la guerra su significado. Novelas que tienen como punto de partida los Archivos de la Policía Nacional (*El material humano* de Rodrigo Rosa), o el retorno luego de un largo éxodo (*Con pasión absoluta* de Carol Zardetto), o las enormes contradicciones ideológicas de la lucha armada (*Sopa de caracol* de Arturo Arias), o la barbarie asumida como política de Estado (*El árbol de Adán* de Gerardo Guinea, *El arte del asesinato político* de Francisco Goldman) o la victoria del desencanto cínico y trágico (*Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, *Ruido de fondo*)[...] todo eso que son acaso las formas adoptadas para transcribir este laberinto lleno de minotauros que hoy llamamos Guatemala del presente.²⁹⁵

La caracterización de una confrontación entre bandos de escritores, como los que se suponían ahistóricos, que negaban los sucesos ocurridos y preferían alejarse de los temas realistas, y los que provenían de la escritura de la guerra o habían participado en ella²⁹⁶, se vio avasallada por la realidad de los sucesos que llenaron planas de los medios nacionales e internacionales entre 1999 y 2015, y que derivó en una necesaria reflexión y toma de posición frente al país y su historia, así como sobre la participación de los intelectuales, que desde el ámbito cultural, ofrecieron sus obras.

Ya no se trataba de las traiciones en las filas de los combatientes en conflicto, del fin de las utopías, de los desencantos ante las nuevas sociedades rebasadas por la violencia, sino de la verdad que mostraba a la población los horrores cometidos. A diferencia de antes, las mujeres mayas ixiles, protagonistas de otras historias siempre negadas, son quienes se atreven a denunciar los actos de violación sistemática a las que fueron sometidas y quienes personifican el juicio por genocidio contra Ríos Montt y otros altos mandos militares, en un acto de valentía imposible de soslayar.

²⁹⁴ Entrevista propia realizada en 2013 en Guatemala (Anexo 2).

²⁹⁵ Javier Payeras, *Posguerra*. En <https://soledadbrother.blogspot.com/2012/08/posguerra.html>.

²⁹⁶ “En cuanto a la literatura posconflicto existen dos vertientes: los escritores que se dan cuenta de que las consecuencias del conflicto armado afectan a su generación y logran ver el hilo histórico, y quienes, con una postura nacida de la necesidad de figurar mediáticamente, se perciben como ahistóricos. Estos últimos niegan a la generación del conflicto bajo la dudosa razón de que la guerra no sirvió para nada. Nos acusan de panfletarios, sin detenerse a reflexionar que las novelas de ese período histórico son más subjetivas que políticas. E insisten en desarrollar temáticas individualistas, ensimismadas y de cuatro paredes.” Entrevista con Mario Roberto Morales. Carol Zardetto, en *Erotismo, humor y muerte, Entrevista de Carol Zardetto a Mario Roberto Morales*. En <http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/10/erotismo-humor-y-muerte-entrevista-de.html> (fecha de consulta: septiembre de 2019).

Aunque no es motivo de este estudio, es fundamental hacer mención de la importancia que tiene para el ámbito cultural la visibilización como actores políticos de pueblos mayas de Guatemala, quienes impactan con obras poéticas y narrativas que venían gestándose desde tiempo atrás, pero que la nueva realidad del país y la aparición de editoriales independientes dentro y fuera de su geografía permite publicar en muchos casos de manera bilingüe.²⁹⁷ Son actores siempre presentes pero desdeñados. Los indígenas mayas empoderarán su quehacer político frente al racismo de sectores que no quisieran reconocer la fuerza con la que los pueblos organizados actúan. Es otro cambio fundamental que hace emerger al intelectual indígena²⁹⁸ cuyo discurso impacta sobre los imaginarios literarios y conduce en mucho el tránsito de sectores intelectuales en la Guatemala actual, tal como lo señalan en entrevista Carol Zardetto y Arturo Arias:

Arturo Arias: una de mis teorías es que, a pesar del horror, a pesar del genocidio, a pesar de las 640 aldeas arrasadas, los mayas ganaron la guerra. Es que no hay comparación: Guate en los setentas... África del sur antes de Mandela era un pueblo liberado comparado con Guate. Guate vivía en el medioevo. En cambio, ahora eso ya nunca más.

Carol Zardetto: No, el surgimiento de los pueblos mayas ha sido espectacular.

Los escritores refieren que, a diferencia del pasado, los mayas se han apropiado de espacios ciudadanos donde antes eran discriminados, como los grandes centros comerciales:

Arturo Arias: éramos los únicos dos no mayas en todo el mall y entonces nos quedamos... porque era algo que no habíamos visto nunca: el mall atorado como cualquier mall, pero eran todos mayas, comprando la misma mierda que compra cualquier clase media para Navidad, pero el poder adquisitivo, la manera de comportarse, el empoderamiento, eso nunca lo había visto. Con una autoridad que antes ni se les pasaba por la cabeza. El mundo cambió para siempre para el pueblo maya.

Carol Zardetto: están recuperando su país, en todos los niveles. Médicos, ingenieros, sobre la justicia, universidades. [...]. Un pueblo que cuenta sus metas en 5700 años, ellos le están apostando a la organización comunitaria a largo plazo.²⁹⁹

²⁹⁷ Los trabajos de Arturo Arias referidos al tema de la literatura maya actual y el libro *Unwriting Maya Literature: Ts'ib as Recorded Knowledge*, de Paul M. Worley y Rita M. Palacios, dan cuenta de experiencias en ese sentido no solo en Guatemala sino también en el sureste mexicano. También se da cuenta de la dinámica de la escritura entre los escritores mayas en el artículo de Fernando Peñaloza, "La literatura maya. Tres perspectivas: el editor". En <http://istmo.denison.edu/n04/foro/maya.html>

²⁹⁸ En su texto *Poesía maya contemporánea y la economía discursiva de los mayas culturales*, Emilio del Valle Escalante señala la existencia de grupos de intelectuales mayas que en su mayoría son profesionales y que: "sus preocupaciones primordiales son explorar y cuestionar el racismo y elaborar material que repercuta en la afirmación de una identidad cultural indígena de forma positiva". La Academia de Lenguas Mayas de Guatemala y La Asociación de Escritores Mayenses de Guatemala, entre otros, han producido obras, diccionarios, gramáticas y libros con pertinencia cultural indígena. Cortez, Ortiz y Ríos Quezada, *op. cit.*, p. 297.

²⁹⁹ Plática realizada en Guatemala, 2018 (Anexo 3).

Además de poetas que conquistaron un espacio particular entre la literatura guatemalteca como Humberto Ak'abal, con la entrada del nuevo siglo existirá una producción importante de obras narrativas, cuentos, sobre todo, entre los escritores mayas. Este reconocimiento de la fuerza del mundo maya, sin embargo, no permeará a la sociedad en general. Pero su historia de sufrimiento y de resistencia es tan tangible como las fosas descubiertas y las masacres que existieron.

Claudia García explica que las producciones mayas tienen tres vertientes: la poética, la testimonial y la narrativa. Al hacer un análisis de los textos *La puerta de cielo* (publicado en 1995) de Luis de Lión, *Testimonio; muerte de una comunidad indígena en Guatemala (1987-1993)* de Víctor Montejo, *El Picasso que me espantó* (2001), de Humberto Ak'abal, y los poemas de Calixta Gabriel contenidos en *Tejiendo los sucesos en el tiempo* (2002), García señala que existe:

El despliegue de una subjetividad indígena crítica y consciente de su heterogeneidad cultural, que, a partir del duelo por la destrucción violenta del contacto con las raíces étnicas, asume su auto-representación letrada, se apropia de procedimientos escriturarios occidentales, y, finalmente, adecuándose a las circunstancias globalizadas, reformula la identidad étnica y recrea la espiritualidad tradicional.³⁰⁰

La apropiación de las herramientas escriturales occidentales sitúan a los escritores indígenas en el escenario hasta entonces dominado por intelectuales no indígenas y en franca confrontación con diversos discursos testimoniales y de ficción sobre lo ocurrido en su país. También, por supuesto, los reconocen en el debate de la legitimación del canon literario, obligando a abrir el espectro de registros narrativos.

A diferencia de El Salvador y Nicaragua, los procesos culturales en Guatemala tienen el signo de lo indígena: su raíz, su desarrollo y su actualidad, no se explican sin el componente originario cuya fuerza no ha sido suficientemente reconocida en otros países, ni suficientemente estudiada.

³⁰⁰ Claudia García, “Producciones literarias y culturales mayas en Guatemala durante la segunda mitad del siglo xx”, en M. Héctor Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución*, Guatemala: F&G Editores, 2018 (Col. Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas), p. 272.

*El árbol de Adán*³⁰¹

Desde la narrativa escrita por intelectuales no indígenas, que tiene como sujeto protagonista a personajes mayas, el genocidio³⁰² ha sido menos tratado que otros temas relacionados con el conflicto armado. Son tres las novelas de ficción que considero más representativas y cuyo correlato histórico es el genocidio guatemalteco: *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya, *El árbol de Adán*, de Gerardo Guinea Diez³⁰³ y *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa. Las tres publicadas en los primeros años del siglo XXI.

El árbol de Adán, escrita en 2007, es la sexta novela de Gerardo Guinea Diez y, desde mi punto de vista, inaugura un cambio en las propuestas narrativas sobre la guerra y la posguerra a partir de la configuración que realiza de los acontecimientos y las estrategias escriturales que sigue.

Estética del autor

Profundamente adentradas en las condiciones de la sociedad guatemalteca, las obras de Gerardo Guinea Diez³⁰⁴ hacen explícita la referencia a su país y a su historia:

³⁰¹ Para el presente análisis recuperé parte de mi tesis de maestría, dirigida por la doctora Patricia Cabrera López, *Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción en El Salvador y Guatemala a inicios de siglo XXI* y del artículo escrito para la revista *Letras*, de la Universidad de Costa Rica. María del Pilar López Martínez, “*El árbol de Adán*, de Gerardo Guinea Diez. Narrativa y memoria del genocidio guatemalteco”, en *Letras*, núm. 59, San José, Universidad de Costa Rica, 2016, pp. 29-57.

³⁰² Me refiero a lo ocurrido en Guatemala, particularmente en la región maya ixil, durante el conflicto interno en los años ochenta, en el que Efraín Ríos Montt implementó la política de “tierra arrasada”, consistente en el exterminio sistemático de comunidades consideradas afines a la guerrilla. De acuerdo con la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, doscientas mil personas fueron asesinadas o desaparecidas en esos años. Lo denominé genocidio, retomando lo expresado por Gerardo Guinea Diez en entrevista realizada por mí en 2013.

³⁰³ Gerardo Guinea Diez, *El árbol de Adán*, Los Ángeles, Evaned, 2012.

³⁰⁴ Gerardo Guinea Diez nació en Guatemala en 1955 y realizó estudios de Derecho en la Universidad de San Carlos. Se involucró en el movimiento revolucionario en los años setenta, y de 1981 a 1994 se exilió en México, en donde continuó “trabajando en la frontera sur cosas relacionadas con el trabajo revolucionario, pero también con los refugiados”. Estudia Sociología en la Universidad Iberoamericana y tiene a su cargo el área editorial de la Casa de Chile en México. Se desempeña también como secretario de redacción del periódico *El Financiero* en el Distrito Federal. A su regreso a Guatemala escribe para la revista *Crónica* y los periódicos *Prensa Libre* y *Siglo XXI*. En esos años construye *Magna Terra*, editorial independiente que promueve desde Guatemala la literatura de su país y del resto del mundo. En el 2000, recibió el Premio de Poesía César Brañas, y en 2006 ganó el Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón” con su libro *Poemas para el martes*. En 2009 obtuvo el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias”, el mayor reconocimiento que confiere el Ministerio de Cultura y Deportes, por medio del Consejo Asesor para las Letras de Guatemala y en 2015, en México se le confiere el Premio de Poesía Editorial Praxis por su libro *Poemas irlandeses*. Poeta, ensayista y novelista, ha publicado las siguientes novelas: *El amargo afán de la desmuerte* (escrita en 1984 y publicada en 1993) y *Por qué maté a Bob Hope* (1994) ambas publicadas por la editorial Praxis en México. *Exul Umbra* (2000), *Calamidades* (2002), *Un león lejos de Nueva York* (2006) y *El árbol de Adán* (2007), *La mirada remota* (2015) *Fiticón* (2017) y *El acertijo de María Callas* (2019), y todavía sin publicar *Un cisne salvado del diluvio* (2015), obra con la que ganó la edición 2015 de los “Juegos Florales Hispnoamericanos de Quetzaltenango”.

la ubicación siempre será Guatemala, no siempre la ciudad, pero invariablemente esa geografía. En sus novelas encontramos una prosa poética que contrasta con los estilos que predominan en la literatura llamada “de la posguerra”: una prosa que fluye a través de la metáfora más que de la acción, aunque ésta nunca se pierde. Es quizá por ello que el tiempo narrativo, aparentemente inmóvil, se vuelve uno de los factores fundamentales en su escritura.

Así, el universo representado que Guinea nos propone en sus obras avanza lentamente. Su tiempo es el de la contemplación que se nos otorga a través de un lenguaje que nos obliga a descubrir, más que las acciones de los personajes, las sensaciones descritas a través de metáforas. Su manejo del tiempo rompe con la tendencia de la literatura actual, al no hacer de los acontecimientos un alud de avance vertiginoso. La diégesis generada por Guinea se devela a través de la lírica que nos sumerge en universos interiores observados en detalle. Su tiempo pausado, descriptivo y casi estático, no retiene sin embargo a la historia narrada: la constituye y define su sentido.

La absoluta inmovilidad de los personajes, como en *Calamadres*,³⁰⁵ o la simultaneidad de planos en los que se describen sentimientos, pensamientos o lo que el personaje observa, como en *Un león lejos de Nueva York*,³⁰⁶ nos proponen en algunas ocasiones, un espacio y tiempo “congelados”. Sus temas son diversos: la imposibilidad del retorno, el miedo, la falsa moral, la memoria. Prevalece en ellos la necesidad de reescribir la historia y de reconocerse como sobreviviente en un “rompecabezas” —como el autor llama a la Guatemala actual—, que no termina de construirse.

En este sentido, Guinea hace una metáfora de su percepción sobre lo que en términos de cambios sociales y políticos le sucede a la sociedad guatemalteca de la posguerra y la transición. Al explicar el título de uno de sus libros de ensayos, *Gramática de un tiempo congelado*,³⁰⁷ nos dice:

el título es una metáfora en doble sentido. El primero se refiere al entorno de las ideas políticas, económicas y sociales. Basta con leer o escuchar la rispidez del debate político para percatarse de la pobreza de argumentos y la necesidad de imponer visiones simplistas a una realidad que se muerde la cola. Así, temas como la pobreza, la democracia, el Estado, la economía, el racismo, la seguridad ciudadana, entre otros, se abordan como si se tratase de una sociedad inmóvil y como si no fueron suficientes las lecciones del enorme fracaso en la construcción de una república viable para todos ocurrida entre 1954 y 1996. El segundo se refiere a cosas más amables, como lecturas, autores, entrevistas, crónicas, que por cierta estética aún tienen vigencia y cierto interés.³⁰⁸

³⁰⁵ Gerardo Guinea Diez, *Calamadres*, Guatemala, Magna Terra, 2002.

³⁰⁶ Gerardo Guinea Diez, *Un león lejos de Nueva York*, Guatemala, F&G Editores, 2010.

³⁰⁷ Gerardo Guinea Diez, *Gramática de un tiempo congelado. Ensayo y obra periodística (1994-2007)*, Guatemala, Cultura, 2008.

³⁰⁸ Entrevista propia, Guatemala 2013 (Anexo 1).

Por ejemplo, en *Calamadres* nos cuenta dos horas de la vida de Cupertino, exguerrillero que luego de veinte años en la guerra debe regresar a su casa. En su persona se concentran los sueños y el fracaso, la memoria de hechos insondables e imposibles de probar, el amargo sabor del envilecimiento y del engaño.

Esta obra nos presenta un personaje que no logra insertarse en la sociedad a la que pertenece o perteneció veinte años atrás, y que no tiene cabida en la nueva transición. En su ficción, Guinea construye un universo inmóvil, en el que el personaje viaja a través del recuerdo, en un ir y venir del tiempo narrado, entrecruzando los recuerdos de la guerra con las preguntas del presente, pero todo el tiempo narrativo permanece parado en la calle de su infancia, sin decidir cuál puerta tocar para enfrentarse a lo que quedó después de la guerra.

En *Calamadres* un narrador omnisciente nos introduce a un universo líricamente descrito, en el que los recuerdos paralizan el presente. Es de esta manera que el propio narrador nos hace sentir esa presencia. Y entre los recuerdos que siguen, una voz testimoniante de la guerra y el presente detenido, Guinea teje una ficción en la que no sabemos si Cupertino aún vive o es solo uno de los fantasmas que la guerra regresa a las calles de la ciudad de Guatemala de donde salió:

Como una antigua rama, inmóvil, repitiendo su ciclo, la rosa muda, señalando el destino y Cupertino paralizado ante la sabia confirmación de que los recuerdos no se inventan, así como jamás pudo inventar la rabia de las manos, ni el arma que durante 20 años empuñó como un irremediable universo excedido, muda voz que adormece el jardín infinito, interminable, por donde transitaron las causas que nunca fueron suficientes y que un terrible rayo de fuego y pólvora acabó por incinerar.³⁰⁹

Otra de las temáticas abordadas por Guinea en sus obras es la de la imposibilidad del retorno, la del espacio prácticamente inexistente que la sociedad surgida de la guerra deja para aquellos que se levantaron en armas o que se vieron forzados a salir de su país. La aborda desde la perspectiva del excombatiente como Cupertino, o desde el exiliado como en *Exul Umbra*.³¹⁰

Sebastián Tánchez, el personaje central de *Exul Umbra*,³¹¹ ha llevado una vida que se desarrolla a través de circunstancias fortuitas ajenas a su voluntad: amanece ebrio en la cárcel de San Cristóbal de las Casas un primero de enero de 1994, y es liberado casualmente por los zapatistas; había sido apresado en 1984 en Guatemala, como víctima circunstancial de la guerra de la que, por circunstancias ajenas a él,

³⁰⁹ Guinea, *Calamadres...*, p. 21.

³¹⁰ En un trabajo presentado para el XX Congreso Centroamericano de Historia, realizado en San Cristóbal de las Casas en 2012, la maestra Yosahandi Navarrete Quan y yo escribimos “Los exiliados de la patria posible. Reflexiones sobre la imposibilidad del retorno en tres novelas guatemaltecas: *Con pasión absoluta* de Carol Zardetto, *Exul Umbra* y *Calamadres* de Gerardo Guinea Diez”. De ahí recuperé parte de las reflexiones aquí vertidas. Publicado en *Memorias del exilio y la revolución. Nuevos recorridos por las luchas centroamericanas del siglo XX*. Miguel Ayerdis y Guillermo Fernández Ampíé [coords.], Managua, Editorial Universitaria Tutetcozimi/UNAN, pp. 141-164.

³¹¹ Gerardo Guinea Diez, *Exul Umbra*, Guatemala, Magna Terra, 2000. *Exul Umbra* puede traducirse como “la sombra de los exiliados”, o “la sombra del destierro”. Del latín *El exiliado es una sombra*; con el título, Guinea regresa a la temática del tiempo congelado, de la no presencia.

habría logrado huir. Tánchez permanece ebrio casi toda la novela en la que son narradas imágenes difusas, inestables, recuerdos que lo hacen revivir episodios de su existencia, algunos como verdaderas pesadillas.

Es una única decisión propia la que mantiene ocupada su mente e impide el regreso a su natal Guatemala: la construcción de un alfabeto conformado a partir del juego de ajedrez. Empresa que le ha llevado más de diez años y que no ha logrado terminar. El alfabeto es la voz todavía incompleta de Tánchez, aquella que le permitirá encontrar la forma adecuada de narrar la historia reciente de su patria “Porque no me alcanzan las palabras que existen para escribir la historia reciente de Guatemala. No basta el vocabulario conocido para escribir los sueños, las pesadillas, las tragedias, el dolor, la alegría de estos años”³¹²

Finalmente, el personaje comprenderá que no son las palabras, ni siquiera el enunciar la primera letra de ciertos conceptos, lo que requiere develar; lo que a través de su alfabeto necesita decir son los nombres de los muertos, porque eso los regresará a la memoria colectiva, los hará presentes. La novela se resuelve cuando Tánchez comprende que si bien Guatemala es un país en el que las palabras están clausuradas, existe “algo superior del lado de las personas: los sueños cotidianos, comunes, las cosas simples. Aquello que no será parte de la historia”³¹³ Es decir, el día a día de una comunidad que se enfrenta al enorme reto de la reconstrucción.

Los de Guinea son todos personajes comunes, no los grandes héroes invencibles, no los antihéroes llevados al extremo de mostrarnos la imposibilidad de cambio trascendental. Porque para el autor es fundamental recuperar el papel central del sujeto en la historia no épica sino cotidiana, aquel que día a día se debate entre la búsqueda de un espacio en la nueva sociedad que no termina de definirse y la reconstrucción de una colectividad cercenada por la guerra, llena de miedo al otro y en muchos casos de odio.

El poeta nos ofrece una escritura alegórica, en la que aun en las condiciones más terribles, como en *El árbol de Adán* y la imagen de la crucifixión, el personaje encontrará su anclaje en una visión humana y comprometida con el futuro. El autor presenta así la confianza en lo humano, en la recuperación del hombre como sujeto de su propia historia. Más que insistir en las traiciones y desencantos, Guinea nos propone la recuperación de la memoria subjetiva a través de la literatura y la poesía, a través de la necesidad de reconocerse como parte fundamental de los últimos acontecimientos y del papel central de cada uno en la historia, la del país, la de todos, a través de las microhistorias que conforman el tejido de lo que se es como sociedad.

Narrativa sobre el genocidio indígena

Lo narrado en *El árbol de Adán* forma parte de la memoria colectiva sobre la política de tierra arrasada implementada por Efraín Ríos Mont en Guatemala: la masacre de una población entera en alguna comunidad Quiché de la montaña. Queda un único sobreviviente para contarle, asilado en Barcelona que, tras 25 años de desasosiego, no encuentra otra alternativa para aliviar el dolor y la culpa por haber sobrevivido,

³¹² *Ibid.*, p. 178.

³¹³ *Ibid.*, p. 192.

que regresar al lugar de los hechos y “descolgar” a su padre del árbol en el que fue ejecutado y en el que, imagina, sigue meciéndose.

Gerardo Guinea Diez señala en entrevista que el libro está basado en historias conocidas por los excombatientes y los sacerdotes que ayudaron a salir a los sobrevivientes de las masacres repetidas en comunidades acusadas de ser simpatizantes de los grupos guerrilleros. El autor explica:

Quizá la novela más personal, porque lo viví, lo escuché, es *El árbol de Adán* que es la novela sobre el genocidio que cargué muchos años en la cabeza y me decía ¿cómo escribo eso? Si cuento lo que pasó tal cual y con detalles voy a repetir lo que ya está escrito en el Informe de Esclarecimiento Histórico y el remhi [Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica]. Y entonces se me ocurrió una novela corta, de regreso también, y es el personaje de un indígena que vuelve de Europa y empieza a caminar esos caminos y recordar la noche esa. Esa noche cuando entra el Ejército y quema la aldea y mata a sus habitantes. Y él empieza a recordar cómo los curas lo enviaban a otros pueblos a saber sobre las masacres, y se empieza a involucrar con los desaparecidos. Pero es una novela experimental que va para atrás. Hay en ella cosas que parecen un error, pero hay un juego lingüístico muy fuerte.³¹⁴

Guinea no toma como elemento temático ninguno de los sucesos que alrededor de las investigaciones sobre el genocidio se llevaron a cabo —como lo hicieran Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa—, sino que lleva a cabo un intento por recuperar la voz de quienes lo vivieron en primera persona en el centro mismo de los acontecimientos. Es en ese sentido, una configuración sensible de los acontecimientos y la recuperación de la oralidad que se puede encontrar en los informes.

Sobre la obra, el autor explica:

¿Qué lo motiva a escribir una novela donde se reviven todos esos fantasmas?

—Hay una cuestión de principio, que es revisar ese pasado trágico de Guatemala. Creo que es necesario, no sólo como un homenaje a la memoria de muchísima gente, sino como una búsqueda de los males del país, para sacar las raíces de esta tragedia, porque constantemente nos negamos a reconocerla.

¿Cómo se inspiró para crear esta historia tan cruda?

—Yo viví mucho tiempo en México y conocí a muchos refugiados. Intercambié historias con gente que sobrevivió a eso y fui testigo de esa oralidad que ellos necesitaban sacar. Soy parte de una generación que asimiló eso desde el principio: el silencio, el miedo y el murmullo de la muerte que siempre rondaba a las familias. Esto es ficción, pero es el resumen de miles de voces y testimonios que yo escuché.³¹⁵

En efecto, en *El árbol de Adán* existe lo que se ha dado en llamar una “oralidad ficticia”,³¹⁶ es decir, no imitaciones de voces, sino representaciones lingüísticas en el

³¹⁴ Entrevista propia, Guatemala, 2013 (Anexo 1).

³¹⁵ Mónica Luengas, “Entrevista con Gerardo Guinea Diez”, en *El Diario del Gallo*. En <http://diariodelgallo.wordpress.com/2007/11/15/entrevista-con-gerardo-guinea-diez>.

³¹⁶ Sigo al lingüista Mauricio Ostria González en “Literatura oral, oralidad ficticia”. En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci_arttext.

sentido que se reconstruyen testimonios escuchados y transformados literariamente para permitir un diálogo con la otredad, con el excluido. Esa reproducción no se dará a partir de la propia voz de los testimoniantes, como sería el caso de los testimonios trabajados de forma directa, sino por la estructuración literaria y el diseño retórico para la producción de “efectos de oralidad”.³¹⁷ La “oralidad ficticia” potenciará la función poética en un universo diegético que permite su comprensión e incorporación en las historias a contar, para así dotar a los acontecimientos narrados de un sentido más profundo, culturalmente hablando.

Esa oralidad manifiesta una construcción experimental en el texto; si bien la historia central nos relata el regreso a su comunidad del joven maestro rural que decide llamarse Adán, tras 25 años de la masacre perpetrada en su pueblo, sus 115 páginas divididas en 17 fragmentos tienen un desarrollo en el que la ruptura temporal es permanente; ruptura en lo que se narra y en cómo se narra: “Andar, anduve por la costumbre de ser dos. El de antes y el de ahora”.³¹⁸ Ruptura formal por la irrupción esporádica de la vida actual de Adán, en un mundo conformado por los recuerdos también fragmentados de aquella noche:

Camino y me caigo de recuerdos.

No de sueños.

Entran y salen por un túnel angosto cruzan para arriba para abajo entre sombras oblicuas pidiéndome socorro.

Hago lo que puedo. Ocurre viniendo.

En movimiento. Ocurre y todo es cosa de irse hasta el fondo, de hundirse en el día que ando para la noche aquella, atada al aire por un hilito así que no se ve pero está aquí en mi cabeza aunque Juana se empurre conmigo.

Conmigo ese otro que no conoce, el que se cae a cada momento cuando sacude la cabeza y del pelo le brincan los recuerdos los piojos. Ese otro con ecos y raíces para defenderse de los de la voz de mando de sus aullidos.

Ruega por mi María hija del fuego, ánimo arrebatada por nacer muriendo a la hora en que los espejos se pintaron de color vacío [...]

—Los recuerdos son como difuntos — suele decirme Juana.

—Entonces te acuestas con un cadáver — le respondo.³¹⁹

Ruptura por la confrontación entre lo que se narra y el lenguaje para hacerlo: desde la poesía, desde la metáfora que describe a veces tiernamente, amorosamente, los recuerdos que conforman la pesadilla:

Adelante atrás el infierno.

Pasar de lado.

Del árbol calcinado de Adán con sus huesos ennegrecidos viéndome con sus ojos que caen como un trapo.

Al suelo en lugar de tierra cenizas sabiendo este dolor a orillas de sí mismo con algo de agosto en el interior derrotado una historia de estas que le dio el aire.

Un chiflón fuerte.

Un resfrío.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Guinea Diez, *El árbol de Adán...*, p. 56.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

Un catarro, pues.
De vuelta, andando al revés.

El paraíso. Abajo abajo.

En qué otra parte sino ahí presidio a las ocho de la vida diez minutos pasadas la muerte que vino después.

¿Y ahora qué hacemos? vuelve a preguntar Lucía.

Repite repite la misma cosa la pregunta a doscientos pasos para el resto de la vida con la mirada despojada de algo viendo sin taparse los ojos limpios nublados de un color blanco.

Como un raspón en la mirada.

En un abrir y cerrar de miedos no eran hombres sino ruido desprendiendo sus alas en la noche enorme como su muerte tijera y carbón.

Ese camino no se volvió más bonito, ni bello, ni siquiera más feo.

No en mitad de esa noche bajo perros y machetes cortando cabezas y el quejido.

Profundo y solito de los que quemaron.

Y nosotros, la Lucía y yo, pues viendo la pena sin poder llorar harto.

Mirujiando esa sufridera calladita seguía ella tomándome del brazo se sacudía sin atreverse a gritar.³²⁰

Lenguaje exento de rabia, repleto de dolor:

Hago lo que ocurre, Sentadita.

Lo que ocurre desde hace 25 años sobre el azul de tu pañuelo en el regazo secando lágrimas y gritándole a esa muerte de patas largas.

“Putá, putá, putá”

Es inútil, Sentadita.

Mírala, allá se va con su presa en la boca.

Ni siquiera se la come la arrastra nomás y es puntual en su maldad.³²¹

Guinea Diez incorpora una voz que habla al lector desde el sitio de los acontecimientos, y por la forma en que está literaturizada y las estrategias retóricas que sigue es que adquiere una resonancia auditiva en la que se mezclan la evocación y la metáfora.

Son varias las características de la narración que propone Guinea como voz central en el relato y que recuerdan el registro indígena del habla del español: en principio la manifestación lingüística de elementos naturales animados conformando una totalidad con los sentimientos y los sucesos que ocurren; hay también una ausencia de conectores y de signos de puntuación en ciertas partes del texto, como en “Al suelo en lugar de tierra cenizas sabiendo este dolor a orillas de sí mismo con algo de agosto en el interior derrotado una historia de estas que le dio el aire”;³²² las frases son interrumpidas constantemente y existe un desorden lingüístico que junta palabras en una secuencia aparentemente ilógica que pretende evocar imágenes más que construir una frase, como en “el que se cae a cada momento cuando sacude la cabeza y del pelo le brincan los recuerdos los piojos”;³²³ en ese sentido es la mirada

³²⁰ *Ibid.*, p. 99.

³²¹ *Loc. cit.*

³²² *Ibid.*, p. 97.

³²³ *Ibid.*, p. 54.

y el sentido de la vista el que priva en el texto, poca descripción de sonidos como el crujir o ruido, presencia del fuego, del viento; la ausencia de algunas palabras o la sustitución de otras, como “en un abrir y cerrar de miedos”,³²⁴ que obliga al lector a inferir el sentido; existe una repetición de elementos relacionados con la muerte, lo bajo, el contrario o el revés, que construyen el universo en que conviven vivos y muertos, ambientes sobrenaturales que animan a la naturaleza poblada de sufrimiento y miedo.

Es por ese ambiente trastocado que las voces de los muertos son voces presentes, el relato nos las vuelve actuales. Se cumple entonces el objetivo del viaje de Adán anunciado al inicio: “extinguir el carbón encendido que traigo en el pecho desde entonces. Desde esas muertes”³²⁵ y hacer “un alto frente a la llama que los consumió una noche en que los soldados bordearon el río en silencio y entraron a la aldea por el lado de la escuela y agruparon a todos sus habitantes bajo los árboles para después meter a la mitad en un aula y al resto en la iglesia para quemarlos vivos”.³²⁶

Son esas voces una continuidad del discurso del narrador y aunque se refieren a otra realidad —la de los años de la guerra, la de la memoria de esos años en el presente— esta terminará por fluir junto con la actual. Ello abre la posibilidad de un diálogo directo entre discursos: el letrado, que sigue las reglas de la estructuración literaria canónica, y el de la tradición oral, que identifica nuestra cultura más primigenia. La novela propone a través de este recurso un diálogo intertextual con la tradición testimonial de la literatura anterior, aquella que recupera voces indígenas, por ejemplo, y sin acudir a la “pretensión de verdad” del llamado “testimonio”, o a la cientificidad del discurso histórico, su poética será una forma de reconstruir la memoria.

La estructura dialógica que el texto propone separa claramente los discursos: el de Juana, su compañera en la actualidad, articulado desde el sitio de la mujer occidental, que se presenta interrumpiendo el curso caótico del pensamiento que ocupa a Adán, siempre intentando regresarlo al presente, al tiempo efectivo y concreto; un presente imposibilitado por el peso de su historia, presente de un yo escindido que no logra juntar los recuerdos que el trauma de la guerra y el genocidio dejó y que se expanden por ello hasta su actualidad.

Andar al revés para dejar que el perdón no siga mordiendo y ni vos ellos nosotros preguntemos más.

¿De qué fuimos culpables?

De nada

Y saquemos el miedo que se quedó dentro porque nadie pudo escaparse.³²⁷

La novela se encuentra pletórica de recursos simbólicos, la mayoría de ellos religiosos: *El árbol de Adán* es, como su nombre lo indica, el árbol del pecado, lugar del origen del mal. Ahí comenzó su muerte, ahí se detuvo el tiempo, desde ese

³²⁴ *Ibid.*, p. 98.

³²⁵ *Ibid.*, p. 11.

³²⁶ *Ibid.*, p. 10.

³²⁷ *Ibid.*, p. 119.

momento no reposa, como no reposan los muertos que cargan con los pecados del mundo: “Derrota que no nos pertenecía”,³²⁸ concluye el propio Adán.

Está presente la serpiente que baja del árbol del Colgadito, la bestia de ojos enfurecidos, las llamas, el diablo junto a los hombres que encienden el fuego, “la eterna noche sin perdón”, el infierno. Está María, la madre, la Sentadita, que muere a los pies del árbol, que le “suplica” a su hijo descuelgue a su padre para dejarlo descansar. Y está el Colgadito, el Padre, dejado ahí para ejemplo de todos. Maestro rural igual que su hijo. El regreso de Adán es el regreso en busca del padre, en busca del sosiego que requiere al traer al recuerdo vivo a los seres asesinados aquella noche.

Pero Adán es también el primer hombre. Señal inequívoca de sus posibilidades fuera de la esfera religiosa y apocalíptica que nos dibuja la memoria de su pasado. Fuera del pecado no cometido y de la responsabilidad con la que carga por una culpa no ejecutada. Es por ello que puede regresar a enfrentar sus miedos, a devolver la dignidad a los que no han sido recordados en el mundo de los vivos: “He vuelto para limpiarme el miedo y bajar al Colgadito de su árbol y descenderlo como un ángel y darle la luz de algún milagro y que te quedés ahí en el corredor empujando los colores del día anterior. El de antes de aquella noche”.³²⁹

Adán es símbolo de todos los hombres, del ser humano que tiene memoria y la decisión de mantenerla, de hacer de ello una tarea en un mundo en el que la apuesta al futuro se encuentra en el olvido:

Porque la muerte no tiene misterio.

Sólo puro susto. Sobre todo al principio, después es cuestión de acostumbrarse porque la convicción lo gana a uno y basta con ser un muerto bien portado.

O un vivo bien morido.

Lo principal es resignarse dicen que para no abrir heridas.

Lo importante es administrar el miedo, la ración de susto y mantener la disciplina para la muerte siguiente procurando evitar pensamientos raros.

Hay que tener sabiduría y no ser shute y meterse a revolver la basura.

—La mierda —respondió Juana, indignada.

Dolores de nunca acabar y el colgadito balaceándose para atrás para adelante, a la izquierda a la derecha, para la vida para la muerte.³³⁰

Adán, hombre primigenio, pecador e indefenso, igual a los otros hombres:

—Eso ya pasó —insistió ella.

Esa afirmación es falsa. ¿O es cierta? Tal vez se refería a “ese final que pasará”. Puede ser, pero pasará pasando, no del modo que dice.

¿Te das cuenta, papá?

No de ese modo, qué va. Pasará afuera este dolor, adentro del país, atando y desatando ese lazo que te aprisiona el cuello. Apeándose a la orilla del miedo, lejos de esas plantas rastreras. Cómo no, al pie de ti mismo, de esos hombres igual que nosotros, los mismos que seguían la voz de mando, los que también practicaban la Costumbre y rezan a los mismos santos y creen en los cuatro

³²⁸ *Ibid.*, p. 69.

³²⁹ *Ibid.*, p. 119.

³³⁰ *Ibid.*, p. 110.

horizontes, los que también tienen la panza llena de lombrices por el hambre que de tanta los vuelve tristes y coléricos.³³¹

El árbol de Adán es un dique contra el olvido, el del genocidio, herida mayor de la guerra en Guatemala. Diversas referencias en el texto nos lo dicen: los nombres de los pueblos, Cunén, Rabinal, Huehuetenango; la descripción de las creencias, la del venado muerto que anuncia la tragedia; las condiciones de miedo en los alrededores del lugar donde vive Adán; los años de los que se habla, desde 1954, “Adán tenía enojo por las muertes andando los caminos.” A la vez, su lectura nos obliga a conocer el dolor profundo a través de la descripción bella y humanizada de un acontecimiento que nos estrella contra la crisis civilizatoria sufrida por las poblaciones indígenas, tal como refiere el autor: “[...] es una novela que no solo retrata la tragedia y la catástrofe civilizatoria que vivieron los pueblos indígenas y los pueblos de este país ahorita porque también la clase media y los mestizos, todos secuestrados, desaparecidos, entonces retrata esa catástrofe civilizatoria, y va dibujando el tamaño del miedo. El miedo que se va quedando.”³³²

Guinea Diez opta por una imagen bíblica como metáfora total de la catástrofe civilizatoria: la de la crucifixión. María morirá a los pies del árbol donde cuelga el padre, pero Adán, hombre común, hijo del hombre, debe recrear su condición para poder seguir viviendo, recuperar su humanidad. Así es como regresa del viaje al tiempo primero de su muerte para traer al presente la memoria toda, para ser de nuevo bautizado y poder así continuar la vida:

Yo sin nombre

“El Juano” me dice la Juana entre riéndose y pensativa en la orilla de su ventana y ayudándome a masticar esa derrota.

Que no era nuestra.³³³

En *El árbol de Adán* el deseo del protagonista de encontrarse a sí mismo y con ello comprender lo ocurrido es una tarea que será cumplida a medias. Su “descenso” al infierno le permitirá volver a retomar su vida, pero la comprensión cabal no será posible. La certeza que cierra la novela —“Esta derrota. Que no era nuestra.”—³³⁴ regresa la culpa al otro. Otro ajeno que no se personifica pero que es el derrotado. Adán se libera entonces de esa carga para asumirse como sujeto, limpio de la culpa enajenante, para escribir esa historia que permanecerá. Ante la imposibilidad de conocer la verdad del sinsentido de la matanza, asumirá la tarea de comprender y con ello recuperar su integridad fracturada aquella noche. Aunque nunca alcance a conocer las razones de lo sucedido, su viaje al sitio de los hechos, su viaje interior a enfrentar desde la conciencia el horror vivido, le permitirá reconstruirse.

Guinea propone el reconocimiento de uno mismo a través de la reafirmación de nuestro sitio en la historia; la nuestra personal, pero también la común. La historia como pasado al que se pertenece y sin el que hoy no se es. En la novela revisada

³³¹ *Ibid.*, p. 44.

³³² Entrevista personal realizada en Guatemala en 2013 (Anexo 1).

³³³ Guinea Diez, *El árbol de Adán...*, p. 119.

³³⁴ *Loc. cit.*

Adán debe recuperar su individualidad y con ella su subjetividad. Debe convertirse en sujeto de su propia vida y retomar su camino en el aquí y ahora. Ese es el resultado de su viaje, ese el sentido de ser de nuevo “bautizado” y recuperar su nombre.

En los universos que el autor construye existe una salida: asumir la responsabilidad sobre sí mismo y, a partir de ella, participar en la construcción de un mundo distinto. La obra señala así, la importancia de la tarea del individuo en las sociedades actuales: frente a las comunidades que se desquebrajan y que no encuentran sustento en la moral tradicional que las sostenía, que se niegan a sí mismas su pasado, que han perdido los valores referenciales en los que el ciudadano se reconocía, tendrá sentido construir imaginarios posibles a partir de la ética individual. Y en una sociedad en la que el Estado se encuentra ausente, en la que existe una orfandad ciudadana porque no hay héroes ni padre que responda, no queda otro camino que tomar entre las propias manos el destino. Como únicos valores a erigir quedarán el humanismo y la memoria de lo que se es.

*La mirada remota*³³⁵

Al entrevistársele sobre su séptima novela *La mirada remota*, el escritor Gerardo Guinea Diez señala:

Creo que esta sociedad tiene una mirada indiferente a la violencia que sucede todos los días. Lo vemos como un problema de otros, particularmente el de la violencia en contra las mujeres. Es un relato que trata de mostrarnos el nivel de agresividad al que el ser humano puede llegar. Por otro lado, se nota la forma en la que funcionan las instituciones de justicia y cómo todo termina en una impunidad total... [La novela] trata de ser una fotografía del momento que vivimos y que al final de cuentas nos toca explicar, esto desde el punto de vista de la ficción.³³⁶

La obra retoma los miles de feminicidios ocurridos en Guatemala en los últimos años.³³⁷ El libro narra la búsqueda que emprende Santiago Merino por entender y develar el “carácter orgánico del crimen”, los mecanismos que permiten los asesinatos y la falta de justicia en cada caso, en una sociedad en la que priva la fractura moral y la indiferencia hacia el otro.

Señala el autor:

escarbar en las raíces de ese mal para comprender esos míseros asesinatos, ese péndulo entre vida y muerte que es un espejo al revés de una malignidad que de algún modo es una especie de metástasis de una sociedad sin ética, sin rumbo, sin esperanza. Basta ver las condenas, son ridículamente escasas. En 2015, más

³³⁵ Gerardo Guinea Diez, *La mirada remota*, Guatemala, F&G Editores, 2014.

³³⁶ Ángel Élias, *Prensa Libre*. Entrevista realizada el 28 de enero de 2015. En http://www.prensalibre.com/cultura/Libro-La_mirada_remota-Gerardo_Guinea_Diez-cultura-literatura-arte_0_1293470826.html (fecha de consulta: marzo de 2016).

³³⁷ Datos de la Policía Nacional Civil en Guatemala señalaron que los feminicidios se duplicaron de 2001 a 2006. En la actualidad se cometen cerca de mil feminicidios por año en ese país. En https://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/national_activities/informe_estadistico_violencia_guatemala.pdf (fecha de consulta: marzo de 2016).

de cinco mil niñas fueron violadas, sin contar con el subregistro que existe en estos casos. Aunque, sin precisararlo, la novela trata de ubicar esa raíz en los peores años de la contrainsurgencia. Es decir, según algunas investigaciones, más de diez mil mujeres fueron violadas y asesinadas en ese período. En otras palabras, la brutalidad extrema de aquellos años tiene su correlato en el feminicidio actual; como un panegírico de un perpetuo castigo.³³⁸

La estructura de *La mirada remota* es lineal. Lo que el protagonista nos narra sigue un desarrollo consecutivo, sin interrupciones ni cambio de focalización. Inicia cuando Santiago Merino recibe cajas y cajas con expedientes de mujeres asesinadas y la encomienda de resolver los casos en tan sólo quince días, y termina al señalarse algunos de los culpables. El personaje recuerda al inicio del libro a Oralia, su novia asesinada brutalmente en la época de la dictadura de los años ochenta en Guatemala, como hecho que establece un puente entre pasado y presente en su vida, que permea todos los aspectos, ambientes, y decisiones de los que forma parte en la actualidad.

La novela está situada en los años recientes, luego del conflicto armado y una vez que se ha establecido la llamada “normalidad democrática”. Tiempo suficiente para que, en la sociedad desencantada del presente y decepcionada de los pasados sueños colectivos, prive la indiferencia hacia lo que sucede: “Los detalles se abrían para después llegar a un laberinto de imágenes que sangraban por el aire y por mis ojos: brutalidad extrema, violación y tortura, todo puesto en pocas palabras para describir un panegírico de un castigo. Pero ¿por qué ese castigo? Lo ignoro, aunque a nadie parece importarle, siempre y cuando no les llegue la hora”.³³⁹

Santiago se caracteriza por el conflicto interior. De familia con una fuerte tradición de abogados, y a pesar de haber estudiado leyes, desea ser escritor. Pero el mundo en el que vive, el recuerdo del horror y el miedo, así como la nueva tarea que debe realizar, le impiden dedicarse a la escritura: “Derivé en un miedo a cualquier cosa: a la vida, al sexo, al fracaso literario, el más duro de asimilar. Tal fue el impacto por el asesinato de Oralia que sobrellevé por años la acedia, esa enfermedad de la contemplación y la melancolía, un mal del espíritu según teólogos y médicos medievales”.³⁴⁰

Obligado a regresar a Guatemala y a trabajar para el sistema de justicia en el que no cree, con un jefe que personifica todos los prejuicios y la corrupción existente, el protagonista, invadido por la acedia, deberá sumergirse en la memoria que no ha querido enfrentar, y con ella, la vida en su presente, extensión del tiempo sin sentido: el asesinato de Oralia en el pasado será para él el asesinato de cada una de las mujeres que ve en los expedientes, y el posible asesinato que acecha al siguiente día. “Asustado empecé a sumar: si en los próximos quince días se mantiene esa constante, serán sesenta expedientes más”.³⁴¹

Junto a Merino se encuentran personajes que lo guían: acompañantes en el viaje que Merino emprende hacia el origen del mal y que le ayudarán a comprender,

³³⁸ Edgar Aguilar, “Un discurso que justifica el crimen”. En <http://semanal.jornada.com.mx/2016/03/18/un-discurso-que-justifica-el-crimen-8700.html> (fecha de consulta: marzo de 2016).

³³⁹ Guinea, *La mirada remota*..., p. 42.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

configuraciones todos del autor implícito:³⁴² Ponce, el abogado retirado que le advierte que en la sociedad en la que viven “faltan héroes”, que “nadie puede arrogarse la responsabilidad de bien”, porque en el tiempo en el que privan la corrupción y el dolo, la violencia y la barbarie, ¿quién podría cargar con la responsabilidad de resolver los casos, si cada uno revela un hilo que lleva a los cimientos del poder? ¿Quién se dirá capaz de restablecer el orden?; Jacobo, que le propone revisar los expedientes más recientes, y le hace notar la inconsistencia en el caso que lo ocupa: ¿por qué se encomienda a un solo hombre la tarea? Si en los últimos cinco años más de 30 mil personas han sido asesinadas, ¿qué importancia tiene el 20% que son las mujeres? En la obra, será Jacobo quien resuelva algunos de los casos que eligen seguir, los más actuales, no Merino, quien se concentrará en tratar de comprender los mecanismos sociales que permiten los feminicidios.

Junto a él también están las dos mujeres que ahora forman parte de su vida: Carmencita, la fiscal especial en el caso de los feminicidios y quien sufre todos los prejuicios sociales en cada uno de los procesos. Y Julia, hermana de Jacobo, externa totalmente a los acontecimientos que lo envuelven, pero cuya visita ayuda a Merino a sobrellevar la tarea que se le ha encomendado.

El fiscal encargado de las investigaciones y jefe de Merino, Ramírez Colomé, concentra en su persona todos esos prejuicios sociales. Representa la forma de actuar de los órganos encargados de la “justicia”, pero también todo el temor a que la verdad se sepa. Es el rostro más visible del entramado de corrupción existente: “un detallado registro de organizaciones de mujeres exigía el fin inmediato a la impunidad y demandaban acciones para detener el asesinato de mujeres que para esa fecha ascendía a casi cuatro mil en cinco años. Amenazaban con acudir a la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Acusaban al Fiscal de indiferencia y de solapar a un ‘funcionario misógino’ principal encargado de las investigaciones”.³⁴³

Como en los casos más emblemáticos de Guatemala, nos encontramos de nuevo con un archivo oculto a la sombra del poder. Así estaba el de los crímenes de guerra, de las desapariciones durante los años de las masacres, de los asesinatos políticos. Ficcionalizados en distintas novelas, estos archivos develaron la existencia de heridas aún abiertas en la historia reciente del país centroamericano que, novelas como *El material humano* del también guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, o *300* de Rafael Cuevas, traen al presente con voluntad testimonial. Los archivos, como bien lo ha señalado la académica Mónica Albizúrez Gil representan la “custodia orgánica de documentos y el lugar ontológico donde se localiza el origen de las cosas”³⁴⁴ y, para el

³⁴² Sobre el autor implícito según Wayne Booth, quien señala que de inicio el autor real: “Al escribir no crea simplemente un ‘hombre en general’, ideal, impersonal, sino una versión implícita de ‘sí mismo’ que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres. Ya llamemos a este autor implícito un “escritor oficial” o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson —el ‘segundo ego’ del autor— está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escritor oficial.” *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pp. 70 y 71.

³⁴³ Guinea, *La mirada remota...*, p. 114.

³⁴⁴ Mónica Albizúrez Gil, “*El material humano* de Rodrigo Rey Rosa. El archivo como disputa”, en *Revista Centroamericana*, núm. 23, Milán, Universidad Católica de Sacro Cuore, 2014, p. 6.

caso de la novela *La mirada remota*, supondría ser el espacio desde el que se pudiera evidenciar la verdad. El archivo en cuestión, sin embargo, más que ser un espacio que facilite aclarar los crímenes, se convierte en la evidencia de una necrópolis que subyace en los registros del poder, prueba sí, de su connivencia en cada caso, emblema de la práctica jurídica, espacio en el que es posible trocar los hechos.

Santiago deberá, sin embargo, ingresar al infierno del que lleva años tratando de huir. Cada uno de los cuatro mil expedientes, en toda su crueldad, le regresarán a la hora en que tuvo que enfrentar el cuerpo sin vida de Oralia. Y conforme más se sumerge en ese terror, más se convence de que Ramírez Colomé está implicado y el descubrir la causa de los brutales asesinatos de mujeres y niñas, es imposible. Sin “brechas ni resquicios por donde huir”, decide que el conjunto de los casos conformará “la novela que ha soñado” a lo largo de su vida, quizá así logre terminar con la acedia, y dar a las muertas la posibilidad del regreso del “olvido y el anonimato” y “romper esa cadena interminable”³⁴⁵.

La mirada remota se transforma, entonces, en una parábola temporal: la novela se va construyendo conforme la leemos. Esa narración que, desde la ficción, buscará señalar hechos y verdades ocultos, olvidados por la historia, sumidos entre discursos de progreso y bienestar y “engavetados” en archivos. La lectura será el punto en que ficción y realidad se tocan, fracturando con ello sus diferencias y permitiendo la verosimilitud en la historia. Efecto de verosimilitud que hace desaparecer al enunciante autor. Así, sin aparente intermediario, somos ya testigos directos del proceso de creación de la novela de Merino, y “vivimos” la narración. Acompañamos, pues, la búsqueda que Santiago emprende para entender la raíz del mal “que no tiene la juventud de los héroes”, encontrar respuestas a tanta muerte en un mundo en donde todos tienen miedo, los que han vivido el horror, los que pueden ser descubiertos.

Al protagonista no se le presenta como ningún héroe en el sentido tradicional del término: no tiene rasgos positivos e inmutables, no expone sus ideales, y no está dispuesto a transitar por ese viaje para completar la misión en la que deberá vencer todos los obstáculos, pasar pruebas difíciles, renacer para servir como ejemplo y entregar el elixir que salvará al mundo. De ninguna manera representa a la colectividad y no está entre sus planes levantarse para asegurar el orden.

La novela comparte ciertas características con la narrativa neo-policíaca existente en Centroamérica,³⁴⁶ en la que los detectives rayan en la locura, son alcohólicos o se encuentran sumidos en la más profunda depresión. Personajes que tampoco representan al antihéroe, ya que no se proponen resolver la tarea a través de métodos y caminos poco convencionales; es más, en la mayoría de los casos, ni siquiera la resolverán. Tampoco tienen ninguna confianza en el orden institucional, menos aún en el jurídico. Pero los protagonistas se preocupan por revelar las claves que permitan llegar al origen del mal. Ese será quizá su papel: “encarar la historia”, como advierte Rónald Rivera.

³⁴⁵ Guinea, *La mirada remota...*, p. 93.

³⁴⁶ Sigo aquí las reflexiones de Rónald Rivera Rivera vertidas en su artículo “Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial”, en *Pensamiento Actual*, Universidad de Costa Rica, vol. 14, núm. 22, 2014, pp. 55-63. Sin embargo, es importante resaltar el gran corpus de estudios sobre este tipo de novelas en América Central: Uriel Quesada, Misha Kikotovic, Emiliano Coello entre otros críticos literarios, han ahondado en la temática.

Santiago necesita comprender. Revelar esas claves y señalar, en todo caso, las raíces extendidas de ese mal. Acudirá entonces a un psicólogo y a un sociólogo que le hablarán de complejidad de la respuesta a los asesinatos y la necesidad de mirar a través de múltiples disciplinas: la sociología, la psicología, la filosofía, la historia. De poner atención, sobre todo, al pasado reciente y sus ecos en el presente, a la indiferencia hacia los otros, y al miedo, al continuo ocultamiento, al olvido. A pesar de que los especialistas ubican el origen de los feminicidios en los años de dictaduras, ninguna explicación será suficiente para comprender.

Y así, mientras Jacobo se toma el tiempo para encontrar a los culpables, sin decidirse todavía a redactar los informes y para ganar tiempo, Merino se escapa a la playa para protegerse. Será esa huida la que le permitirá mirar más claramente la necesidad de formar parte de los acontecimientos: un salvavidas que “desde tiempos remotos” vigila cada día a los bañistas a la hora del “alfoque”,³⁴⁷ platica con él:

—El mundo está cada día más loco.

—Es cierto —aceptó, sin resignación a tiempo.

—Ya vio, el mar llegaba hasta aquella casa — y señala una construcción en ruinas atrás de nosotros.

—¿Y eso, por qué?

—Porque el mundo tiene una fuga de agua —responde y cuelga la mirada en el horizonte.

—¿Una fuga de agua?

—Así es, muy pequeña. Lo cual hace que en algunas playas el mar se esté retirando lentamente.

—¿Por dónde? —no dejo de sentirme estúpido.

—Allá por donde se pierde el sol, a su mera derecha —sostiene, como si saliera a la superficie después de haber buceado durante horas buscando la pequeña fuga para repararla.³⁴⁸

Esa fuga oceánica conformará en Merino la imagen de la vida que se escapa, del espacio por dónde las miles de vidas desaparecen, y con ellas la justicia, los sueños de un país mejor. Un espacio en el que los cuerpos se pierden en la nada; el de la banalización de los acontecimientos, la indiferencia social hacia lo que sucede.

La novela, entonces, nos devela el sentido de su trama: no será resolver los casos, ya resueltos por Jacobo, ni restituir el orden atrapando a los culpables, sino decidir sobre el papel a jugar en el momento histórico en que vive, a sabiendas de que ese acto de libertad, ese juicio sobre participar o no en el desenlace de los acontecimientos, si bien no cambiará el entramado social y político en que se está inserto, sí le permitirá recuperar, a partir de una decisión ética, la humanidad que le ha sido robada.

Santiago decidirá escribir el informe y presentarlo públicamente para mostrar los patrones recurrentes a los que acuden los asesinos de mujeres, así como la colusión existente entre autoridades en los hechos. Su decisión, la de señalar para visibilizar la corrupción y la maldad, será un acto de libertad que lo afirmará como sujeto y le devolverá dignidad. Acto que si bien no restablecerá el orden ni terminará con

³⁴⁷ El alfoque es un banco de arena que se forma en la desembocadura de los ríos y puertos.

³⁴⁸ Guinea, *La mirada remota...*, p. 165.

la cadena interminable de muertes que desde la historia se arrastran, sí apelará a la necesidad de formulación de otros principios morales y éticos en una sociedad que se olvida de sí misma. La novela se resuelve cuando, tras un atentado sufrido por Jacobo en sus investigaciones y el asesinato sin esclarecer de Ramirez Colomé, Merino, por fin, escribe la novela que nos ofrece.

Gerardo Guinea Diez publica *La mirada remota* en 2015, cuando las categorías de “literatura de la violencia”, de la “posguerra”, del “desencanto” y del “cinismo”³⁴⁹ llevan tiempo discutiéndose entre los estudiosos de la literatura centroamericana. Otras ideas académicas han permeado también los debates, aquellas que se refieren el tránsito de lo político en las novelas, de los espacios públicos hacia espacios más privados,³⁵⁰ o la ficcionalización de las realidades extraliterarias, muchas de las cuales ya no representan al pasado inmediato de la guerra, pretendiendo, a decir de algunos críticos, invisibilizar a los participantes de las luchas armadas y permitir su olvido.³⁵¹

La novela aborda hechos que tienen origen en los años de la dictadura de Ríos Montt y la llamada “contrainsurgencia” de los años 80 en Guatemala, y muestra la continuidad histórica de los asesinatos, la falta de justicia, corrupción e impunidad del sistema político y judicial. Es una sociedad sumida en la violencia, en la que la confianza en el sistema es inexistente, y en la que el Estado alimenta la reproducción de estructuras de poder que ocultan, protegen y promueven las razones del miedo entre la sociedad. En *La mirada remota* el mal es histórico y social y no hay representación alguna del bien que restituya de forma total la armonía. Un bien que se oponga globalmente al sistema. En ese sentido, es posible hablar de ciertas características compartidas con las denominadas novelas del “desencanto”, en las que privan el sentimiento que el fracaso de las utopías revolucionarias han dejado, y la violencia y la desesperanza, así como la imposibilidad de salidas a las condiciones de las sociedades surgidas de una guerra todavía presente, son heridas que no terminan de sanar.

Sin embargo, la novela propone otros temas y guía hacia diferentes derroteros. En la obra de Guinea encontramos temas más universales que abren otros horizontes

³⁴⁹ Dichos conceptos se encuentran explicados y ejemplificados en el texto publicado en 2008: Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner, “(De)formaciones, violencia y narrativa en Centroamérica”. En http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2008/Nr_32/32_Mackenbach_y_Ortiz.pdf.

³⁵⁰ El texto de Magdalena Petrowska “La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea” aborda el tránsito de lo político en la literatura Centroamericana. En http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24_perkowska_magdalena_form.pdf.

³⁵¹ El escritor y académico Arturo Arias en su artículo “Post-identidades post-nacionales: duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra”, en *(Per) versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, t. III, Guatemala, F&G, 2012, p. 123, señala que: “La voluntad de muchos de los textos de la posguerra centroamericana de no mostrar ninguna consecuencia de la misma o bien de pretender que nunca sucedió, es indicadora del rechazo ético a asimilar el pasado, asimilar a los muertos, asimilar la derrota política dentro de una narrativa histórica, coherente y explicativa. Concederle a los sujetos caídos en las guerras un sentido de pertenencia y una forma reconocible que los transformará en presencia simbólica dentro del horizonte identitario les otorgará una presencia valedera como sujetos, a pesar de su no-existencia física en tanto ciudadanos vivos.” Ello será, señala Arias, un elemento que contribuiría a la preservación de la memoria “en tanto proceso explicativo de un presente y un futuro centroamericanos”.

a los estudios de la literatura centroamericana y que, si bien tienen su anclaje en una visión sobre sociedades violentadas y fracturadas, recuperan la confianza en lo humano. Temas recurrentes en la obra del autor que suponen un cuestionamiento profundo sobre la existencia en el contexto actual de las sociedades centroamericanas.

En su libro *El duelo de los ángeles* (2004) el antropólogo Roger Bartra dedica un apartado a algunos conceptos del filósofo Walter Benjamin. Bartra explica cómo, en su tesis sobre el concepto de la historia, el filósofo alemán quiere “rescatar la historia de los vencidos contra la continuidad de la historia de los vencedores” y trata de explicar aquello que genera una “empatía” con la historia del vencedor: “es la pereza del corazón, la acedia, que desespera de asir la verdadera imagen histórica que relampaguea un instante. Los teólogos medievales la consideraban como el fundamento de la tristeza [...]. La naturaleza de esa tristeza se aclara cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta es inevitable: con el vencedor”.³⁵²

Merino es un personaje invadido por la acedia, pero sus problemas son resultado del conflicto con el mundo en el que vive. Es engranaje de un sistema en el que no cree. Su estado, señala Bartra, es una condición que caracterizaba a los cortesanos como “un traidor por naturaleza, ya que su sumisión al destino lo lleva a pasarse siempre al servicio del poder”.³⁵³ Pero, mientras la melancolía era considerada una enfermedad, la acedia, fruto de la libre elección, era considerada pecado.

Merino romperá con la acedia al momento en que decide señalar y visibilizar el mal. Y serán el ejercicio de esa libertad y la responsabilidad que conlleva los que le devolverán dignidad. Frente a las barbaries y el resquebrajamiento moral de la sociedad, la libre elección que el abogado toma constituirá un acto ético humanizante. Un acto absoluto, según la descripción de Sartre,³⁵⁴ que se opone absolutamente a la propagación del mal.

Así, tal como lo expuso Hannah Arendt, en nuestro tiempo lo monstruoso habita en el ser humano completamente “sano y normal”, empleado y miembro de

³⁵² Bartra cita a Benjamin en su tesis “Sur le concept d’histoire”, en Roger Bartra, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, México, FCE, 2004, p. 156. En el texto de Benjamin se lee: “Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo”. En <https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/sobre-el-concepto-de-historia.pdf>.

³⁵³ *Ibid.*, p. 157.

³⁵⁴ “Lo que es absoluto, lo que en mil años de historia no pueden destruir, es esa decisión irremplazable, incomparable, que el hombre toma en este momento, a propósito de estas circunstancias” señala Jean Paul Sartre en *Qué es la literatura*. En https://www.academia.edu/26789700/Jean_Paul_Sartre_-_Qu%C3%A9_es_la_literatura, p. 5.

familia que comete acciones horrorosas o hechos perversos “perpetrados con nobles propósitos”³⁵⁵ por el puro y simple hecho de seguir rutinas de obediencia. El mal habita la normalidad que requiere de su existencia para sostenerse. Como señala Guinea Diez, es el panegírico que mantiene esas realidades.

Y ante una sociedad que transcurre en perfecta armonía con quienes cometen crímenes “legales” amparados en las órdenes recibidas o por el poder que los cubre; en la que priva la banalización del mal, la indiferencia hacia la vida de los otros; donde ya no existen “máximas morales para el comportamiento social”³⁵⁶ que guíen la conciencia; frente a ese mundo, sólo queda oponer a el bien del mal, de ese mal que, reconfigurado, se alberga en la incapacidad de cualquier persona de reaccionar ante el dolor del otro, en su indiferencia.

Merino confrontará ese mal que todo lo alcanza con la escritura. Una escritura que otorga sentido a la vida y que supone reconocerse parte de la historia para participar en ella. Nombrar, como salvación y también, como manera a través de la cual se concretiza la memoria, para traer del olvido a los ausentes y para enfrentar los miedos.

El protagonista opta entonces por el interés hacia el otro. Por no contribuir con esa fuga oceánica que lo engulle todo, las vidas, las esperanzas. Víctima y sobreviviente de la historia nacional, herido participante del propio sistema al que deberá enfrentar, ciudadano medio sin características que lo destaquen, y con sus posibilidades creadoras como única arma, Merino levantará la confianza en la literatura como formuladora de otros principios éticos, como una vía para mirarse y pensarse de nuevo como sociedad, instaurar horizontes de sentido y, en algún caso, construir nuevas utopías.

Los personajes centrales de las novelas *El árbol de Adán* y *La mirada remota* de Guinea Diez, escapan a la oposición clásica de héroes o antihéroes. No existe una determinación trascendental que constriña su actuar y sus virtudes, aunque al inicio parecen inexistentes u ocultas tras el profundo trauma, verán la luz a partir de las decisiones personales que darán cuerda de nuevo al reloj de su propia historia. Ante la muerte de Dios, como señala Fernando Savater en *La tarea del Héroe*, ya no existe una legitimación trascendente de los valores humanos y la dicotomía entre bien y mal se complejiza. Es la voluntad humana, el impulso hacia una elección “legítima y eficaz”, la que otorga la fuerza necesaria al sujeto para “autofundarse”.

Así, sujetos que nacen en la absoluta orfandad, heridos y en conflicto con el mundo al que pertenecen, deben descubrir en ellos, como resultado del camino que emprenden hacia la conciencia de reconocerse en una historia de la que no decidieron formar parte pero que los arrastró, la fuerza de reconstituirse como seres humanos libres y con ello oponerse a una modernidad deshumanizante, violenta y mecánica: hacerse uno entre miles como individuos éticos. Su configuración plantea una problematización que se va tejiendo a partir del autodescubrimiento permanente: Adán realiza el viaje al lugar de los hechos en el que su personalidad se escindió; Merino debe sumergirse en las razones que originan el mal; dos geografías de las

³⁵⁵ Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalem*. En https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/arendt_hannah_-_eichmann_en_jerusa, p. 34.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 135.

que nace la imposibilidad de constituirse como sujetos en el presente, ancladas en el pasado y que requieren de una confrontación entre el sujeto y la historia, la de la propia experiencia y la colectiva, para lograr la coincidencia del personaje consigo mismo. Es así como estos héroes inacabados logran su completud encontrando aquello que los vuelve semejantes. No buscan transformar el mundo, sino dignificarse. Proceso solo posible al reconocerse únicos capaces de construirse a sí mismos. Si el valor de la libertad es primordial en cada uno, la necesidad de reencontrarse en su espacio histórico les es consustancial, esto es, la necesidad de insertarse en una perspectiva social que les permita, a través de la escritura, el diálogo en el que se definan y se nombren. Escritura que configura el compromiso de develar, denunciar, mantener la memoria, participar, pues, en la conformación de una historia distinta que tenga como andamiaje la identificación con lo sucedido y cierre paso al olvido.

En ese conflicto, el del reconocimiento del lugar del sujeto en la historia, es en donde se articulará la subjetividad y el diálogo entre pasado y presente. Es necesario para ello edificar nuevas formas de relatar los hechos —a partir incluso de nuevas formulaciones lingüísticas—, romper la idea de que la narración está dada y presentar una realidad en construcción siempre sustentada en la oposición individual con el orden establecido, en configuración a partir del ejercicio de la libertad que impone la escritura. El imaginario que suponen las novelas, dotan al sujeto de valores vinculados a la esencia de lo humano, en donde el diálogo a través del arte es la herramienta para el reencuentro. Son personajes que en cierto sentido responden a la conciencia ética moderna; problemáticos, sí, pero que establecen nuevas virtudes en universos carentes de posibilidades o en los que las mismas han quedado como espectros del pasado. Estos personajes reactualizan el pensamiento de que no hay predestinaciones; ni míticas, ni sociales, ni económicas. El hombre es libre y para construirse, debe tomar entre sus manos su destino.

El Salvador. Transmutaciones y transgresiones

Apuntes para un contexto cultural y literario en El Salvador

La historia cultural y literaria de El Salvador ha sido, en más de una ocasión, ejemplo para el continente. Es un país que en diferentes épocas ha marcado pautas para el posterior desarrollo del arte y en especial de la literatura. Tales han sido los casos de las aportaciones de escritores como Francisco Gavidia, Salvador Salazar “Salarrué”, o el de Roque Dalton. Quizá por eso no extraña que el fortalecimiento de la escritura ya sea a manera de artículos en revistas, ya sea en el periodismo, ya sea en la narrativa, se convierta en el motor de muchas de las experiencias artísticas de la actualidad, a pesar de las condiciones en que algunas de las veces, éstas se desarrollan.

A la entrada del siglo XXI, los procesos escriturales salvadoreños siguen siendo enormemente diversos y con una vitalidad creciente hacia dentro y fuera de su país. En su texto *Las huellas del delirio*, Mauricio Aguilar Ciciliano da cuenta de que entre 1992 y 2002 se publicaron 41 novelas en El Salvador.³⁵⁷ Este hecho contrasta sin duda con las difíciles condiciones en que el país se ha visto sumido los últimos decenios, y la situación de extrema violencia que se ha desplegado en su territorio.

Tania Pleitez Vela da cuenta que: “en El Salvador nunca ha dejado de existir un interés por la literatura (ha estado circunscrito a ciertos círculos, es cierto, pero no por eso el debate literario ha sido inexistente); ni mucho menos se ha dejado de producir literatura, aún en los periodos más difíciles de nuestra historia reciente, específicamente, durante la guerra civil (1980-1992)”³⁵⁸

Pleitez señala la amplia producción de diversas revistas especializadas en literatura en El Salvador, algunas surgidas de talleres de escritura u organizaciones culturales durante los años setenta y ochenta. Hoy en día, abunda la crítica, la producción ficcional es rica en temas y ediciones:

Actualmente, la narrativa de ficción se ha posicionado con fuerza en la literatura salvadoreña. De acuerdo con Beatriz Cortez (directora del Central American Research and Policy Institute (CARPI) de la Universidad Estatal de California en Northridge), una parte de la literatura salvadoreña se ha inclinado hacia lo que ella llama la “estética del cinismo”: la obra de Horacio Castellanos Moya, de Rafael Menjívar Ochoa, de Jacinta Escudos, de Claudia Hernández, quienes además han publicado en el extranjero. En resumen, se trata de textos que tienen como protagonistas a personajes urbanos y desencantados con el país, la política, el amor, la humanidad, y que adoptan posiciones críticas y agudas. Así, en estas narrativas,

³⁵⁷ Mauricio Aguilar Ciciliano, *Las huellas del delirio*. En <http://literaturadeelsalvadorcyca.blogspot.com/2009/07/las-huellas-del-delirio-capitulo-cinco.html>, p. 73.

³⁵⁸ Tania Pleitez Vela, *Literatura. Análisis de la situación artística en El Salvador*, San Salvador, Fundación Accesarte, 2012, p. 20. En <http://plataformadecultura.com/web/wp-content/uploads/2016/01/Literatura.-An%C3%A1lisis-de-Situaci%C3%B3n-de-la-expresi%C3%B3n-art%C3%ADstica-en-El-Salvador.pdf>.

ya no sobresale aquel sujeto utópico que creía que iba a cambiar el mundo. Y esto indudablemente se traduce en nuevas estéticas y narratologías. Otras voces más recientes comprueban que los caminos literarios siguen abriéndose en diversas direcciones y vertientes: Mauricio Orellana, Jorge Galán, Krisma Mancía, Elena Salamanca, Vladimir Amaya, entre otros.³⁵⁹

Pleitez abunda, sin embargo, en la reflexión sobre la contradicción que implica la existencia actual de varios círculos literarios, una producción creciente de obras y la reedición de otras, así como la continua experiencia del ejercicio periodístico, en un país en el que existe una “apariencia de invisibilidad del hecho literario”³⁶⁰ afuera de los círculos intelectuales. Parte de los hechos que menciona en su estudio es que hay un estado precario de la infraestructura, sobre todo a nivel institucional —como se ha mencionado antes, las carreras de letras en varias de las universidades fueron cerradas, y no se avanza en los planes académicos para conformar estructuras universitarias de estudio literario, por lo que en la mayoría de los casos solo se imparten talleres literarios y algunas asignaturas aisladas—, además de razones económicas, políticas y sociales que impactan sobre el ámbito cultural. El empuje a la literatura explica la crítica, es debido en gran medida a la proliferación de pequeñas editoriales y el difícil sostenimiento desde el ámbito gubernamental de otras como la revista *Cultura*, de la Dirección General de Publicaciones e Impresos:

Desde los años noventa hasta la actualidad ha habido una proliferación de editoriales independientes a la par de las universitarias —además de las ya mencionadas, han surgido otras como la Editorial Delgado o Editorial Universidad Don Bosco—. El campo de la edición salvadoreña sigue marcado por obstáculos relevantes: pocos canales de distribución y comercialización y, por tanto, presupuestos limitados; un mercado del libro bastante magro; la falta de incentivos fiscales; la Ley del Libro, emitida en 1994, sigue inoperativa; y, por último, el alto grado de piratería. Incluso la DPI no ha logrado solventar sus problemas de distribución y comercialización. Casi ninguna editorial ha optado por la edición digital y muy pocas por la traducción.

La académica señala que son los esfuerzos individuales de editores independientes, a pesar de estos obstáculos, los que demuestran que se trata de un oficio que se rige más por la vocación y menos por las leyes del mercado, que “se auto-sostiene a base de tesón y optimismo. Así lo han demostrado y lo siguen haciendo sellos como Istmo Editores, Editorial Arcoiris, Índole Editores, Canoa Editores, Editorial Rubén H. Dimas, Editorial Kalina, Zeugma Editores, Fundación Alkimia, Proyecto Editorial La Chifurnia, Laberinto Editorial, La Cabuda Cartonera, y más recientemente, Los Sin Pisto, entre otros”³⁶¹

Tal como apunta la investigadora, en El Salvador se escribe a pesar de las condiciones expuestas. Y se escribe desde dentro del país y desde el exterior. Los escritores salvadoreños, aún si producen obras desde Europa o Estados Unidos, no dejan de lado las preocupaciones y referencias propias a su país de origen y, al igual

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁶¹ Tania Pleitez Vela, “La edición en El Salvador”. En http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_el_salvador/.

que las narrativas guatemaltecas, éstas forman parte constitutiva del imaginario que se tiene sobre su geografía.

Sin embargo, si bien los procesos culturales en El Salvador tienen enormes diferencias con los ocurridos en Guatemala luego del conflicto armado y a inicios del siglo XXI —no existen organizaciones indígenas con la fuerza que han adquirido las de los mayas, no se han abierto procesos por crímenes de guerra, las disputas por lo “que realmente ocurrió” siguen estando presentes entre sectores, y las políticas de “reconciliación nacional” obedecen más a “políticas del olvido”, por ejemplo—, al igual que en este país en los últimos lustros, el ámbito cultural ha sufrido profundas transformaciones. Dichas transformaciones, que demandan sin duda una nueva escritura de la realidad, profundizan el cuestionamiento sobre los discursos de la identidad nacional que se fracturaron en el pasado y que, para el caso de El Salvador particularmente, debaten con la concepción de identidad colectiva y de ciudadanía.

En 2009 Miguel Huevo Mixto apunta:

la cultura ha sido en los últimos 25 años uno de los pilares para el sostenimiento económico y emocional del país, para bien y para mal. Los principales protagonistas de ese proceso han sido la población migrante salvadoreña y sus familias. [...] el país necesita configurar un proyecto de nación: un «nuevo nosotros», sin excluidos ni expulsados. Este proyecto tendrá más posibilidades de éxito si en él participan las comunidades salvadoreñas en el exterior que, a pesar de su importancia económica y social, siguen siendo excluidas del ejercicio pleno de sus derechos políticos en su país de origen. En todo ese proceso, la cultura está llamada a tener un papel central no solo en el fortalecimiento del sentido de identidad y pertenencia, sino también en la obtención de mayor prosperidad material.³⁶²

En su texto *Un pie aquí y el otro allá. Los migrantes y la crisis de la identidad salvadoreña*, Huevo Mixco señala que en El Salvador convive una sociedad consumidora, “de hecho una de las más consumistas del mundo”,³⁶³ y una donde perviven “ideas y prácticas de la ciudadanía del siglo XVIII”. Sus habitantes ocupan las “Ciudades globales de Norteamérica” y de des-territorializados han pasado “a ser re-territorializados en la diáspora, con una parte de su vida apegada al empobrecido país que los vio nacer”.³⁶⁴ Las remesas suplen las precariedades económicas a que son sujetas sus familias, y suplen también la falta de políticas y respuestas institucionales específicas para la población en condiciones de pobreza, pero también imponen una serie de nuevas dinámicas económicas y culturales.

Las transmutaciones sociales y políticas que esas condiciones contradictorias manifiestan —migración, pobreza y alto grado de consumismo— parecen excluirse y sin embargo, son características actuales de la sociedad salvadoreña. Frente a ellas

³⁶² *Ibid.*, p. 13.

³⁶³ De acuerdo con indicadores de Desarrollo del Banco Mundial, El Salvador es el séptimo país con el consumo privado (como porcentaje del PIB) más alto en el mundo. Y según datos del Banco Central de Reserva, en 2007 el consumo agregado del país fue equivalente al 106% del PIB. *Ibid.*, p. 30.

³⁶⁴ Miguel Huevo Mixco, *Un pie aquí y el otro allá. Los migrantes y la crisis de la identidad salvadoreña*, El Salvador, Centro Cultural España, 2009, p. 14.

surgen otros problemas como el racismo y la marginación, la permanente violencia y la precariedad institucional en todos los niveles.

La literatura, la narrativa y el ensayo fundamentalmente, no han dejado de manifestar esta condición. A decir de Huezo, la práctica escritural salvadoreña ha estado marcada por el desplazamiento ya sea como referencias en las obras, ya sea por la migración de los escritores: “En los últimos años, el imaginario nacional dentro de las obras literarias se ha transmutado dando lugar a una literatura que representa al ser salvadoreño en nuevos contextos globales. Estas nuevas narrativas transfiguran y transfieren los significados de origen y pertenencia a través de distancias y diferencias culturales que abarcan a la comunidad imaginada.”³⁶⁵

Varios son los escritores en cuyas novelas está presente la condición migratoria. Huezo Mixco menciona a *El asco* (1997), de Horacio Castellanos Moya; *Odisea del Norte* (1999), de Mario Bencastro; *Berlín, años guanacos* (2004), de David Hernández, *Balada de Liza Island* (2004), de René Rodas; *Arizona Dreams* (2008), de Berne Ayalá, por poner algunos ejemplos. En todas ellas se manifiesta la experiencia de la migración como parte fundamental de la condición de los protagonistas, la vivencia en las fronteras y en el país del que no se forma parte. Muchas veces los personajes se pierden en el exilio, otras, migrar da lugar a encuentros que mantendrán el deseo de seguir fuera de su país. La migración se constituye en una condición existencial, sin ella no se explican las subjetividades de los personajes que se construyen bajo la necesidad u obligatoriedad de enfrentarse a otra cultura, ir de una geografía a otra, o de tratar de negar la propia identidad, y que forman parte de los periplos de los sujetos de esta narrativa.

En *El asco*, por ejemplo, el narrador Moya escucha a Edgardo Vega, quien luego de haber vivido 18 años en Canadá, regresa a El Salvador con motivo de la muerte de su madre. A lo largo de la novela, Moya oirá en un continuado monólogo, el desprecio que Vega tiene por la identidad salvadoreña, la suya propia. Ese desprecio se manifiesta a través de los calificativos que el personaje espeta sobre cualquier muestra de la vida cotidiana y la cultura salvadoreña: la comida, las costumbres, las fiestas, los monumentos, los símbolos patrios. Vega ha decidido renunciar a su nacionalidad por el profundo asco que siente hacia su gente dentro y fuera de las fronteras:

Y el de más adelante es aún peor, Moya. La cosa más horripilante que jamás he visto, ese llamado “Monumento al hermano lejano” parece en realidad un gigantesco mingitorio. Esa es la obra cumbre de la degradación del gusto: un gigantesco mingitorio construido en agradecimiento a los sombrerudos y las regordetas que vienen de los Estados Unidos cargados de cajas repletas de los chunches más inusitados.³⁶⁶

Sobre la configuración del rechazo a la propia identidad en la novela, el crítico Albino Chacón señala:

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶⁶ Horacio Castellanos Moya, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 75.

La monumentalidad en tanto espacialización especular en la que los habitantes se construyen un lugar y una historia, se convierte, así, en un espacio en el que el migrante deconstruye su relación identitaria primigenia, mediante un rechazo que funciona como síntoma de su nueva reinscripción espacial. La identidad, que algunos podrían considerar como consubstancial a un origen, a un territorio, a unos objetos que actúan como signos de lo que se es como individuo y como perteneciente a un grupo, deviene una estructura relacional, y, por lo tanto cambiante, productora de un discurso cuya finalidad obsesiva de distanciamiento se convierte en estrategia para reafirmar el doble movimiento de rechazo/adhesión: rechazo a lo que no se puede dejar de ser y adhesión al deseo de ser, por oposición, algo distinto a lo que hasta ahora había sido.³⁶⁷

Esa identidad rechazada y negada, convertida en obsesión de desapego, no tendrá otro signo que el de su contrario: una reafirmación de pertenencia. Vega no podrá trascender su ser salvadoreño pues ha perdido el pasaporte canadiense en un prostíbulo, circunstancias que lo reafirman, finalmente, como parte de los coterráneos que critica. La trasgresión en todo caso es la desautorización, primero, a las posibilidades de cualquier utopía pasada y luego, al discurso que buscaba generar después de la guerra, el imaginario sobre un país que se enfilaba al desarrollo.

Personajes escindidos y desterritorializados, los de esta narrativa ponen en el centro del debate la identidad y desafían las ideas de patria y nación, de ciudadanía. Así, la naturaleza de la identidad, perdida o rechazada, será motivo para múltiples obras en las que los conceptos base de la identidad se fisuran y su anclaje geográfico se pulveriza dando paso a la búsqueda de otras representaciones.

Por ejemplo, en su texto *Mujer y nación, narrativa salvadoreña contemporánea*, Rafael Lara Martínez da cuenta, a través del análisis de tres novelas escritas por mujeres (*El desencanto* de Jacinta Escudos; *El rastro en el espejo*, de Carmen González Huguet y *Otras ciudades y medio día de frontera*, de Claudia Hernández) del tránsito que recorren las ideas de nación y territorio y el devenir de la comunidad cultural imaginada. “Al presente” señala el autor, “nación significa dispersión dentro de una multiplicidad de culturas locales, desintegración migratoria, degradación de lo humano hacia el plano zoológico o, a la postre, sometimiento por entrega”.³⁶⁸

Frente a esa realidad sin precedente y plagada de precariedades como es la salvadoreña del siglo XXI, la literatura establece formas propositivas que buscan revertir la representación de la subalternidad que suponen las maneras de contar, hasta ahora prevalecientes en la llamada “estética del cinismo”, por ejemplo, en la que la carga hacia el escepticismo ideológico, el desencanto hacia las utopías, las condiciones de fracaso de las posibilidades de los países luego de las guerras, generan representaciones literarias en personajes que se saben imposibilitados

³⁶⁷ Albino Chacón Gutiérrez, “El rompimiento de los espejos identitarios en Centroamérica: estudio de caso literario de un discurso migrante obsesivo: Horacio Castellanos Moya, *El asco*. Thomas Bernhard en San Salvador, del salvadoreño”. En <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/5519/5344>, p. 13.

³⁶⁸ Rafael Lara Martínez, “Narrativa salvadoreña contemporánea (Escudos, González Huguet y Hernández)”, en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz y Verónica Ríos, (*Per*) versiones de la modernidad. *Literaturas, identidades y desplazamientos*, t. III, Guatemala, F&G Editores, 2012, p. 369.

de cambiar sus condiciones, es decir, atados al contexto, y en ese sentido, cínicos sobre lo que ocurre en sus universos y despliegan una actitud crítica que refrenda el compromiso surgido de la necesidad del ejercicio de las libertades individuales, aun en los contextos más adversos.

Una de las novelas emblemáticas de inicios del presente siglo es *A-B sudario* (Alfaguara, 2003), de Jacinta Escudos,³⁶⁹ ganadora en 2003 del Premio de Novela Centroamericana *Mario Monteforte Toledo*.

Jacinta Escudos ha escrito diez novelas. En ellas es posible reconocer la reiteración de la búsqueda estética a partir de lo experimental; ruptura estructural, constante intercambio de voces, irrupción de técnicas narrativas, ruptura de sintaxis, plena conciencia del lenguaje y su invención sonora, intertextualidades y juego de tiempos. Sus temas también refrescan la producción literaria de ficción, en espacios todavía dominados por el realismo social, o por la escritura llamada de la memoria. Sobre esta literatura y su obra, la escritora señala:

- Como escritora salvadoreña y centroamericana viviste en primera persona los ideales de las luchas revolucionarias y fuiste testigo de su desarticulación. ¿Qué sentido puede tener hoy para vos una frase como “literatura comprometida”?
- Ninguno, y no sé a estas alturas si en verdad lo tuvo, porque el concepto se manejó siempre como “militancia de izquierda”, y no tenía nada que ver con lo literario, mucho menos con su calidad. Mi compromiso literario, tanto entonces como ahora, es seguir mi proceso como escritora, que va indefectiblemente ligado a mis procesos personales, ser fiel a mí misma aunque lo que escriba vaya en contra de las modas literarias, de lo que esperan los demás, o de las camisas de fuerza

³⁶⁹ Jacinta Escudos nació en la ciudad de San Salvador (El Salvador) el 1º de septiembre de 1961, de madre alemana y padre salvadoreño. Escudos ha viajado y vivido en varios países centroamericanos y europeos. Vivió en Alemania entre 1980 y 1981. A finales de este año se trasladó a Nicaragua y tomó cursos sobre realización de talleres literarios y narrativa con escritores como Lizandro Chávez Alfaro o Sergio Ramírez. Entre 1981 y 1983 y entre 1990 y 1996 trabajó como traductora y periodista, realizando publicaciones en Alemania, México, Estados Unidos y Nicaragua. En mayo de 2001 regresó a El Salvador. Su primer libro publicado fue *Letter from El Salvador / Carta desde El Salvador*, una recopilación de poemas de adolescencia que envió a Claribel Alegría con indicación de que la autora era “Rocío América”, una combatiente guerrillera fallecida en Guazapa. Alegría envió el texto a El Salvador Solidarity Campaign que en noviembre de 1984 realizó una edición inglés-español no autorizada por Escudos. En 2002, Escudos ganó una competencia nacional en El Salvador, los Décimos Juegos Florales de Ahuachapán, por su libro, *Crónicas para sentimentales*, que sería publicado en Guatemala en 2010. En 2003 fue ganadora del Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo por su novela experimental *Memorias del año de la Cayetana*, presentada bajo el seudónimo “Franka Pottente”. Este libro sería publicado finalmente por Alfaguara bajo el título *A-B-sudario*. También ha recibido becas y residencias de *La Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*, en Saint Nazaire, Francia, y Heinrich Böll Haus en Langenbroich, Alemania. Su bitácora oficial, *Jacintario*, es un medio actualizado diariamente, y es una extensión de la escritura de Escudos, Como una revista cultural en línea, *Jacintario* contribuye a la blogósfera no simplemente porque es una producción por una figura literaria eminente, sino debido al acceso que la bitácora ofrece a un género en construcción. Además, Jacinta Escudos escribe desde junio de 2008 la columna quincenal “Gabinete Caligari” en la revista dominical *Séptimo Sentido* de *La Prensa Gráfica* y es editora para Latinoamérica de la plataforma de blogs Future Challenges.

que a veces nos quieren imponer los editores y los críticos, y en ese proceso, encontrar la calidad literaria, que es lo que me interesa alcanzar.³⁷⁰

El erotismo como reafirmación de la subjetividad, la deconstrucción de valores depositados en el cuerpo femenino, la transmutación de personalidades en busca de su voz interior; la identidad en sentido amplio —como pertenencia, como lugar de encuentro, siempre en construcción—, la soledad, el placer, el ejercicio pleno de la libertad, la creación artística son, entre otros, temas desarrollados en sus obras. Escudos prefigura desde la fisura que presentan en la actualidad los valores duales, en particular aquellos que se refieren a la moral, lo bueno y lo malo, aceptado o trasgresor. Sus personajes son complejos, porque se refieren a las pulsiones más íntimas y por tanto más humanas: las que más nos vuelven semejantes.

Las novelas de Escudos se configuran desde la experiencia del individuo. La autoficción como herramienta, pone frente a nosotros a personajes protagonistas que son los narradores y que además son quienes escriben las obras; Cayetana nos muestra su diario en *AB-sudario*; Arcadia escribe sus desencuentros en tono de confesión: “Hay gente que tiene miedo de hablar sobre sus cosas. Espero que yo no tenga miedo para decir las mías”, dice en *El desencanto*.

La escritura del yo que Escudos despliega nos lleva a los lugares íntimos, aquellos en que se es sin convenciones sociales y sin imposturas. Sin embargo, su escritura pone de manifiesto la tensión existente entre lo que define los límites de lo público y lo privado, y aquello que determina lo que se puede sentir y por tanto lo que constituye la subjetividad. Personajes que no tienen “importancia” en los contextos en los que viven, pero cuya acción en la intimidad nos revela cuestionamientos profundos sobre la precariedad y fragilidad de la vida contemporánea, cuyo significado se encuentra, por ejemplo, en lo cotidiano.

Sobre la obra *El asesino melancólico* (2015), Magdalena Perkowska señala:

En *El asesino melancólico* se revelan unas existencias que no sólo no son espectaculares, sino que son invisibles en la economía contemporánea de la visibilidad. Su invisibilidad e insignificancia son a la vez causa y efecto de la fragilidad social y personal. Esta última se revela en el espacio de la intimidad, donde el ser se confronta con sus límites y reconoce la precariedad de su constitución subjetiva. La cartografía de lo banal e insignificante que Jacinta Escudos traza en *El asesino melancólico* expone una realidad común en el contexto post-utópico, invisible para una mirada fascinada por las fantasías normativas, tanto las privadas como las públicas.³⁷¹

Si bien en sus obras encontramos elementos de la metaficción, existe también una multiplicación de enfoques narrativos: escritura en primera persona, en tercera, voces que interrumpen el curso de la narración, a veces identificadas con la protagonista, otras veces narradores omniscientes que desautorizan lo narrado, el punto de vista expresado o se burlan de algún recuerdo, la disolución del sujeto narrativo. Así los tiempos de la narración se rompen continuamente: la analepsis es imposible. No

³⁷⁰ Mackenbach Werner y Alexandra Ortiz, “Jacinta Escudos-La continuidad en la discontinuidad”. En <http://istmo.denison.edu/n10/foro/escudos.html>.

³⁷¹ Magdalena Perkowska, “Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico de Jacinta Escudos*”. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6550879>.

existe un punto de origen, excepto quizá un reconocimiento de sucesos en el pasado que permean lo presente, que manifiestan la continuidad —no la progresión— de sensaciones, sentimientos o estados de ánimo. Es en parte la propuesta de hacer de las palabras personajes de la obra, como en ciertas partes de *AB-sudario* en las que sin intermediación de sujetos narrativos que aseguren el devenir de la trama, se despliegan ante nosotros escenas; imágenes que remiten a sensaciones puras.

Sus personajes no solo no destacan; algunas veces, representan la negación de cualquier utopía: “El día que Blake Sorrow cumplió 50 años, emprendió el único acto de valentía del que sería capaz en toda su vida: se admitió a sí mismo que era un fracasado” —explica el narrador de *El asesino melancólico*—, de cualquier optimismo: Cayetana en *AB-Sudario*: “Quiero negarme a mí misma, tomar la goma de un lápiz y borrar me y no saber que existo”; de cualquier posibilidad de constituirse en sujetos con cualidades socialmente admisibles, normadas y aceptables, trasgresores en los espacios sin importancia que ocupan.

En el contexto del llamado “desencanto” en la literatura, del “cinismo” señalado por Cortez, Escudos representa en gran medida una renovación literaria en la que si bien la frustración, la fragmentación subjetiva y la desesperanza son centrales, la escritura se convierte en el cordón que permite anudar las historias a la vida.

*A-B sudario*³⁷²

Para una lectura más puntual de esta obra, me apoyaré en las propuestas que Luz Aurora Pimentel ha desarrollado sobre identidad narrativa, en particular en aquella sobre la construcción y disolución de ésta. Siguiendo a Ricoeur, la académica propone: No basta con definirse con un *yo*, ni siquiera con un nombre propio; no basta decir “Soy yo: Hamlet, el danés”, es necesario multiplicarse en el tiempo, modificarse, corregirse incesantemente en el movimiento centrífugo de la heterogeneidad, y aun así alcanzar la cohesión de una historia con sentido. Solamente de esta manera, en y por una identidad narrativa, se puede restañar la herida del nombre, el abismo de lo ignorado, de la historia no contada. Sólo así se transmuta lo “azaroso de estos acontecimientos” en un destino, en una historia con sentido.³⁷³

Pimentel señala la multiplicidad de factores que a través de las distintas estrategias narrativas, participan en la conformación del sujeto narrado, y profundiza en que el relato es un laboratorio privilegiado para experimentar en torno a la identidad, dado que la respuesta del *¿quién?* narrativo, pasa por la relación conflictiva, entre otros, del sujeto del acto de la narración con el objeto narrado. Ese conflicto se verá además entrelazado con las diversas focalizaciones del relato. Por ejemplo, “La representación de la interioridad de un personaje desde su propia perspectiva, convierte al personaje en sujeto y objeto del relato de manera simultánea”.³⁷⁴ Pero si el relato es un laboratorio para la constitución de la identidad narrativa, dice la autora, también lo es para su disolución: “Finalmente y de manera paradójica, disolver al

³⁷² Jacinta Escudos, *AB- sudario*, Guatemala, Anagrama, 2003.

³⁷³ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2012, p. 100.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 104.

sujeto en el objeto y viceversa, llegar a ese grado cero de la conciencia, es todavía una última afirmación de la identidad narrativa, si tan solo por ser capaz de narrar la propia disolución: narro, luego existo”.³⁷⁵

Jacinta Escudos nos entrega una obra en la que su protagonista, Cayetana, se encuentra en busca de su identidad. Todos los elementos que podrían participar en definirla resumen las precariedades de su vida, y su presente, inmerso en un caos aparentemente sin sentido, fragmentado en el universo que habita, solo encuentra cohesión en el único acto de escribir, de escribirse.

Ab-sudario nos presenta a una mujer en devenir constante. El ser de una mujer, es decir: sus pensamientos, sensaciones, pulsiones, en permanente “estar siendo”. La introspección del personaje se convierte en el eje fundamental de esta novela que escudriña memorias, puntos de vista, experiencias. *A-B sudario* muestra lo que anuncia: la atadura a la necesidad de la escritura. El sufrimiento del creador, la búsqueda permanente, hasta prácticamente la desaparición y la muerte, por nombrar en un mundo en permanente caos. Si el hilo conductor de este diario de Cayetana son los esfuerzos que la protagonista realiza por escribir una novela, la obra tiene en su centro la búsqueda por la constitución de la identidad; es por ello que como escritura de un diario, la trama nos sumerge más en la vida sensible y en los fragmentos de la memoria en discontinuidad permanente, que en la descripción temporal y progresiva de su propia historia.

Escudos experimenta con diversas estrategias escriturales. Destaco las narrativas, en las que las voces llegan a multiplicarse de tal forma, que prácticamente la identidad de la narradora desaparece. En algunas partes no hay narrador omnisciente y predominan los monólogos interiores, los diálogos directos, el uso del tiempo presente, la narración en primera persona, en segunda, el constante cambio de focalización. Y es que Cayetana no sabe quién es Cayetana. Cayetana es un impulso que se confunde, que se desdibuja entre el desaparecer y el constituirse, entre “borrarse” y ser a partir de la escritura, “borrarse” o quedar impresa en ese libro que es su diario.

En su introspección, Cayetana se encuentra aislada. Va de Karma Town a Sanzívar, lugar el primero de su infancia, el segundo al que huye para escribir. Personaje limítrofe en todo sentido, la manifestación de sus márgenes se expresa también en la geografía y su relación con ella: aquellos sitios en los que ya no se reconoce —“¿ese lugar donde nunca dejarán de señalarla con el dedo y llamarla “extranjera?”—, que se han transformado hasta ser irreconocibles —“pero las visitas al país le han demostrado algo muy claro: el lugar a donde quiere regresar ya no existe” —, que la han abandonado incluso en sus recuerdos. Dos sitios que remiten a la geografía centroamericana y que han sido identificados con San Salvador y Managua por algunos críticos —lugares en los que ha vivido Escudos— pero, aunque nombrados en algunas partes del texto y referenciados en otras —hay un capítulo de sus vivencias en la revolución salvadoreña—, quedan al margen de la búsqueda de identidad; Cayetana se desprende del correlato sociopolítico y geográfico para sumergirse en el de la propia memoria, las vivencias, la conformación de subjetividades a partir de lo que de sí misma se

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 116.

escribe. Queda la imagen de ser siempre extranjera, de tan solo reconocerse a partir de las páginas que figura.

Cuatro hombres la acompañarán, recordarán, comentarán y la cuidarán de “la bestia”, el impulso autodestructivo que ella reconoce se esconde en su interior. Los cuatro personajes masculinos cobran importancia solo en la relación que establecen con Cayetana, con su recuerdo, o su proceso; si bien la narradora describe ciertos rasgos de cada uno o el tipo de relación que se ha establecido entre los personajes de Homero: “identifiqué sus ojos que eran igualitos a los de James Cagney, de mirada muy abierta y chispante”; de El Trompetista: “es tan guapo que debería llevármelo ahora mismo de aquí”; El Fariseo: “El Fariseo piensa (¿piensa?)”; Pablo Apóstol: “Pablo Apóstol olvida exactamente la primera vez que la vio, olvida exactamente la ropa que tenía puesta, o lo que dijo, o lo que hizo, o lo que no hizo”. lo que se destacará será el cómo ellos ven a Cayetana y su proceso creativo: “La Caye sufre sus libros, los pare en procesos traumáticos y dolorosos”.³⁷⁶

En ciertos momentos la autora usa cursivas como tipo de letra, medio con el que separa lo que la narradora piensa del fluir en la descripción. Estos pensamientos, sin embargo, forman parte del caos en que la protagonista se encuentra y significan en la medida en que se imposibilita detener el fluir de la mente, el constante decir, ver, señalar, recordar, el ruido que se forma en el interior del personaje, del que sólo puede salir escribiendo y sobre el que ya no distingue realidad de pesadilla.

Cayetana espeta:

DÍA 84

Días extraños. He estado ausente de mí misma, distante de mi propio yo. vivo en dimensiones paralelas, mentalmente persiguiendo la historia que quiero contar pero que, sentada ante la máquina, se convierte en un charco de palabras sin sentido. Continúo preguntándome para qué quiero escribir un libro tan largo, tan complicado.

Muchas veces me detengo y pienso que todas estas páginas no son más que un rosario de tonterías que a nadie interesarían. Ni siquiera sé si me gusta lo que estoy escribiendo. Cumpló función de autómatas. Persigo el instinto de lo que quiero escribir, sin alejarme de la historia original que cada vez se complica más y más.

Quiero levantarme y quemarlo todo.

Pero soy cobarde, no tengo el valor de hacerlo. Sin mis papeles no soy nada, pierdo el sentido de la realidad.

El mundo, la vida, lo que es real existe porque existen estos papeles, esas palabras garrapateadas allí, sin descanso, afebradas, insomnes.

Espinas de mi angustia, indicios de mi enfermedad.³⁷⁷

Todo sucede “hoy”, está sucediendo, salvo en algunos recuerdos de la infancia de Cayetana y aun en ellos, somos testigos de lo que la autora implícita piensa o desautoriza sobre el propio recuerdo, voz que irrumpe en el perfecto fluir de la memoria:

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 94.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 120 y 121.

Y arrima el auto a la orilla, justo donde hay un par de negocios *just in the middle of nowhere*, uno de los negocios es de piedras preciosas y artesanías mexicanas y el otro es de una pequeña taquería y junto a ella crecen aquellas inmensas plantas y el guía se baja del coche y corre a abrir la puerta, *pero por supuesto que no la abre por ti, mocosa ridícula, la abre por la voluptuosa de tu madre, que se va a bajar dándole la mano y enseñándole toda la pierna y hasta la entropierna, de ser posible y de una sola vez*, y unos hombres están cortándole las hojas a la planta y dejándole un gran hueco en el centro donde se está concentrando un agua lechosa que se dejará fermentar y que después se beberán *estos cochinos borrachos de los cuales tú ahora eres un orgulloso miembro más*, y mamá mira collares de jade, de ámbar, de ágata y de cuarzo rosado, pero al final se decide por uno de ojo de tigre, la niña examina la piedra y no entiende por qué se llama “ojo de tigre”, desesperada busca la forma de las líneas, las estrías de colores en que alguna semeje la de un ojo de tigre de la vida real (*ella es, por supuesto, toda una experta, los ha visto tantas veces, a los tigres, justo en medio de los ojos que en último caso son verdes y no de ese amarillo achocolatado pálido que tienen las piedras del nuevo collar de mamá / ah me encanta la forma en que describes los colores querida*), y no le digas nada a papá porque me va a regañar *and just a little wink of an eye to the tour guide* mientras otros viejitos que van en el coche toman fotos y más fotos y *¿dónde sacan tanta foto estos viejitos turistas? ¿Te imaginas la cantidad de fotos que habrán tomado de todos sus viajes alrededor del mundo? ¿Las mirarán alguna vez? ¿Son las cámaras parte del uniforme reglamentario de todo turista?*³⁷⁸

En la cita anterior la narradora hace valer su perspectiva del momento narrado saliendo y entrando en el relato, desautorizando la expectativa infantil, burlándose de sí misma a partir de la exposición de un juicio moral sobre su condición de alcohólica, y siendo sarcástica sobre su conocimiento de cualquier tema sin importancia como los colores de las piedras. Es decir: la narradora, Cayetana en este caso, saca al relato de su propia historia para mirarlo desde el momento presente en el que se desacredita cualquier certeza del pasado que pudiera tener. Hay por tanto una identidad infantil precaria y una redefinición-reinvención de sí misma en el presente, en la que solo reconoce que es un “miembro orgulloso” de los borrachos. Ello la define. Su existencia está ligada a la patología que presenta, la huida permanente de la realidad que la circunda.

Esa reinvención y reiteración de su permanente dolor expresado a través de sus adicciones también se encuentra en la subjetivación constante de su nombre: Cayetana, Cayeloca, Cayetanoide, que utiliza según el estado y ambiente en que se encuentre y que siempre la describen como al margen, en estado onírico o delirante en el que todo se maximiza: descripciones que apuntan a la constante fuga y a la casi certeza de una imposibilidad por llegar a ser.

las manos.

se mira.

descubre diminutos puntos brillantes sobre

su piel. puntos plateados.

se huele.

se lame. (animal herido que se cura las heridas

con el bálsamo de su lengua).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

el perfume que exuda su piel huele a cocaína.
El sabor de su dermis y el halo que la rodea y
su aliento y sus lágrimas y su orina y su excremento
y su menstruación y sus uñas y su pelo y toda ella,
huelen a cocaína.

el sudor huele a coca/ (...)

el plato

el dedo índice de la mano izquierda que rastrea
cualquier minúscula partícula de polvo que queda.

dedo entra en la boca.

se lame.

amargo / anestesia general para un paciente /
película de policías rompiendo paquetes, metiendo
el dedo, llenándolo de ese polvo blanco que para
efectos de filmación, apenas debe ser harina / meter
el dedo y probar / sentir lo mismo/ ellos y tú sienten
lo mismo / ahora sabes / ahora lo sabes todo.

lengua cosquilleante. dormida.

anestesia [...] ³⁷⁹

Cayetana nos ofrece descripciones casi fílmicas de sus experiencias desde la focalización externa. Desubjetiviza al narrador, es decir, no establece ningún anclaje que asegure el devenir de la acción narrativa.³⁸⁰ Acercamientos y alejamientos de la imagen que quiere resaltar solamente. Es la cámara que presenta un cuerpo que no es el suyo, la imagen abre paso a las sensaciones que llegan al presente de la lectura; la identidad en juego permanente. En ese carácter inestable de la identidad narrativa, el desdoblamiento de un yo escritural que se está negando a ser no alcanza a concretarse y, sin embargo, conserva una voz que se reafirma para disolverse:

te yergues y te miras en el espejo y te fijas en el disco negro de tu pupila, descubres que
gira como una veleta en el infierno, soplada por el aliento del Diablo en persona (las pupilas
negras, profundos túneles por los que empiezas a perderte),

y piensas, orgullosa, feliz de ser, por fin, algo en la vida:

yo soy

LA COCAÍNA.³⁸¹

Cayetana se disuelve en los objetos: la narradora nos presenta la transmutación
del personaje en las palabras:

las palabras eran como personas que se lanzaban desde el piso 56 de un rascacielos
en Nueva York.

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 93 y 94.

³⁸⁰ Es un juego narrativo que remite a otras literaturas como las de Juan Carlos Onetti o Alain Robe-Grillet, en el sentido en el que se pierde el antropomorfismo del sujeto narrativo para convertirse en un ojo/cámara que mira; únicamente somos un aparato de visión. Solo queda la conciencia de “algo”; una mancha, el polvo, la cocaína.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

puntos negros que se estrellaban contra el pavimento.

y los peatones gritando, escandalizados, por el desagradable espectáculo de tu cerebro destripado, pringando las vitrinas de los edificios, los zapatos de las señoras.

pero Fifi es un french-poodle valiente: se acerca a olfatear el cadáver y lambisquee la sangre que está derramada, en forma de charco, sobre el cemento arquitectónicamente calculado de una acera, la acera de tu muerte.³⁸²

El impulso de muerte de la protagonista vencerá para luego renacer en sí misma e integrar las identidades narrativas creadas en una sola: personaje escritor que nos devuelve la novela que leemos:

Veo atrás y casi no puedo creerlo

¿fui yo?, ¿es siempre “yo” quien está en el fondo, quien sufre todo esto que yo resumo como “mi vida”?

¿en mí la niña, la adolescente?, ¿en mí la que amó y desamó?, ¿en mí el caos, los demonios, el vacío?, ¿todo eso soy yo?, ¿y lo que falta? ³⁸³

Reinventarse en cada línea. Los juegos narrativos que nos ofrece *A-B sudario* retan a la novela centroamericana de inicios de siglo en tanto que rompe, como se ha visto, con ciertos límites convencionales en la narrativa de su momento. Cayetana actriz, testigo y narradora de su drama, se presenta en inicio como un personaje delirante en permanente huida, imposible de asir en la definición que enmarcan los límites tradicionales del sujeto, aquellos que le obligan a la consecución de su destino, a la necesidad de ser conforme a las normas, a la posesión de una personalidad controlada o al reconocimiento social. La certeza a que se aferra es la del ejercicio de la libertad, solo asequible mediante la palabra escrita.

Cayetana, por tanto, se configura como una mujer en descubrimiento constante de su hacer. Doliente en tanto sus precariedades, sobrepasa sus propias patologías al descubrirse creadora. Sujeto de su destino, se inventa y reinventa en la praxis escritural que le confiere el espacio para decidir quién ser. En el universo caótico en que se desempeña, solo esa conciencia sobre el arte le otorga la soberanía que la constituye multidimensional y abierta, capaz de resurgir de sus más profundos infiernos, sin ataduras sociales, sin normas que le marquen el camino.

Luego de un intento de suicidio al que sobrevive, los demonios permanecerán:

sólo espero que cuando La Muerte regrese por mí no se arrepienta de nuevo.
que me lleve de una vez, rápido.

y espero no caer de nuevo en el torpe sentimentalismo de pensar que la vida no es tan mala, después de todo.³⁸⁴

³⁸² *Ibid.*, p. 56.

³⁸³ *Ibid.*, p. 257.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 269.

Así, la angustia de no encontrarse en un mundo hostil y extraño será vencida tan solo momentáneamente. Quedará sin embargo la certeza que da la posibilidad de generar su propia historia, de reescribirla, de afirmar la autonomía que el artista tiene al desplegar sus potencialidades.

Nicaragua: el duelo en *El meñique del ogro*, de Erick Aguirre

La memoria de la guerra que no cesa

En Nicaragua como en toda Centroamérica, los eventos ocurridos en los años de los conflictos armados y los posteriores, siguen siendo materia de configuración literaria. A fines del siglo XX y a principios del XXI, junto con obras de carácter ficcional cuyo referente histórico es apenas abordado, vio la aparición lo que en inicio se propondría como “nueva novela histórica”³⁸⁵

En especial en Nicaragua y luego de que, dada la importancia estratégica que tuvo para la primera década del gobierno sandinista, el testimonio prácticamente eclipsara cualquier otra producción ficcional, se publican obras que recrean algunos pasajes de la historia reciente o pasada, que mezclan géneros y figuraciones ficcionales. Estas obras son inscritas en este tipo de novela, cuyas características, todas ellas a contrapelo de la novela histórica tradicional, son retomadas por Werner Mackenbach y señaladas por Ramón Luis Acevedo: existe en ellas “una relectura de la historia, la impugnación de la legitimidad de las versiones oficiales de la historia, una multiplicidad de perspectivas e interpretaciones y el rechazo de una sola verdad”, así como “la predominancia de la ficción sobre la historia y la representación mimética.”³⁸⁶

A decir de Mackenbach y Valeria Grinberg, se trata de una “reescritura de la historia” de índole política: “responde a un deseo de intervenir en los debates sobre la identidad nacional a partir de reinterpretaciones del pasado a contrapelo del gran relato de la historia.”³⁸⁷ Los críticos señalan, la necesidad por un lado, de desarrollar el concepto de novela “con referencia histórica”, categorización que permitiría respetar la gran diversidad de obras, y por otro, el estudio de la relación entre la trama y el

³⁸⁵ La nueva novela histórica, como fenómeno de toda Latinoamérica, ha sido caracterizada por Seymour Menton a partir de los siguientes rasgos: “Presentación de ideas filosóficas en vez de reproducción mimética del pasado, Distorsión de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos, Ficcionalización de personajes históricos en vez de protagonistas ficticios, Metaficción (es decir comentarios del autor sobre el texto mismo), Intertextualidad, especialmente la re-escritura de otro texto, el palimpsesto, carácter dialógico, carnavalesco, paródico y de heteroglosia (en la definición de Bajtín).” Además de los señalados por María Cristina Pons: “subjetividad y no neutralidad de la escritura de la Historia, relatividad de la historiografía, rechazo de la suposición de una verdad histórica, cambio en los modos de representación, cuestionamiento del progreso histórico, escritura de la historia desde los márgenes, los límites, la exclusión misma, abandono de la dimensión mítica, totalizador o arquetípica en la representación de la historia” APUD, Werner Mackenbach, “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica”, en <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html>.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Werner Mackenbach y Valeria Grinberg, “La (re) escritura de la historia en la narrativa centroamericana”, en Héctor Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas Tomo IV (Guatemala: F&G Editores, 2018),341.

referente extraliterario, las estrategias escriturales para el logro de su sentido, los “contratos de verdad, autenticidad y plausibilidad entre autor, texto, lector en los contextos históricamente cambiantes” y su función en el presente histórico.³⁸⁸

Mackenbach da cuenta de algunas de estas obras, mismas que cierran el siglo XX en Nicaragua, pero cuya producción continuaría a inicios del siglo XXI: Obras del nicaragüense Ricardo Pasos, de Julio Valle-Castillo o de Sergio Ramírez, por ejemplo. Todas ellas, señala Mackenbach, participan en lo que denomina las batallas por la memoria.³⁸⁹

Las obras en cuestión tienen una importancia fundamental para la construcción del saber sobre el pasado que emana de las sensibilidades expresadas en ellas: algunos de los textos establecen un diálogo en el presente a través del que debaten con las concepciones que se tienen sobre ciertos sucesos históricos y el sentido otorgado a los mismos. La representación estética en estas novelas propone un punto de inflexión en el que las verdades totalizantes se quiebran. La verdad histórica es relativa. Quedan las representaciones individuales, caóticas a veces, contradictorias, en permanente cuestionamiento sobre lo que se denomina la narración histórica.

En su libro *El Arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Alexandra Ortiz propone por su parte, retomar el término *fricción* de Ottmar Ette para los textos que: “oscilan entre los polos de las H/historia, el testimonio, la memoria y la ficción.”³⁹⁰ La académica está interesada en: “indagar los procesos que llevan a la generación, modelización, transformación y/o destrucción de determinadas memorias colectivas o individuales y las posibilidades específicas que ofrece la literatura (en este caso específico las novelas) para poner en escena —sea tematizando, sea problematizando— los procesos correspondientes a esta triple dimensionalidad.”³⁹¹

El estudio sobre la memoria y su literaturización por tanto, debe abrirse al reconocimiento de géneros que desde la creación estética manifiestan la experiencia de lo sensible y proponen nuevas formas de articular el discurso sobre el pasado. Ello implica, entre otros, un tránsito en el lugar de enunciación; lo que se narra no se narra desde el saber histórico, desde el sitio tradicionalmente reconocido para validar ese saber, sino desde otros espacios, íntimos, personales, subjetivos, en los que se elaboran otros significados o se dinamitan o reafirman los sentidos dados a ciertos acontecimientos. El discurso sobre pasado se articula desde la experiencia, y será entonces la sensibilidad estética el cause articulador que construya otras narraciones y de paso a otras memorias.

³⁸⁸ *Ibidem.*, 374.

³⁸⁹ Mackenbach define las batallas por la memoria como las que se desarrollan en particular en el ámbito narrativo-escritural, entre la memoria social y colectiva, y la institucionalizada. “El burdel de las Pedrarias (1995), Rafaela. Una danza en la colina, y nada más... (1997) y María Manuela. Piel de luna (1999), de Julio Valle-Castillo Réquiem en Castilla del Oro (1996),

³⁹⁰ Ortiz Wallner, Alexandra. *El Arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica* (Madrid: Editorial Iberoamericana, 2012), 90.

³⁹¹ *Ibidem.*, 91. Por triple dimensionalidad de la literatura, Ortiz se refiere a la dimensión de la literatura como medio para la representación de memorias literarias, a la de la literatura como medio para la (re)construcción de las memorias, y a aquella en donde la memoria trabaja en la literatura.

Los sujetos literarios que se configuran en estas novelas debaten con la manera en que se ha construido la narración histórica; A más de cuestionar las versiones oficiales o la búsqueda por la “verdad” del testimonio, lo que supondría en todo caso la rearticulación de un discurso distinto pero cuyo horizonte continuara siendo su inscripción en los relatos validados históricamente, abonaron al caos en la construcción de sentido; los textos no pretenden apropiarse de lo que en realidad sucedió, sino mostrar, incluso, la imposibilidad de existencia de versiones únicas a través de las estrategias escriturales que proponen, y entre las que se encuentran, la intertextualidad, la metaficción, la heterogeneidad de perspectivas, la superposición de voces y tiempos, la interacción entre pasado y presente, como en las obras de Erick Aguirre, entre otras.

En las obras se propone también la disolución de las subjetividades heroicas tan presentes en ciertas literaturas anteriores, cuyos valores se muestran contradictorios al ponerse en perspectiva. Personajes inacabados, que responden a un presente doliente en el que la pérdida es constitutiva de las subjetividades; a quienes distingue la imposibilidad de incorporarse al entramado histórico, que los ha excluido.

Así, como elementos nuevos a tomar en cuenta en el estudio sobre la vinculación entre literatura e historia, algunas obras de inicios del siglo XXI nos señalan otros lugares de enunciación, como el del propio duelo o el vacío generado en los discursos históricos. Nombrar desde ese vacío no tiene por objetivo completar los episodios con visiones nuevas, datos, experiencia, sino marcar el sitio simbólico de las ausencias y situarse en ellas para hacer evidente la imposibilidad de integrarse al flujo de acontecimientos; los vacíos como constitutivos del ahora.³⁹² El determinismo histórico se rompe. El texto será un espacio abierto, de cuestionamiento permanente.

A través de géneros híbridos e intertextuales, estas obras en las que se mezclan personajes reales con ficticios y que retoman en su narración pasajes históricos relatados en textos canónicos, parecen señalarnos: no hay sentido histórico, no hay tal racionalidad realmente existente, como afirmaría Agnes Heller, ni un espíritu objetivo que conduzca a través de la praxis a la evolución, porque los principios éticos que enarbolaban a la humanidad como valor y a la conciencia histórica como guía, nunca se dieron. Discuten pues, con el sentido racional y científico que supondría a la Historia como corriente ordenadora de los procesos de cambio. Discuten, finalmente, con esa construcción heroica y teleológica de la Nación.

El escritor Erick Aguirre señala, refiriéndose a parte de la producción literaria de inicios del siglo XXI en Nicaragua y Centroamérica:

Es cierto que ya no se proponen más mitos de heroicidad política, ni se cantan más himnos de guerra ni se exalta a los mártires, pero en lugar de eso ha quedado la insistente mirada crítica sobre el sentido que la muerte y las muertes (individuales y colectivas) tuvieron en aquel tiempo (...) al fin y al cabo, la novela centroamericana sólo está tratando de reconstruir a punta de memoria

³⁹² Uno de los trabajos sobre el duelo que discute con las ideas de novela histórica y nueva novela histórica es la tesis de doctorado realizada en la Universidad de Tulane, de Ignacio A. Sarmiento Páñez, Los espectros de la guerra, duelo, comunidad y catástrofe, en <https://digitalibrary.tulane.edu/islandora/object/tulane%3A79081/datastream/PDF/view>

e imaginación esos múltiples espacios perdidos, los sitios y fantasmas que sobreviven con amor y con dolor en la memoria colectiva de nuestras sociedades constantemente victimizadas por sus propias realidades.³⁹³

La novela que se propone, *El meñique del Ogro* de Erick Aguirre (2017), discurre a través de momentos fundacionales de la nación nicaragüense; encontramos el cuestionamiento sobre la verdad del gobierno liberal que da nueva constitución a la nación nicaragüense en 1863; la búsqueda por desentrañar las razones de la muerte de Sandino; el desarme de la contra y las traiciones a los acuerdos de Sapoá y de paz a la entrada del gobierno de Violeta Barrios; y la actualidad entre los migrantes y refugiados nicaragüenses en los EEUU. Momentos que han sido reinterpretados múltiples veces y que forman parte de estas memorias en conflicto, que pesan sobre la mil veces reescrita verdad histórica de Nicaragua.

*El meñique del Ogro*³⁹⁴

La televisión transmite la tragedia: un hombre aferrado a un manuscrito que contiene la investigación histórica del exilio en Nueva York del constructor del *Estado Nicaragüense*, el derrocado presidente líder de la revolución liberal de 1893, General José Santos Zelaya, cae desde las alturas del *World Trade Center* en llamas luego del ataque a las *Torres Gemelas*.

Ese hombre es un invento y sin embargo, es la concreción de la pérdida; la de la historia patria, la de los sueños revolucionarios, la de los años de trabajo en extranjero, la de los migrantes que buscan un futuro mejor en otras geografías, la de la posibilidad de publicar para que otras historias se cuenten. Todo, lanzado al vacío del sinsentido. Un invento que amarra los acontecimientos narrados en *El meñique del Ogro* y que, por el hecho de ser literatura, pone de manifiesto el carácter inasible de la Historia:

Tengan en cuenta que se trata de una memoria (así la llama Medina y así la llaman otros colegas y así la llaman hasta los críticos), y recuerden que la subjetividad del individuo, al momento de recordar, tiende siempre a subvertir los hechos presuntamente verídicos o históricos. Pregúntenle a Medina, o al Flaco Pastrán. Ni en periodismo ni en literatura existe la objetividad verdadera, muchachos, créanme; mucho menos el oscuro patrimonio de la verdad absoluta. Solo algunas verdades parciales y casi siempre caprichosas, aunque al final verdades. Pero eso no debe hacernos olvidar que lo que llamamos Historia no es más que un cúmulo de puras ficciones.³⁹⁵

Erick Aguirre publica su tercera novela en 2017, en ella retoma personajes que han aparecido en otras de sus obras, en particular Joaquín Medina, protagonista de la historia, Gerardo Soto, figura central de *Con sangre de hermanos* (2002), y Carlos Vargas, periodista asesinado en *Un sol sobre Managua*. Ese universo entretelado se configura a través de las discusiones y las preocupaciones centrales del autor, en particular lo que para Aguirre es la permanente tragedia histórica que vive Nicaragua.

³⁹³ Aguirre, *La subversión de la memoria*, 12.

³⁹⁴ Aguirre Aragón, Erick. *El meñique del Ogro*. (San José: Uruk Editores, 2017).

³⁹⁵ *Ibidem.*, 193-194.

De nuevo el escritor pone en el centro la necesidad de reconstruir ciertos episodios traumáticos de la historia nicaragüense, y los teje a manera de novela de detectives: es la investigación que el periodista Medina lleva a cabo para aclarar ciertos hechos relacionados con la muerte de uno de los comandantes que se negaron al desarme, lo que conoceremos en el libro. El personaje busca publicarla, pero los editores la rechazan advirtiéndole la ruina si lo hace, y es claro que, tras su asesinato, aquello que pensaba podría formar el texto que leemos, nunca verá la luz.

La muerte de Medina responde a hechos que no debían ser develados. El periodista muestra entonces lo que ha estado oculto pero que de saberse permitiría conocer el actuar de ciertos grupos militares, realizar la denuncia de la situación por la que atraviesan los excombatientes, su relación con grupos delictivos, la vida que llevan en los Estados Unidos cuando son forzados a abandonar su país por amenazas, las intrigas, traiciones y violencia que se entretajan desde el pasado. Pero su muerte, viene a recordar toda la tragedia y señala la imposibilidad de contar esa verdad. Es la continuidad histórica de un país cuya guerra no cesa y en el que se vive con la certeza de que la jornada terminará sin que “nada de lo acariciado en los sueños se realice”.³⁹⁶

Aguirre hace evidente el interés por hacer presentes a los anónimos; los que sin identidad relevante han participado en diferentes etapas de la vida nacional en busca de las transformaciones que no llegan, y cuyo destino trágico nadie conoce. Ciudadanos cuyas decisiones forman las historias que nunca serán dichas “porque atentan contra la estructura de intereses impuesta por esa maquinaria restauradora de la democracia”³⁹⁷ y que, contrario a lo que ocurre actualmente en donde lo importante es mostrar caudillos o intelectuales geniales que se atribuyen la representación de la colectividad, estos personajes deciden mantener su identidad oculta.

El primer eje del libro lo constituye lo que ocurre en el bar El Panal, lugar de reunión de una intelectualidad nicaragüense que se eterniza en discusiones sobre las realidades y las ficciones construidas alrededor de una nación que sucumbe. Sitio en el que Aguirre hace aparecer nombre de escritores reales como Franz Galich, por ejemplo, pero también a excombatientes o intelectuales que creyeron en la gesta revolucionaria y que no cuentan con otro sitio excepto la academia o los bares para expresar sus tesis sobre una realidad que se aleja cada día más de la utopía.

Sitio neurálgico, decadente y nostálgico, en El Panal se debaten, por ejemplo, temas como la falta de sentido de la literatura latinoamericana cuyos escritores actuales “se narran a ellos mismos para ponerse delante de una identidad colectiva que no representan”, o la inexistencia de aquello que se denomina América Latina: el “meñique deforme del ogro”.³⁹⁸ Las disquisiciones sobre los sueños no logrados, sobre la identidad latinoamericana, o sobre, incluso, el ser o no personajes de una ficción, existir en la realidad o sólo ser un invento, constituyen el primer eje sobre el que se articula la novela y que forma un discurso crítico sobre la intelectualidad latinoamericana:

³⁹⁶ *Ibidem.*, 18.

³⁹⁷ *Ibidem.*, 29

³⁹⁸ Aguirre, *El Meñique del Ogro*, 25.

Una parvada de pendejos, me dijo, y en ella se incluía a él mismo. Ya no volvería a frecuentarlos, era un desperdicio eso de empezar alegremente las tertulias para terminar lamentándonos de nuestra suerte (...) exhibiéndonos como víctimas de las grandes injusticias, como si no las ejerciéramos también nosotros contra nuestras propias víctimas; autocompadeciéndonos y autocontemplándonos como pobres vencidos inertes, incapaces de reconocer que nosotros también ejecutamos venganzas (...) y lo peor de todo: sintiéndonos — los pobrecitos intelectuales justicieros— humillados y explotados.³⁹⁹

Medina concluye desde el inicio del relato el desencanto en el que viven los que acuden a la “mesa maldita” de El Panal: “Somos dos contemporáneos con historias comunes que añorábamos los tiempos en que deseábamos cambiar el mundo, pero escondemos de distintas formas nuestra consternación por habernos dado cuenta de que es imposible hacerlo.”⁴⁰⁰

El segundo eje del libro, lo constituyen los acontecimientos ocurridos entre dos miembros desmovilizados de las fuerzas especiales del Ejército: Damián Guevara y su verdugo Pablo Duarte. Ambos recibieron la promesa de que si deponían las armas serían indemnizados, pero uno de los capitanes encargado del proceso de reparto, ligado además a negocios con el narcotráfico, fue el que se enriqueció, y nunca recibieron nada. El nuevo gobierno democrático se olvidó de sus soldados y pronto resultaron un estorbo. Fue cuando se comenzaron a reorganizar y ser vistos como amenaza. Guevara, comandante de los rearmados, será traicionado por Duarte, quien por su asesinato recibirá una importante suma de dinero y su reincorporación a las fuerzas armadas.

Duarte se convertirá en verdugo, paramilitar apoyado por los altos mandos del ejército, y será quien llevará a cabo varios de los ajusticiamientos contra militares y exmilitares en la novela. Representación de las traiciones, la corrupción y los intereses que los grupos cobijados por las fuerzas armadas en su objetivo de exterminar a los renegados llevaron a cabo. Las razones, según Medina, serán variadas, y de entre ellas estará en un inicio considerarlos amenaza para el gobierno, y, más tarde, hacerse de sus tierras y propiedades. Esa verdad, nunca será contada.

El tercer y último eje lo corresponden las investigaciones de Medina en los EEUU, hasta donde sigue a Pablo Duarte, el verdugo, quien pretende asesinar a dos de los rearmados que migraron poco antes de los atentados del 11 de septiembre de 2001, buscando mejores oportunidades de vida. Ellos encontrarán trabajo con un grupo colombiano socio del Cartel de Sinaloa, por intermediación del hijo de un ex miembro de la Guardia Nacional durante el gobierno del dictador Anastasio de Somoza en 1979, Gonzalo Evertz (personaje real que vivió en Miami). Los Coyotitos como los llaman, se verán involucrados en uno de los más grandes robos de dinero del narco en los Estados Unidos.

³⁹⁹ *Ibidem.*, 38-39.

⁴⁰⁰ *Ibidem.*, 40. “La mesa maldita” hace referencia a la novela *Castigo divino* (1988) del escritor nicaragüense Sergio Ramírez. Era la mesa en la que se hacían toda clase de averiguaciones para desentrañar verdades o urdir mentiras.

La narración de esos hechos y la búsqueda por conocer la verdad llevará a Joaquín Medina a realizar entrevistas que ligan la historia del presente del relato con el tiempo suspendido de las discusiones en El Panal, y con el pasado de Nicaragua, cuando es ejecutado Augusto César Sandino. Sucesos históricos como el asesinato de Sandino se cuestionan para comprender las raíces del sentido oculto de la Historia: Sus entrevistas dejan en el aire preguntas: ¿Sabía Sandino que sería asesinado? ¿Buscaba ser un mártir y desencadenar con ello los acontecimientos posteriores? ¿No otorga ese hecho un sentido distinto a toda la historia nacional? ¿Un sentido en el que nos narramos a nosotros mismos siempre como subalternos y víctimas?

Si Managua es la ciudad de los muertos, donde se repite el eterno presente trágico, las ciudades de los Estados Unidos no representan un mejor futuro. Los migrantes anónimos, perseguidos políticos sin nombre, deberán encontrar su destino en las filas del narco, en los tentáculos militares de su país que hasta allá los alcanzarán, o en las tragedias como la del 11 de septiembre, donde la mayoría de muertos fueron migrantes trabajadores.

Es en el reconocimiento en una de las imágenes de entre aquellos que saltaron de los pisos más altos durante el ataque e incendio del *World Trade Center*, que Medina identifica su destino; la televisión transmite a un hombre de traje café que cae abrazado a su manuscrito, huyendo de las llamas en un acto desesperado. Un libro que el historiador Chele Duarte Madrigal llevaba toda su vida escribiendo y que no será jamás publicado, sobre la memoria siempre disputada de los acontecimientos que rodearon la vida del iniciador del Estado nicaragüense. Jamás publicado como la propia investigación de Medina sobre el desarme y actuar de los desmovilizados, o como la mayor parte de las historias que disputarían el espacio discursivo a las verdades nacionales.

A su regreso a Managua, Medina, se encontrará con el nieto el verdugo que perseguía, y lo amenazaré con contar la historia que ha estado escribiendo y en la que se describen además, sus colaboraciones con el FBI y con la DEA. Una noche, al salir del periódico, Duarte lo asesinará.

Todo en la novela tiene el signo de la pérdida. En un universo en el que la historia no tiene otro devenir que la de ser un invento, ninguno de los personajes alcanza su objetivo. La voluntad de entretejer los acontecimientos que formaron la patria con el presente del duelo hace visible el fracaso anticipado de cualquier impulso transformador y remite a la condición doliente desde el origen mismo de la identidad.

Joaquín Medina y Gerardo Soto han perdido su sitio como intelectuales son personajes-testigos imposibilitados de hacer públicas las historias bajo amenaza de muerte pierden, por tanto, todo poder de enunciación; morirán, en todo caso, abrazados a sus textos sin que nadie los conozca. Únicamente podrán señalar, desde la ausencia definitiva, las tragedias repetidas. El personaje-escritor-autor, otrora intelectual al que sólo le queda el poder de la palabra, deberá refugiarse en los márgenes o disolverse hasta parecer fantasma:

No queda ya nada que construir, ni nada que emprender, más que el esfuerzo, por demás inútil, de contar a ustedes esta historia desde el limbo a donde ahora me encuentro; atrapado en el sitio donde a través de tantas evocaciones y alegatos las

historias de tantos hombres y mujeres confluyen en una sola historia; en el sinsentido que precisamente les da sentido a cada una de ellas.⁴⁰¹

Ese no lugar es el del vacío que genera la falta de respuestas al cómo el pasado remoto y reciente sigue afectando en el presente. Sólo la escritura y la ficcionalización histórica permitirá confrontarlo. Baste transmitir el sentido de la pérdida para finalmente ocupar y llenar de contenido significante la ausencia. Baste pues, traer al presente de la lectura las historias de los ignorados y olvidados, por la pura invención de sucesos que, aunque tuviesen lugar, ya nadie reconoce.

El texto de Aguirre propone la discusión con espacios de representación que han sido validados a lo largo de la historia de la literatura centroamericana: el testimonial, por supuesto, en tanto su valor de verdad y su voluntad de llevar a cabo la tarea formadora de realidad; y el histórico, en tanto espacio hegemónico de representación de lo colectivo, de establecimiento de la identidad común, en el que se representaron aquellos que quisieron construir la patria. Dos discursos hoy inmersos en el sinsentido del devenir presente. Resta pues la figuración de la experiencia en tanto vivencia subjetiva de los acontecimientos. Ni siquiera narrar salva, dotar de orden para construir sentido. Sólo la certeza de la ficción permanece; la tarea de señalar la imposibilidad de comprensión a que las raíces de la tragedia apuntan, tan llenas de cadáveres, tan huecas de heroísmos.

⁴⁰¹ *Ibidem.*, 128-129

Consideraciones finales

La literatura centroamericana de los últimos lustros revisada en el presente libro cuestiona algunas de las formas tradicionales en que ha sido vista y estudiada. Sus referentes extratextuales, si bien permanecen en el horizonte diegético, dan paso a interrogantes que desde lo individual, discurren sobre cuestiones existenciales o íntimas, siempre en diálogo con su tiempo y geografía. El presente trabajo muestra las transformaciones que la figura del héroe ha tenido en la literatura centroamericana, desde las revoluciones y conflictos armados hasta los inicios del siglo XXI. Su motivación principal es la de realizar un ejercicio de análisis literario en el que se tomen en cuenta en algunas de las producciones centroamericanas y de manera central, las coordenadas estéticas y narrativas del periodo mencionado, sin dejar de referir los contextos históricos, culturales y políticos.

El análisis de los elementos narrativos utilizados en las novelas de autores reconocidos dentro y fuera de sus países, para la conformación de los universos diegéticos que, si bien referencian elementos contextuales y extraliterarios específicos —elementos largamente estudiados por la crítica literaria centroamericana— también señala nuevos caminos para el estudio de la ficción a partir de la mirada sobre el héroe y la responsabilidad, establecida por Bajtín, mirada que, desde mi punto de vista, encuentra total actualidad en sociedades que, como las que propongo, se enfrentan a heridas abiertas y a un profundo desencanto, pero en las que el arte literario antepone la postura ética frente a la crisis moral y humana en la que se sumergen.

De la misma forma, se ha puesto especial interés en mostrar la gran diversidad y riqueza de textos narrativos, algunos ya considerados dentro del canon de la literatura centroamericana y otros que participan en el cúmulo de obras destacadas y reconocidas, aunque no siempre estudiadas.

El presente texto otorga a la literatura una importancia fundamental como participante en la construcción, validación o trasgresión de imaginarios sociales, en sociedades en las que el ámbito cultural se define como espacio de reflexión sobre la identidad y el sujeto, espacio que sustituye en gran medida al de las instituciones correspondientes. Se trata de comprender a la literatura como fenómeno cultural en permanente transformación, vivo, participante en la configuración de los sujetos. Los supuestos de los que partió la investigación situaron en el horizonte narrativo reciente la aparición de un nuevo tipo de sujeto literario que alguna parte de la narrativa de Guatemala, El Salvador y Nicaragua prefiguraba y que se alejaba de aquellos de la tradición realista testimonial y de los de la novelística denominada del “cinismo” y del desencanto.

Un sujeto doliente e inacabado, que emerge de los procesos de trauma vividos y que se sitúa en el horizonte vacío de referentes para señalar la importancia que tiene la reafirmación de la libertad individual en la recuperación del sentido. Sujetos cuyas caracterizaciones obedecen a cuestionamientos existenciales y sus configuraciones a búsquedas estéticas en textos que dialogan con los valores fundamentales de la colectividad, con las tradiciones literarias, o con el sentido histórico de los acontecimientos entre otros. La búsqueda de los elementos constitutivos de la estética literaria de inicios del siglo XXI relacionados estos nuevos sujetos me planteó la necesidad de recorrer y ubicar aquello que caracterizó a los sujetos heroicos anteriores, para marcar, en caso de haberlas, las continuidades y rupturas entre las propuestas narrativas.

Se identifican, por tanto, ciertas tendencias generales en tránsito, que más que constituirse como continuidades, permiten seguir el desarrollo de tópicos y preocupaciones autorales en la narrativa. La primera de ellas la constituye el carácter crítico de la literatura en cuestión, es decir, la concepción del fenómeno literario como espacio para el cuestionamiento sobre las realidades en que se inscribe, los discursos dominantes —políticos, académicos, filosóficos— o los imaginarios prevaletentes y performativos. Ese carácter crítico, sin embargo, se despliega de múltiples maneras en los diferentes sujetos literarios como se ha visto, en la búsqueda y la conformación de otra “verdad” testimonial, en la escrituración de otros saberes sustentados en la experiencia y la memoria, en la adscripción al cinismo que conlleva la autodestrucción, en la disolución del propio sujeto. Pero particularmente en la necesidad de autoafirmarse y reconocerse a través del ejercicio de la libertad entendida como la posibilidad de desprenderse de aquello que atenta contra la integridad.

La segunda la constituye el carácter de resistencia de las obras literarias, cuyos personajes marcan clara oposición al curso de las cosas, particularmente entre la narrativa de los procesos revolucionarios y las de inicios del presente siglo, aunque esa resistencia se diferencie en los sujetos que son depositarios de la misma —uno colectivo, otro individual— y en el tipo de tensión que supone la confrontación entre el discurso que las obras en cuestión presentan y aquello a lo que se resisten: en un caso una búsqueda del cambio en la totalidad del sistema —económico, político, de justicia— en otro, la dignificación del sujeto, la rehumanización y la ética. La tercera se refiere a la búsqueda por la recolocación del sujeto letrado en la perspectiva literaria. El análisis literario toma en cuenta, de forma también importante, el desarrollo de la figura de los intelectuales escritores y las maneras en que se inscriben en el ámbito cultural, así como los lugares de enunciación desde los que crean. Si bien es clara la participación y centralidad de los intelectuales para la conformación de los textos testimoniales y de guerra, su cuestionamiento marginó su participación y la literatura descolocó al sujeto intelectual del horizonte diegético, dando paso a antihéroes en figuras que nada tenían que ver con la intelectualidad, por ejemplo. A inicios del siglo XXI, sin embargo, las obras analizadas presentan de nuevo y a través de estrategias narrativas como la metaficción o la escritura autoconsciente, sujetos

intelectuales escritores que desde otro lugar de enunciación —el duelo o la muerte, por ejemplo— construyen un sitio para recolocarse en el horizonte significante.

Se identifica también una ruptura fundamental en cuanto a la producción literaria, en el cambio que se produce en la propia concepción de la literatura: de artefacto de lucha por el cambio de sistema a obra literaria, Esto es: la ficción en los años noventa regresará la narrativa al espacio cultural y de creación estética, que sin duda es también político en tanto que en él se reflexiona sobre la praxis cultural en contextos determinados.

En cuanto al testimonio, es claro cómo algunas de sus estrategias narrativas, tomando en cuenta que son de varios tipos y que todas ellas retoman herramientas de otras disciplinas sociales, obedecieron a la necesidad de configuración de un imaginario sobre el héroe guerrillero y la lucha armada, que permitieron dotar de sentido reafirmativo y positivo el actuar de la guerrilla frente a los gobiernos locales y los intereses internacionales en la región. Así, se sigue la configuración del héroe guerrillero de las obras referidas y se señala cómo el mismo se construye desde un lugar de enunciación legítimo, como poseedor de la verdad y representante de los colectivos en los que se enuncia, contrahegemónico, épico en el sentido de que sus acciones definirán el curso de la historia, reafirmativo de la lucha armada como estrategia de cambio y apertura al nuevo tiempo de justicia, arquetípico en cuanto que su virtud se manifiesta en cada acción, dispuesto al sacrificio último. Es un héroe con características sobresalientes, superior en clase y capacidad al resto de los hombres, aunque capaz de diluirse entre ellos, su razón de ser y motivo de lucha.

Las novelas de ficción de la denominada posguerra y que tendrán lugar fundamentalmente hacia los años noventa, tienen personajes que narran su abandono y decepción hacia la lucha armada, y manifiestan la disidencia en algunos casos y en otros su renuncia a los sueños utópicos; parodian la figura del intelectual comprometido, reniegan de sus orígenes. La marcada ausencia del sujeto heroico se establecerá a partir de la aparición de personajes comunes, sin rasgos sobresalientes, y cuya historia carece de sentido social. Sujetos fragmentados, faltos de referentes y por tanto sin una identidad que los reafirme, sin posibilidad de realizar acciones que doten de sentido a su quehacer pasado y presente. Sujetos sin voluntad, atajados por las condiciones que no pueden cambiar o, en todo caso, quemados por la voluntad divina, nunca propia, que los llevará a inaugurar el fin de la historia como ruptura definitiva con el presente.

Sin embargo, si bien en gran parte de las novelas referidas en este periodo queda clara la orfandad de héroes y la falta de sentido del presente, las obras muestran personajes escritores. Los autores así, a través de esa escritura, la de la narración que como lectores reconfiguramos, convierten el texto en un espacio que devuelve razón a esas historias. El arte se establece no solo como expresión rabiosa ante la falta de proyectos viables o el fracaso utópico, sino y sobre todo, como ámbito que dota al sujeto escritor de posibilidades para reconstituirse, y fija la apertura hacia nuevas búsquedas.

A inicios del siglo XXI, la narrativa revisada propone la constitución de otros sujetos literarios distintos a los héroes de la guerra y a los antihéroes del desencanto; sujetos dolientes e inacabados que responden a la necesidad de reivindicar, a través de la práctica escritural, la libertad individual para la restauración de sentido. Son protagonistas representados en ciudadanos comunes, habitantes de contextos en los que la muerte y la violencia continúan presentes, pero en lucha por la reafirmación de la vida. Sujetos dolientes, exilados de la historia de sus países, de sus comunidades o de sí mismos. Que han reconocido la imposibilidad de cambiar el mundo, el orden opresor y deshumanizante, pero que se niegan a formar parte del sistema. Esa oposición al sistema, a veces enmarcada en la autodestrucción, la muerte o la reafirmación, marca un rompimiento con la continuidad de las condiciones en que se encuentran. Personajes todos ellos atados a alguna patología como símbolo del duelo que los habita por no existir posibilidades de restaurar cierta armonía. Las obras propuestas recuperan la confianza en lo humano a partir de la creación estética y proponen a la literatura como fundamental para el conocimiento de nosotros mismos, de la memoria y de la historia.

Ese tránsito que recorre la figura del héroe y su conversión en sujeto común inacabado y no forzosamente heroico tiene que ver también con otros tópicos que pueden presentarse como rupturas en el entramado literario centroamericano; el primero se refiere a la relación con la nación, con la colectividad, de una literatura que desarrollaba episodios nacionales, al drama centrado en los individuos. El segundo puede ser el diálogo con la Historia, mismo que se transforma en voluntad de conservar la memoria sensible y que desautoriza los grandes discursos identitarios, la ruptura con el pasado y las normas que lo constituyeron, para proponer personajes que recuperen su dignidad a partir de su reconocimiento como sujetos históricos no relevantes pero capaces de definir su destino.

Las estrategias escriturales, novedosas muchas veces para los periodos y países específicos, abrevan de la propia tradición literaria, de la narrativa latinoamericana o europea, para configurar sus universos y el sentido de sus textos. Los propios escritores lo reconocen. Son características de esta literatura, sin embargo, la búsqueda estética, la experimentación, la intertextualidad. En el corto periodo recorrido en este libro, los cambios en la producción narrativa presentados no hubieran tenido lugar sin esa voluntad de innovar en las letras, de crear de forma siempre propositiva para renovar las identificaciones con los lectores.

Entre las obras revisadas se establecen ciertas características comunes, por ejemplo: en la mayoría de los casos son sujetos con los que es posible tener una identificación impatética, dolientes a decir de Hans R. Jauss; existe un desplazamiento de centro simbólico de la patria hacia el interior de los personajes que plantea infinidad de interpretaciones —tantas como memorias existan— del discurso de lo nacional; hay una profunda preocupación, mucho más explícita —mediante discursos doxales muchas veces— de inquietudes centradas en los valores de la verdad, la libertad, el libre albedrío, la solidaridad; la oposición de los sujetos en los textos estará manifiesta a través de la voluntad de narrar, es decir, la palabra escrita será el lugar desde el que es

posible acudir a la memoria, reconstituirse después de disolverse, o reformularse en el horizonte histórico. Como estrategias escriturales las obras analizadas en el último periodo acudirán a la metaficción. La escritura dentro de la escritura o la autoconciencia en la escritura abrirán camino al encuentro entre la configuración expresada en los textos y el lector. Otras de las obras buscarán la desautorización de los relatos, ya sea a través de un narrador no digno de confianza o bien a través del cuestionamiento explícito sobre la veracidad del discurso histórico inscrito en los textos. Se pondrá en cuestión por tanto la existencia de un horizonte de sentido en las novelas. La narrativa analizada constituye un espacio de resistencia, distinto al que el testimonio proponía ya que establece la reconfiguración de un sujeto individual como agente de cambio, a partir de la oposición ética al curso de las cosas, manifiesta en su escritura.

Las reflexiones vertidas en el presente texto muestran la riqueza y heterogeneidad de la producción narrativa del Istmo. Sus cuestionamientos y temáticas rebasan lo que se podría considerar una memoria sensible del acontecimiento para proyectarse, profundamente enraizada en sus realidades, y trasgredir sus fronteras, inaugurar tópicos, reinventar las herramientas propias de la escrituración literaria. Su mirada sobre las subjetividades en tránsito, los conflictos que suponen, la vinculación entre ética y estética tan marcada en los textos y su inevitable identificación con los tiempos que corren, obligan a expandir la conciencia sobre el presente y muestran la necesidad de indagación profunda y sostenida sobre la novela centroamericana de los últimos años.

Novelas referidas

- Aguilar, Rosario, *El guerrillero*, 4ª ed., Managua, PVSA, 2010.
- Aguirre, Erick, *El meñique del ogro*, San José, Uruk Editores, 2017.
- _____, *Un sol sobre Managua*, Managua, Ediciones Distribuidora Cultural, 2005.
- Alegría, Claribel y J. Falkoll, *No me agarran viva*, México, Imprenta Madero, 1983.
- Arias, Arturo, *Sopa de caracol*, Madrid, Santillana, 2002.
- Burgos, Elizabeth, E. Debray, Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México, Siglo XXI, 2000.
- Castellanos Moya, Horacio, *Baile con serpientes*, México, Tusquets, 2002.
- _____, *El arma en el hombre*, México, Tusquets, 2001.
- _____, *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador*, México, Tusquets, 2007.
- Dalton, Roque, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, México, Siglo XXI Editores, 2017.
- Dante, Liano, *El hombre de Montserrat*, Guatemala, Piedra Santa, 2005.
- Escudos, Jacinta, *A-B sudario*, San Salvador, Alfaguara, 2003.
- _____, *El desencanto*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2001.
- Flores, Marco Antonio, *Los compañeros*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Guinea Diez, Gerardo, *Calamadres*, Guatemala, Magna Terra, 2002.
- _____, *Exul-Umbra*, Guatemala, Editorial Cultura, 1997.
- _____, *El Árbol de Adán*, Los Ángeles, Evaned, 2007.
- _____, *La mirada remota*, Guatemala, Editorial F&G, 2010.
- Mendizábal, Julio, *La blasfemia gótica*, Guatemala, Magna Terra Editores, 2013.
- Payeras, Javier, *Ruido de fondo*, Guatemala, Editorial Piedra Santa, 2003.
- Payeras, Mario, *Los días de la selva*, Guatemala, Piedra Santa, 1984.
- _____, *El trueno en la ciudad*, México, Praxis, 1987.
- Rey Rosa, Rodrigo, *El cojo bueno*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e impresos, 2005.
- Zardetto, Carol, *La ciudad de los minotauros*, México Penguin Random House, 2016.

Bibliografía

- Aguilar, Ciciliano Mauricio, *Las huellas del delirio. La novela salvadoreña de posguerra*. En <http://literaturadeelsalvatoryca.blogspot.com>.
- Aguirre, Erick, *Subversión de la memoria*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2005.
- Albizúrez Gil Mónica, “El material humano de Rodrigo Rey Rosa. El archivo como disputa”, en *Revista Centroamericana*, vol. 2, núm. 23, Milán, Universidad Católica de Sacro Cuore, 2014.
- Arendt, Hannah, *Eichmann y el Holocausto. La pura y simple irreflexión fue lo que le predispuso a convertirse en uno de los mayores criminales de su tiempo*, México, Taurus/Great Ideas, 2012.
- _____, *Eichmann en Jerusalem*. En https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/arendt_hannah_-_eichmann_en_jerusa.
- Arias, Arturo, “Descolonizando el conocimiento, reformulando la textualidad: repensando el papel de la narrativa centroamericana”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 21, núm. 42, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1995.
- _____, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana, 1960-1990*, Guatemala, Artemis & Edinter, 1998.
- _____. “Post-identidades post-nacionales: duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra”, en *(Per) Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, t. III, Guatemala, F&G, 2012.
- Armijo Canto, Natalia y Toussain Ribot, Mónica, (Coordinadoras) *Guerra y posguerra en Centroamérica*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, Universidad de Quintana Roo, 2020. Serie, Colección Contemporánea Internacional.
- Azpuru, Dinorah, *Construyendo la democracia en sociedades posconflicto: un enfoque comparado Guatemala y El Salvador*, Guatemala, F&G Editores, 2007.
- _____, Ligia Blanco *et al.*, “La contribución del proceso de paz a la construcción de la democracia en El Salvador (1992-2004)”, en *Construyendo la democracia en sociedades posconflicto: Guatemala y El Salvador. Un enfoque comparado*, Guatemala, F&G Editores, 2007.
- Baczko, Broslinaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- _____, “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- _____, *Problemas de la poética en Dostoievski*, México, FCE, 1988.

- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Random House Mondadori, 2005.
- _____. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, México, FCE, 2004.
- Bauman, Zygmunt y Leonidas Donskis, *Ceguera moral. La pérdida de la sensibilidad en la modernidad líquida*, Barcelona, Paidós, 2015.
- Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- Beverley, John, "The Margin at the Center", en *Modern Fiction Studies*, vol. 35, núm. 1, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. En <http://es.scribd.com/doc/175934619/The-Margin-at-the-Center-John-Beverley>.
- Blanco, Ligia Dinorah, Ricardo Córdoba Macías *et al.*, "La contribución del proceso de paz a la construcción de la democracia en El Salvador (1992-2004)", en *Construyendo la democracia en sociedades posconflicto: Guatemala y El Salvador, un enfoque comparado*, Guatemala, F&G Editores/Centro Interdisciplinario de Investigación y Desarrollo, 2007.
- Booth, Wayne, *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción*, Madrid, FCE, 2005.
- _____. *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- Butler, Judith, "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", en *Revista de Antropología Iberoamericana*. En <https://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040302.pdf>.
- Cabrera López, Patricia, *Una inquietud al amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM, 2006.
- Cáceres Riquelme Jorge y Hugo Herrera Pardo, *Las formas fijas y sus márgenes: sobre "estructuras de sentimiento" de Raymond Williams. Una trayectoria*. En <http://www.redalyc.org/pdf/650/65031069010.pdf>.
- Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, 3ª ed., México, Siglo XXI Editores, 2007.
- Castañeda Maldonado, Efraín, *La música rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976*, 2008 (Tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia, Guatemala, Universidad de San Carlos).
- Castellanos Moya, Horacio, *Recuentos de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*, San Salvador, Tendencias, 1993.
- _____. Entrevista realizada por Rafael Menjivar en el suplemento "La Prensa Literaria", en *Revista Vértice*, San Salvador, mayo de 2003.
- _____. Entrevista realizada por Rafael Menjivar Ochoa. En www.sololiteratura.com/hor/hormiscelanea.htm.
- Cazali, Rosina, "Un puente para comprender el trauma. El escritor Arnoldo Gálvez Suárez". En <https://nomada.gt/identidades/de-donde-venimos/un-puente-para-comprender-el-trauma-el-escriptor-arnoldo-galvez-suarez/>
- Chacón Gutiérrez, Albino, "Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana", en *Revista Letras*. En <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/5221/4978>.

_____, “El asco, Thomas Bernhard en San Salvador del salvadoreño Horacio Castellanos Moya”. En <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/5519/5344>.

_____, “El rompimiento de los espejos identitarios en Centroamérica: estudio de caso literario de un discurso migrante obsesivo: *El asco, Thomas Bernhard en San Salvador*, del salvadoreño Horacio Castellanos Moya”. En <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/5519/5344>.

Cortez, Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G editores, 2010.

_____. “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”. Ponencia presentada por la autora en el V Congreso Centroamericano de Historia, San Salvador, julio de 2000. En www.ues.edu.sv/congreso/Cortez,%20literatura.pdf.

_____. “Memorias del desencanto: el duelo postergado y la pérdida de la subjetividad heroica”, en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz y Verónica Ríos, (*Per*) *Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, t. III. Hacia una historia de las literaturas centroamericanas, Guatemala, F&G Editores, 2012.

Craft, Linda, “¿Ya no sirven las voces de abajo? Una reconsideración de la novela testimonial centroamericana”, en *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*, Heredia, Universidad Nacional, 2010.

Dalton, Roque, “Poesía y militancia en América Latina”, en *Casa de las Américas*, vol. 3, núm. 20, 1963.

_____, *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.

Derrida, Jaques, *Búsqueda sobre el concepto de deconstrucción*. En <http://www.jacquesderrida.com.ar/>.

Duchesne Winter, Juan, *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1992.

_____, *La guerrilla narrada. Acción, acontecimiento, sujeto*, Guatemala, Ediciones Callejón, 2010.

Eco, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*. En <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Umberto%20Eco.%20Seis%20paseos%20por%20los%20bosques%20narrativos>.

Élias, Ángel, *Prensa Libre*. Entrevista realizada el 28 de enero de 2015. En http://www.prensalibre.com/cultura/Libro-La_mirada_remota-Gerardo_Guinea_Diez-cultura-literatura-arte_0_1293470826.html.

Escamilla, José Luis, *El protagonista de la novela de posguerra centroamericana. Desterritorializado, híbrido y fragmentado*, San Salvador, Universidad Don Bosco, 2012.

Fanduzzi, Paula, “Panfleto político”. En <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=136>.

Flores, Ronald, *Signos de fuego. Panorama de la literatura guatemalteca de 1960 al 2000*, Guatemala, Cultura, 2007.

Franco, Jean, “The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War (Convergences: Inventories of the Present)”, en *Kindle*, núms. 53 y 54.

Galindo Alfonso y Enrique Ujaldón, *La cultura política liberal. Pasado, presente y futuro*, Madrid, Tecnos, 2014.

López Martínez, María del Pilar, “El árbol de Adán de Gerardo Guinea Diez. Narrativa y memoria del genocidio guatemalteco”, en *Letras*, núm. 59, Guatemala, Universidad de Costa Rica, 2016.

López Martínez, Pilar y Yosahandi Navarrete Quan, “Editar en Guatemala es épico pero no imposible. Entrevista con Carmen Lucía Alvarado”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm. 36, 2018, pp. 248-257.

López y Rivas, Gilberto y Eckart Boege, “Los misquitos y la cuestión nacional en Nicaragua.”, en *Boletín de Antropología Americana*, núm. 9, 1984, en <https://www.jstor.org/stable/40977076>

López, Silvia L., “Un día en la vida del testimonio: sobre la acústica de la historia”, en *(Per) versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos*, t. III. *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*, Guatemala, F&G Editores, 2012.

Luengas, Mónica, “Entrevista con Gerardo Guinea Diez”, en *El Diario del Gallo*. En <http://diariodelgallo.wordpress.com/2007/11/15/entrevista-con-gerardo-guinea-diez>.

Mackenbach, Werner, “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”, en *Istmo*. En <http://collaborations.denison.edu/istmo/n02/articulos/realidad.html>.

_____, “¿De la ira al asco?”, en *Centroamericana*, vol. 25, núm. 2, Milán, Universidad de Milán, 2015.

_____, *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Intersecciones y trasgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, Guatemala, F&G editores, 2008.

_____, “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica”. En <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html>.

_____ y Alexandra Ortiz, “(De)formaciones, violencia y narrativa en Centroamérica”, en *Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, vol. 8, núm. 32, 2008.

_____, “Jacinta Escudos. La continuidad en la discontinuidad”. En <http://istmo.denison.edu/n10/foro/escudos.html>.

_____ y Valeria Grinberg, “La (re) escritura de la historia en la narrativa centroamericana”, en Héctor Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, t. IV, Guatemala, F&G Editores, 2018.

Morales, Mario Roberto, *Marco Antonio Flores y la nueva novela*. En <http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/2013/Abrapalabra/ABRAP33/07.pdf>.

Moro Diana, “La crítica literaria nicaragüense: archivo, herencia, tradición”, en *Revista De estudios Literarios y Culturales Istmo*. En http://istmo.denison.edu/n23/proyectos/03_moro_diana_form.pdf.

Nickless, Leona, *Trilogía de la violencia: narrativa de Marco Antonio Flores*, Guatemala, Flacso, 2011.

Ortiz Wallner, Alexandra, *Espacios asediados. (Re) presentaciones del espacio y la violencia en las novelas centroamericanas de posguerra*, 2010 (Tesis de Maestría. Universidad de Costa Rica, 2010.

_____, “Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas en la constitución de una categoría de periodización literaria”, en *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, vol. 19, 2005.

_____, “Literaturas y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya”, en *Centroamericana*, núm. 12. En <http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/WALLNER-Centroamericana12-2007.pdf>.

Ostria González, Mauricio en “Literatura oral, oralidad ficticia”. En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci_arttext.

Palazón Sáez, Gema, *Memoria y escrituras de Nicaragua. Cultura y discurso testimonial en la Revolución sandinista*, Universidad de Valencia, 2010.

Parkinson Zamora, Lois, *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México, FCE, 1994.

Payeras, Javier, *Posguerra*. En <https://soledadbrother.blogspot.com/2012/08/posguerra.html>.

Perkowska Magdalena, “Una nación imposible: el *Bildungsroman* e imaginarios culturales”, en *El misterio de San Andrés* de Dante Liano. En http://istmo.denison.edu/n24/articulos/25_perkowska_magdalena_form.pdf.

_____, “La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea”. En http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24_perkowska_magdalena_form.pdf.

_____, “Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos”. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6550879>.

Perus, Françoise, “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, en *Dialogismo, monologismo y polifonía. Tópicos del Seminario*, 21, enero-junio de 2009, pp. 181-218, En <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n21/n21a8.pdf>.

Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México, Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2012.

Pleitez Vela, Tania. *Literatura. Análisis de la situación de la expresión artística en El Salvador (1980-2011)*, San Salvador, Acces Arte, 2012.

_____, “La edición en El Salvador”. En http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/edicion_en_el_salvador/.

Perkowska, Magdalena, “La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea”. En http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24_perkowska_magdalena_form.pdf.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000.

Randall, Margaret, ¿Qué es y cómo se escribe un testimonio?, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, núm. 36. La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa, 1992, pp. 23-47. En https://www.jstor.org/stable/4530621?seq=21#page_scan_tab_contents.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, FCE, 2006.

_____, *La identidad narrativa*. En <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>.

Rivera Rivera, Rónald, “Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial”, en *Pensamiento Actual*, vol. 14, núm. 22, Universidad de Costa Rica, 2014.

Rodríguez, Gutiérrez Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián, “Literatura y educación en valores, el problema de la utilización de la obra literaria como instrumento”, en *Revista de Didácticas específicas*, núm. 8, p. 37. En <https://revistas.uam.es/didacticaspecificas/article/view/7680>.

Roque-Baldovinos, Ricardo, “Prohibido decir ‘yo’: *Los días de la selva* y la voz de la vanguardia revolucionaria”, en *Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. En <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/roque.html>.

Rueda Estrada, Verónica, “Memoria e identidad política de los excombatientes de la contrarrevolución nicaragüense”, en Miguel Ayerdis, Guillermo Fernández Ampí [coords.], *Memorias del exilio y la revolución. Nuevos recorridos por las luchas centroamericanas del siglo xx*, Managua, Editorial Universitaria Tutecotzimi, 2017.

Sarlo Beatriz, “Raymond Williams: una relectura”, en *Punto de Vista*, núm. 45, Buenos Aires, 1993.

Savater, Fernando, *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama, 1982.

_____, *La tarea del héroe*, México, Espasa Calpe, 1981.

Sklodwska, Elzbieta, *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang, 1993.

Tejeda, César, “El Bolo”, en *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013. En http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/72_vi_oct_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_72_16_19.pdf.

Tischler Visquerra, Sergio, *Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego/Flacso-Guatemala, 2009. Comentado por Johanna von Grafenstein, en <http://www.redalyc.org/pdf/898/89817048008.pdf>.

Tornero, Angélica, *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México, Porrúa/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.

Von Son, Carlos, “El libro: posibilidad de metaficción, metalectura y estética”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, El Paso, University of Texas, 2000.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

_____, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

Zardetto, Carol, “Entrevista con Mario Roberto Morales”, en *Erotismo, humor y muerte*. En <http://raulfigueroasarti.blogspot.com/2010/10/erotismo-humor-y-muerte-entrevista-de.html>.

Zavala Magda, “Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales”. En <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/ZavalaMagda.pdf>.

Documentos

“Informe Nacional de Desarrollo Humano. Guatemala: Desarrollo Humano, Mujeres y Salud 2002”, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

Indicadores de Desarrollo Humano y el Informe para América Latina sobre narcotráfico de Crisis Group. En <https://www.minex.gob.gt/MDAA/DATA/MDAA/20141008204739088Guatemalacig.pdf>.

Guatemala: análisis de la situación del país de la ONU en 2016. En <https://onu.org.gt/wp-content/uploads/2016/04/Estudio-de-Situacion-Guatemala.compressed.pdf>.

Encuesta de cultura de la democracia en Guatemala 2019 del Latin American Public Opinion Project (LAPOP). En https://www.vanderbilt.edu/lapop/guatemala/AB2016-17_Guatemala_Country_Report_V7_W_040919.pdf.

Doyle, Kate, Proyecto de Documentación de Guatemala en el Archivo de Seguridad Nacional, ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. En <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB378/index2.html>.

Selser, Gregorio, *Cronología de intervenciones extranjeras en América Latina*. En <http://frentenorte.net/sites/default/files/tomoIV.pdf>, 520-521.

Anexos

Anexo 1

Entrevista con Gerardo Guinea Diez

Ciudad de Guatemala, 2013.

¿Por qué decidiste ser escritor?

Cuando era adolescente solía ir al mercado municipal que estaba a la vuelta de mi casa. Tenía once o doce años y solíamos alquilar por un centavo las historietas que un señor tenía ahí por miles. Pero llego realmente a la literatura por mi profesor, Mario Rosas, quien nos enseñó a leer en el bachillerato, y nos hizo conocer alrededor de cien obras en dos años. Nunca dio una clase. El método consistía en que cada quien leía diez, doce obras en el ciclo escolar y tenía que pasar frente a los demás y explicar la historia de la novela, qué era el nudo o el desenlace. Esos dos años conocimos a los clásicos, la literatura decimonónica europea y luego la literatura latinoamericana del siglo xx. Ahí conocimos a *Pedro Páramo*, a *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, leímos a Stendhal, a Flaubert, en fin.

¿Estudiaste en Guatemala?

Sí, en Guatemala. Pero la novela que a mí me marca y que debía escribir es *Rayuela*. Aún lo recuerdo: fue una semana santa de 1973 en la que mi padre me la regaló y me cambió. Ahí fue donde lo descubrí. Y aunque en las vacaciones del 72 había leído *La guerra y la paz* de Tolstoi y luego *Macbeth* y *Hamlet* de Shakespeare; en el 73 empezó la historia y me volví un lector compulsivo. Tenía 18 o 19 años. Algunos fines de semana me podía leer dos, tres, cuatro libros. Y empecé también a escribir poesía durante dos, tres años.

¿Qué te daban las novelas?

Mundos. Mundos que no conocía, me abrían los ojos a otras culturas, a otras costumbres. Todo ello en medio de un país que en ese momento estaba convulsionado por el anticomunismo y el conservadurismo extremo. Eran años donde leer *Cien años de soledad* podía ser subversivo, y en los que, como jóvenes, empezamos a descubrir que existía otro mundo, que no era tan gris ni tan cuadrado como el que padecíamos.

Me llama la atención que durante esos años en los que hay un recrudecimiento de las condiciones políticas en Guatemala, un profesor de pronto los lance así...

Claro, lo que pasa es que este profesor pertenecía al movimiento revolucionario, no de manera abierta, pero pertenecía, y nos enseñó el camino hacia la política no por medio de clases de marxismo sino con y desde la literatura. Nosotros llegamos a la política por medio de la literatura. Muchos de mi generación. Por eso es que

después pertenecemos al movimiento revolucionario varios años. La literatura fue el camino hacia la toma de consciencia política. ¡Bueno!, la literatura, el rock, la música, la música clásica, el cine, algo de cine aunque conocíamos muy poco. Y eso fue lo que nos encaminó. Sólo pensar que el contenido de libros como *Rayuela* o los libros de Fuentes eran subversivos, o, aunque ahora parecería una herejía, algunos libros de Paz.

¿La lectura era motivada por el ambiente familiar?

Quien influyó mucho para que me convirtiera en un buen lector fue mi padre. Pero después fue pura curiosidad personal. Esa necesidad de descubrir nuevos autores, nuevas realidades, entender cómo se construían otros mundos, otras realidades.

Y vamos hacia la escritura...

Si vamos hacia la escritura y yo escribo más o menos hacia los 20, 21 años, un libro de poemas de más o menos 200 páginas que luego se pierden en el maremágnum de la guerra y dejo de escribir unos ocho años.

¿Estamos hablando de qué años?

Recuerdo bien cuando sentado en el Parque de los Venados en México, viendo la escena de unas personas me dije: tengo que retomar esto, es lo mío, aunque estuviera muy involucrado políticamente. Y empiezo a escribir de nuevo poesía más o menos alrededor de 1984.

¿Por qué poesía y por qué novela?

Pues ese es un misterio que no he logrado resolver.

¿Es como si estuvieras dividido?

Bueno a mí me han señalado que tengo un poco de prosa poética, y un poco enmarañada, pero sin duda son dos estados de ánimo diferentes. La poesía es mucho más lenta, es infinitamente mucho más artesanal que la novela, pero esas son las dos vías que yo he encontrado para desarrollar mi trabajo. Evidentemente hay una gran diferencia entre la primera poesía y lo que ahora escribo; ahora soy más lento, quizá quemaría más de la mitad de lo que he publicado. Ese es el camino hacia la escritura. Y yo vivo 14 años en México.

¿De qué años a qué años?

Del 81 al 94, a finales del 94. Paso alrededor de diez años entre el D.F. y la frontera, y desarrollo cosas relacionadas con el trabajo revolucionario. También trabajé mucho tiempo con los refugiados. Y a pesar de que cuando llego a México ya tengo una formación bastante amplia, yo siento que mi formación es más mexicana que guatemalteca en términos literarios. Incluso, en términos estéticos. A pesar de que me mantenía muy ocupado, nunca desaproveché el tiempo en términos de conocer la literatura mexicana, autores mexicanos, o autores de otros países que siempre en México fue posible conocer. Y son los últimos cuatro años de mi vida en México que

me relaciono con el periodismo. Entonces, trabajo un tiempo muy corto en *Uno más Uno* en la sección internacional, luego en *El Financiero* como secretario de redacción de la sección de comercio exterior, y finalmente en una revista que tuvo muy breve vida, dirigida por Pepe Reveles que se llamó *De Par en Par*. En ella estuve como jefe de diseño unos ocho meses, antes de regresar a Guatemala.

¿Te relacionaste con escritores en México?

Por la naturaleza de mi trabajo, los primeros diez años casi no. Más bien uno andaba en los subterráneos. Pero en los últimos años mantuve alguna relación con Cardoza y Aragón, con Tito Monterroso y algunos escritores guatemaltecos: José Luis Perdomo, Otto Raúl González y muy marginalmente con Monteforte.

¿Publicaste en México?

Si, publiqué en México. Publiqué mi primera novela, *El amargo afán de la desmuerte*, que nunca la volvería a publicar.

¿Qué temática aboradas en tus novelas?

Bueno, ésta primera es la idea de que fue tanto el nivel de muerte en el país, que la única posibilidad de salvación ya no era la vida, sino como una especie de acto de purificación: desmorirse de tanta muerte. La segunda se llama *Por qué maté a Bob Hope*. Es una novela un poco loca donde hay una reivindicación de los agraristas en la época de Árbenz y la migración que sufren desde la costa hacia la capital o hacia el lado mexicano, entre Tapachula y Ciudad Hidalgo. Todas las colonias que ves en esos lugares, que aquí le llaman aldeas, fueron fundadas en su mayoría por agraristas guatemaltecos refugiados que en los ochenta; servían de base de apoyo a mucha gente. La novela es también un ajuste de cuentas con el mismo Bob Hope. Con ese mundo idílico del cine gringo de los cuarenta. Es una historia de amor con una mujer que le enseña a comer objetos y cosas a uno de los personajes, y que finalmente, termina siendo una especie de retrato de derrotas.

¿Ese sí lo volverías a publicar?

Sí, lo he reescrito, quitando y poniendo, aunque todavía tengo mis dudas. Yo creo que en casi mis novelas no me interesan los grandes personajes sino los personajes secundarios, los que padecieron los errores de la historia. No son novelas realistas, de denuncia, porque una novela en la que una mujer echa llamas cuando hace el amor con su pareja, y le enseña a comer calles, objetos, no tiene nada de denuncia. Pero sí es una mezcla de imaginación, de rebeldía en el contexto social de la derrota, una de las tantas derrotas que tuvo el pueblo guatemalteco a lo largo del siglo xx. Y son como novelas de posguerra.

¿Por qué?

Porque no he escrito ninguna novela que hable precisamente de lo que fue la guerra o del proceso revolucionario. Sólo fragmentos dentro de las novelas en los que se insinúa cómo quedó la gente. Por ejemplo, en *Exul Umbra* y *Calamadres* los

personajes vienen de un proceso muy traumático, y no está pintado ahí el heroísmo, no es una literatura del estilo la Gran Guerra Patria, como la que escribieron los soviéticos. Todos son personajes menores, marginales dentro de los procesos políticos de la región, que se involucran en proyectos disparatados, como la construcción de un ajedrez para crear un nuevo lenguaje o las alucinaciones del personaje de *Calamadres* para saber en qué puerta toca. En las novelas se maneja la paralización del tiempo, la imposibilidad del regreso, cosas que a nosotros también nos sucedieron como ciudadanos cuando regresamos al país. Como decía Monteforte: “es más jodido el regreso, que el exilio”, porque regresás y ya no encontrás lo que dejaste, el país cambió, hay una nueva generación que no está interesada en absoluto en resolver la complejidad del país; y además, si a eso le sumas el profundo arraigo cultural que tienes del país de donde regresas, es también otro exilio. Uno vive en un estado permanente en el que es ajeno a muchísimas cosas. A mí me pasa cuando vuelvo a México siento llegar a casa otra vez. Ya sabes qué pesero tomar, todo lo conoces. Y eso le sucedió a muchísima gente. ¿Cómo retratar esos dramas?

Una de las características de la literatura de posguerra señalada por los críticos, es que trata de antihéroes, personas comunes que inician a media aventura, pero que regresan exactamente al lugar de donde salieron... y que la aventura que viven es el pretexto para dejar plasmado a través de la literatura, una situación más de sentimientos y de sensaciones que de hechos reales propiamente...

Y también que refleja un ajuste de cuentas con lo que resultó después. Es el país que sigue siendo, que no es un país sino es un lugar, donde todo está a medio construir. Algunos escritores nos distanciamos de esta generación, entre comillas, de posguerra, desencantada. Yo creo que ahí hay mucho *bluff*, poco entendimiento de la complejidad del país, de las relaciones sociales, interétnicas, de la presencia testaruda del poder oligárquico y de los nuevos actores.

Algunos de nosotros hemos creado novelas para retratar dramas, abandonos, soluciones: ¿cómo, a pesar de la adversidad, todavía se embarcan en proyectos locos, como en *Calamadres* o *Exul Umbra*? Pero no son novelas que hablen de la posmodernidad, ¿verdad?, porque aquí estamos muy lejos de ella, si es que eso existe. El problema es cómo evitar la tentación de lo testimonial, o el realismo bélico. Esa es la gran deuda que tenemos los escritores sobre la novela de la guerra. Monteforte me decía: “usted tiene que escribir la novela de la guerra”; sin embargo, lo que he hecho es construir fragmentos. Siempre termino involucrado en otro tipo de narrativa, de personajes y de escenas. Quizá la novela más personal, porque lo viví, lo escuché, es *El árbol de Adán*, que es la novela sobre el genocidio que cargué muchos años en la cabeza y me decía: ¿cómo escribo eso? Si cuento lo que pasó tal cual y con detalles voy a repetir lo que ya está escrito en *el Informe de Esclarecimiento Histórico* y el REMHI. [Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica].

Entonces se me ocurrió una novela corta y es el personaje de un indígena que vuelve de Europa y empieza a caminar esos caminos y recordar aquella fatídica noche. Ésta es cuando entra el Ejército y quema la aldea y mata a sus habitantes. Y él empieza a recordar cómo los curas lo enviaban a otros pueblos a saber sobre las masacres, y

se empieza a involucrar con los desaparecidos. Pero es una novela experimental que va para atrás. Hay en ella cosas que parecen un error, pero hay un juego lingüístico complejo. En ningún momento se menciona la palabra “Ejército”, sino que se les identifica como “la voz de mando”, y lo que quiere retratar es el tamaño del dolor, del miedo y lo que culturalmente se perdió. El miedo, todavía. En 2007 me mandaron a llamar a un colegio. Me decían que habían comprado *El árbol de Adán*, y me reuní con 20 maestros que habían leído la novela y la iban a trabajar con sus alumnos. Y la maestra mayor me dice: “mire, es muy dura esa novela, durísima, pero lo que más pena me da es lo peligroso que es estar escribiendo esas cosas”. El miedo otra vez. Es una novela que no sólo retrata la tragedia y la catástrofe civilizatoria que vivieron los pueblos indígenas y los pueblos de este país, porque también la clase media y los mestizos sufrieron secuestros, desapariciones. Retrata esa catástrofe civilizatoria y va dibujando el tamaño del miedo. El miedo que se va quedando. Esa es, digamos, la novela más relacionada con la guerra y otra vez desde el punto de vista de las víctimas, esos son los personajes que terminaron sufriendo el rigor de la historia. Nunca fueron héroes, nadie les recuerda. Son una cifra más, un nombre más.

¿Hay otra novela que conozcas que hable sobre el genocidio en Guatemala?

Hay testimoniales, pero no novelas. Hay una novela que trata sobre la guerra, *Los compañeros* de Marco Antonio Flores, pero yo tengo, nosotros tenemos, una especie de distanciamiento ético con él.

¿Quiénes somos nosotros?

...

¿Un grupo de escritores?

Bueno, sí, estaría por ejemplo, José Luis Perdomo, que vivió 22 años en México, trabajó en la UNAM muchos años. Carol Zardetto, Monteforte, que aunque sus últimas novelas son más personales, fue un gran animador de esta escritura. Me parece que se vacunó contra el escepticismo y esa suerte de cinismo sobre las tragedias y las grandes ideas. Monteforte fue no sólo un animador político, sino cultural. Vino ya en el declive del conflicto y se volvió un gran animador cultural. Promovió a una generación de escritores, y aunque el tiempo los ha ido decantando, él fue uno de los grandes impulsores.

Aunque, no creo en el tema de la literatura de las generaciones. Tito Monterroso es tan actual y dista décadas de nosotros, de mi generación o la más joven. *El señor presidente* de Asturias no sólo es la novela del dictador, sino que es la mejor novela sobre la idiosincrasia guatemalteca, es casi un retrato antropológico de cómo somos, y es una novela escrita en los años veinte. La lees ahora y te das cuenta de cómo siguen igual muchas cosas, como ciertas supersticiones ideológicas prevalecen; ese amañamiento, el exceso de cortesía o de susceptibilidad. Miguel Ángel retrata esa cuestión barroca de manera mucho más profunda que otras novelas.

Cuando preguntaba por el nosotros es que tú hablas de distanciamiento ético, y además la literatura se diferencia enormemente en el caso del Bolo Flores...

No es un distanciamiento por razones literarias. Es cómo él se pone como una especie de juez sobre los demás, sobre la generación política con la que estuvo. Él alimentó mucho en generaciones jóvenes no sólo el escepticismo y el cinismo, sino aquella idea de que nada ni nadie vale la pena, que no hay que creer en nadie porque todos finalmente son unos hijos de puta. Y él hablaba de gente que ya está muerta y que no se puede defender. Entre ellos, un extraordinario escritor, Luis de Lión, que escribió *El tiempo principia en Xibalbá*, o Chema Valdizón, asesinado en 1973, premio Casa de las Américas, o Arturo Arias, sobre todo su novela *Sopa de Caracol*.

¿Dante Liano?

Bueno Dante ha escrito *El nombre de Montserrat*, sí, es cierto, pero hay otro menos conocido, Juárez, de apellido. Otro muchacho, Gálvez Suárez que es muy joven y acaba de publicar un libro que se llama *Palabra cementerio*, son cuentos muy potentes. Ahora, si querés un retrato de la generación de los noventa, de inicios de este siglo, con mucho desencanto, pero muy bien trabajado, son las novelas de Javier Payeras.

Tus novelas se distinguen en cierta medida de las del llamado desencanto por ser más "optimistas", es decir, siempre das una salida a tus personajes, a la historia, no los dejas en el sitio donde empezaron sin que nada haya cambiado. Estos otros escritores que tú conoces, los del cinismo y el desencanto, ¿piensas que construyen a partir de la utopía de la revolución?

Hay varios componentes en ello: uno es evidente y es que esta generación empieza a escribir justo en el tiempo en que se da la caída de la Unión Soviética, el socialismo real, la paz en Guatemala, que finalmente termina siendo una paz muy cuestionada, pero es una generación que en absoluto estuvo comprometida con nada, ya que por razones de edad les toca vivir un tiempo gris, previo al fin de la guerra y gris posterior a la firma de la paz. Todo esto está conectado a la ética de que nada vale la pena, de que nada ni nadie se salva, al ninguneo a diestra y siniestra a procesos tal vez más profundos, sobre problemas de identidad étnica. Quizá un antropólogo lo sabría definir mejor que yo.

¿Por qué?

Porque para empezar, en Guatemala los mestizos se definen como ladinos. Y ellos se definen a partir de una negación que es: "no soy indígena". Hay una gran conflictividad en relación con la otredad. El indígena es la otredad, es el mundo que no conocen, es el mundo en el que se reproducen no solamente las visiones racistas, sino toda la ideología colonial que se ha reproducido a lo largo de los siglos en este país. Esas son construcciones sociales: el ser *pichicatos* en el reconocimiento, ningunear el trabajo de los demás.

Son conductas que están arraigadas...

Son casi construcciones sociales. Quien elogia a alguien encuentra a un tercero que le dice: “sí, es buen escritor, pero toma mucho”, “sí, pero tiene como veinte mujeres”, y empieza el proceso de descalificación y el elogio que uno hacía sobre él y la obra, se olvidó. Empieza el chisme, el chismorreó que sirve para descalificar permanentemente. Eso se agudizó, no sólo con la catástrofe civilizatoria, sino con cómo se disloca el país socialmente, la migración interna. Por ejemplo, recuerdo haber hablado con Cardoza y Aragón y no era común que hablara mal de otros escritores. Tito tampoco, Carlos Illescas, menos. Había diferencias, incluso, Tito y Monteforte tuvieron un fuerte enfrentamiento, pero nosotros, con Perdomo, conversamos dos años con Monteforte y publicamos conversaciones y en esa experiencia intentamos sacarle a Mario por qué se había peleado con Tito y no lo dijo. ¿Ves?, esa generación estaba mucho contaminada por los odios, las pasiones, la transmutación.

Sin embargo, nuestras prisas por el cambio y nuestros enojos no nos hacen ver lo mucho que hemos avanzado en términos literarios: quizá somos el país que más edita en Centroamérica, hay una cantidad enorme de nuevos escritores y ediciones. Se puede escribir y decir de cualquier tema, no va a pasar nada. Hay escritores que han logrado publicar en el extranjero, que su obra circula mal que bien. Ha ayudado mucho la Internet. Entonces, la producción literaria es saludable; por ejemplo, hay dos o tres poetas de origen indígena que son extraordinarios, con una voz muy personal: Sabino Esteban Francisco, un maestro rural que creció en las Comunidades de Población en Resistencia, es un muy buen poeta; hay otro que se llama Leonel Juracán, extraordinario. Hace mucho leí una frase de Steiner que dice que lo absolutamente trágico es falso con la vida. Y entonces siempre hay salidas. La gente sana sus heridas, se cura, sigue adelante, sigue caminando, no todo es hundirse irremediamente.

¿Cuál consideras que es tu papel en la literatura guatemalteca como autor?

Bueno, nunca le doy seguimiento a lo que se dice de mis novelas. Me sorprende encontrarme gente que lee alguna novela mía. Sé que me han incluido en antologías, los premios tampoco dicen mayor cosa; siento que mi obra está mejor estudiada fuera que en Guatemala.

¿Por qué?

No sé, tal vez porque apenas son 15 años de que salimos de la oscuridad total. Porque vaya que sí era oscuridad. En estos 15 años con dificultad se ha creado un mercado de lectores que anda entre los 500 y 1000 ejemplares. Pero ya hay. Hace 16 o 17 años, cuando se editaba un libro y se terminaban los ejemplares, era que ya no habían amigos a quienes regalarles la obra. Pero ya hay un mercado en el que se consume literatura nacional. Además, no hay en absoluto ningún apoyo estatal hacia los escritores, salvo, el premio nacional, un poco más de 6000 dólares.

¿No hay programas culturales para el desarrollo de talleres? ¿Nada?

Hay muchas iniciativas, pero privadas, individuales, de grupos, el Estado rara vez apoya. Además, no hay política cultural en el país. Menos, soñar con un sistema nacional de creadores.

Entonces, ¿de dónde? Es decir, hay una explosión de narrativa que surge de...

Del puro esfuerzo de los escritores independientes, porque incluso, las editoriales extranjeras radicadas en Guatemala casi no publican literatura nacional, publican sólo a algunos cuantos.

¿Tienes ubicadas cuáles son las editoriales extranjeras?

Alfaguara, el FCE, estaba Norma, aunque ya se salió del campo de la literatura, básicamente. FCE publica libros de valor académico, pero no novela ni poesía. Alfaguara, que es la más fuerte, le han publicado a Pérez de Antón, un novelista que hace novela histórica y se vende muy bien, además de dos o tres gentes y ya. Norma, hizo algún esfuerzo, nos publicaría como a seis escritores, pero como ahora el grupo se salió de la literatura, ya no publica novela, salvo literatura infantil y libros de texto. Todos los demás son esfuerzos independientes.

¿Cuántas editoriales independientes hay?

Te puedo hablar de F&G, Magnaterra Editores, Letra Negra, Catafixia, el heroico trabajo de Editorial Cultura del Ministerio de Cultura.

¿Por qué?

Por los presupuestos ¿verdad? Por ejemplo, hace un mes, le volvieron a recortar su presupuesto y alguien de ahí me contaba que al director le dejaron algo así como 6 mil dólares para publicar el resto del año. Sin embargo, según estudios que han hecho gente muy especializada en el tema, la cultura aporta el 9 por ciento del PIB, el sector cultural. Todos los días hay una presentación del libro, una exposición, un evento de música, un coloquio. Si yo necesito presentar un libro de la editorial ahorita, tengo que pedirlo con un mes de anticipación. El único centro cultural, con la dignidad que debe tener un centro cultural, es el Centro Cultural Luis Cardoza y Aragón de la embajada de México. Claro, está el Teatro Nacional, pero ese es un monstruo que sirve para conciertos masivos, y la librería Sophos, que es un fenómeno en el país en los últimos años. Todo lo demás son esfuerzos. Es como haber recuperado la vieja idea, o la idea que era de los viejos editores que fue lo que le pegó el empujón en México a la cuestión editorial en los veinte, treinta, cuarenta. Porque no hay un sistema nacional de creadores, no hay becas, no hay nada.

Si el universo es de quinientos o mil, ¿para quién se escribe? Es decir, muchos pensarían: pues si no tengo un mercado mayor, pues no...

Es que la única posibilidad de llegar a un mercado mayor es entrar en el circuito de las grandes editoriales, sobre todo del monopolio español que está presente en toda América Latina. Pero ahí significa primero tener agentes, y no hay agentes interesados en representar escritores centroamericanos, salvo uno que otro. Una vez hablando, creo que con Martí Soler del FCE, no, no estoy seguro, fue alguien que fue muchos años editor del FCE, me dijo: pero si el promedio de ventas de los libros es de 350, 500 ejemplares. Y no estaba hablando de Guatemala. Hay una gran mayoría de gente que no lee. Y ese libro, si no se queda en la biblioteca de quien lo

compró empieza a rodar, y puedes pensar entonces que empezará a crecer el universo de lectores un poco, pero no. En México o en España o en Argentina los escritores tampoco venden 10 o 20 mil ejemplares ¿no? Y además, también esta dictadura española ha impuesto un canon de literatura.

Esa era mi siguiente pregunta: la imagen que se tiene de Centroamérica mucho tiene que ver con esto que se lee en las grandes editoriales, y es narcotráfico, es violencia, es trata... analizándolo podemos pensar que es algo impuesto para vender... y sobre eso hay que escribir.

O novelas pulcramente escritas con el tono decimonónico de las grandes novelas, pero olvidables. O sea, de los últimos diez premios Alfaguara, una novela que yo rescataría porque me parece un ejercicio extraordinario es *Diablo Guardián* de Xavier Velazco, pero *El viajero del siglo* de Neuman es una novela que no dice nada, impecable, pero... la de *El ruido de las cosas al caer* es mucho mejor que la de Neuman, pero las olvidas. Y así vas viendo que ese es el canon, un canon con novelas de actualidad, pulcramente escritas, de experimentación o no. Yo sostengo que alguien como Lezama Lima o Juan Rulfo fracasarían ahora porque no los publicarían. Serían inéditos porque a ninguna editorial les interesaría, porque todo está mediado por el *marketing* y por ese canon impuesto.

¿Cuáles son las características de este canon?

Eso, novelas bien escritas, pulcramente escritas, con temas intrascendentes, sin diablo, no tienen diablo. A mí me sorprende muchísimo que a Daniel Sada le hayan dado el Herralde.

De acuerdo...

Con *Casi nunca* que me parece una novela extraordinaria que se acerca mucho más a lo que yo considero literatura, que cualquier otra de estas novelas que han ganado el Alfaguara, ¿no? O ésta que le reeditaron *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* que es otro novelón. Digamos que Sada sería la antítesis de lo que publican las grandes editoriales españolas que controlan la edición y distribución de literatura en idioma español. Se salva Piglia. La gran literatura, está pasando por las editoriales pequeñas. Por ahí creo que puede haber una renovación.

¿Qué es la gran literatura?

Proyectos literarios como los que te comento y que además como vos decís, mejor si tiene balas, narco, mujeres desnudas, y que no cuestione la existencia ni valores, sino que entretenga. Eso es lo que pasa en la gran mayoría de novelas, incluso en España, salvo Vila Matas y Javier Marías en algunas novelas.

Aunque no le das seguimiento a lo que con tu obra sucede, hay una diferencia entre tu obra y esa otra que comentamos

Lo ubico sobre todo por los comentarios que escucho, que me dicen que no es una literatura fácil, muy cargada de imágenes, que les cuesta mucho leerla, y ese tipo

de cosas. También el drama de mi país es que no hay crítica literaria. La Facultad de Humanidades es un desastre, o lo que hay es una crítica literaria muy escolar, muy de trabajito de universidad. Pero que haya un seguimiento sistemático de los escritores y de obras y la evolución de un escritor, eso no hay. También eso tiene que ver con mucha gente que muere y es asesinada y que deja un gran vacío en ese tema, y los que se quedan son gente mediana, suelderos que están vegetando en las facultades de literatura y algunos que tienen una formación con cierto rigor académico son muy académicos y muy escolares a mi juicio. No hay mucho que esperar. Entonces aparecen de pronto escritores hablando de escritores. Y a veces les falta objetividad, porque o elogian demasiado o descalifican. Los estudios culturales son muy escasos, muy poca gente está metida en eso. Y las vitrinas para difundir eso son escasísimas. Las secciones de cultura, por ejemplo, son relativamente nuevas en Guatemala, tendrán quince años. Antes se confundía sección de cultura y sociales. Cuando se iba a presentar un libro no sacaban la reseña de qué trató la mesa, sino fotos y todo mundo con su copa de vino.

La siguiente pregunta ya la respondiste en parte, y tiene que ver con el que se piensa que por parte de los escritores actuales hay una respuesta, un diálogo, con la literatura inmediata anterior como el testimonio.

Yo creo que lo que hay aquí es un enorme bache que se manifiesta a partir de 1954. Entonces los grandes escritores salen del país, otros que se quedan mueren. La reproducción generacional se ve muy afectada, porque los grandes escritores que están afuera, generalmente, son catalogados de opositores al régimen y su obra no circula, y si lo hace es de mano en mano, más la de Cardoza o Asturias, que empieza a circular más a partir de que le dan el Nobel. Entonces, no hay reproducción generacional y sí falta el conocimiento de la obra de los viejos escritores por parte de los nuevos. Estamos hablando de un bache cultural de 42 años en los que se produjo muy poca literatura importante. De gente en el país, por ejemplo, José María Valdizón que fue secuestrado, Luis de Lión, con la misma suerte, el Bolo Flores, que se salva, pero Isabel de los Ángeles Ruano, la mejor poeta del siglo xx a quien su primer libro lo prologó y elogió León Felipe en México, ahora perdió un poco la razón y anda en la calle vendiendo lápices, vestida de hombre. Francisco Morales Santos, Luis Alfredo Arango, la generación de Nuevo Signo. Ellos producen obra importante, diez doce escritores. Ese bache afecta. A partir del 94 se da una especie de parteaguas, se redescubren viejos escritores. Se empieza a editar la obra de Cardoza, se promueve más a Asturias, a Carlos Illescas, Otto Raúl, se rescata la obra de Luis de Lión, regresa Monteforte con muchísimas dificultades y aparecemos algunos que en ese momento no éramos tan jóvenes, empezando a publicar.

Yo lo primero que publico es en el 93 en México, pero tenía 38 años, mientras que en 96, 97 y 98 empieza una generación de escritores de 20 años, que es esa literatura denominada entre comillas sin compromiso, desencantada, pero que finalmente no logran producir la gran obra. Aparece Humberto Ak'abal, que a mi gusto escribe dos grandes libros de una altura impresionante. Se vuelve un poeta muy cotizado en Europa. En esos quince años se han ido sumando mujeres y hombres con obras muy

sólidas. También empiezan a influenciar en el país gente como Goldman y David Unger que viven en Nueva York y ya se leen en el país. Hijos de migrantes judíos que muy jóvenes salen a Estados Unidos, Goldman escribió *El arte del asesinato político*.

¿Crees que exista la literatura centroamericana y cuáles serían sus características?

No creo que exista. Los temas son muy diferentes. Quizá donde se podría hablar de una generalización es en la poesía centroamericana. Hay temas más afines, tratamientos líricos más similares. Guatemala sigue siendo la región que más novela ha producido, Costa Rica creo que tiene menos. En El Salvador creo que más, el más conocido es...

¿Castellanos?

Sí, por el fenómeno que mencionábamos y claro, las características de su obra. Lo que sí hay es un gran desinterés por Centroamérica, un aislamiento de los grandes circuitos editoriales. Pongo un ejemplo: FCE, la sede centroamericana, cubre Centroamérica y el Caribe, pero publica casi nada, de literatura guatemalteca. Lo que ha publicado son coediciones en las que quien coedita es quien pone la plata. Y todo se pasa a México, imagínate el comité de lectura de México, todo lo que ha de tener que leer, ¿verdad? Y salvo algunos que hemos mencionado y otros.

Ramírez, Belli...

Sí claro, Gioconda Belli, que tiene agente. Las editoriales independientes son las que han hecho un mayor esfuerzo porque la literatura entre países centroamericanos se conozca. Y sí se conoce, no te estoy hablando de grandes cantidades, pero se conoce.

¿O sea que podemos decir que existe un trabajo de las editoriales independientes por hacer un circuito centroamericano?, ¿una red?

Lo que pasa es que ese esfuerzo es uno que requiere mucha plata y las editoriales independientes siempre están en estado de agonía. Pero mirá la trampa: si a mí me publica ahora Alfaguara yo puedo decir, bueno, me publicó Alfaguara, pero sólo me va a distribuir en Guatemala.

Bueno, yo no encuentro libros en México de escritores centroamericanos publicados por Alfaguara en El Salvador o Guatemala, sí a Castellanos, Ramírez, Belli, Rey Rosa, pero si yo quiero a Mendizábal o a Escudos, incluso a quienes han ganado premios Alfaguara en sus países, no los puedo conseguir.

Entonces tenés que pasar a otro nivel en Alfaguara para que se distribuya y se conozca en América Latina. Son trampas ¿no? Porque lo que le interesa al grupo Prisa y Santillana es el negocio de la venta de libros de texto. Y me comentaba alguien de ahí que vendían como 300 millones de quetzales digamos, como 40 millones de dólares.

Un poco más que lo que tiene el Ministerio de Cultura.

Fijate, del Ministerio de Cultura hay que quitarle lo que se lleva el viceministerio de deportes, lo que es funcionamiento, sueldos y operación de sitios arqueológicos, la inversión de la impresión de literatos nacionales por habitante no llega ni a 7 centavos, más o menos, y nosotros estimamos que la inversión por habitante en cultura en el país alcanzará como los 40 centavos de dólar al año.

¿Al año?, ¿por habitante?

Así es. Porque del presupuesto del Ministerio hay que quitarle todo lo demás. Teatro, cine. Por ejemplo, el cine es un fenómeno muy importante en el país en los últimos 6, 7 años.

Déjame regresar un poco, te preguntaba tu opinión sobre la existencia de la literatura centroamericana, porque existen dos grandes escuelas, una en Costa Rica, el Centro de Estudios sobre Literatura Centroamericana, que produce la revista Itsmo, coordinada por Werner Mackenbach y otros, y la de San Francisco, donde está Beatriz Cortés, que propone esto de la "literatura del cinismo". Ambas escuelas han producido cantidad de artículos que caracterizan a la literatura centroamericana de fines de siglo. La primera pregunta que yo me hice cuando decidí estudiar esto fue: ¿existe esa literatura como la plantean los críticos?

Lo que pasa es que una literatura centroamericana que tenga una identidad definida por valores comunes y preocupaciones comunes, yo tengo la impresión de que no existe. Pero que en la región centroamericana se produce literatura, obviamente que sí y que algunos son temas de la guerra, otros son temas del cinismo, así. Pero que haya una identidad como tal, no, en la medida en que culturalmente no hay una identidad centroamericana, digamos.

¿Cómo es eso?

Los nicas no se sienten, centroamericanos sí, pero no se sienten muy cómodos con los guatemaltecos. Los salvadoreños menos, porque aquí hay un problema y es que Guatemala tuvo siempre el síndrome de la Capitanía General.

Es una región que se fragmentó y cada país se creó su propia identidad, su propio modelo. Digamos que Ernesto Cardenal tiene una poesía extraordinaria pero es muy de ahí ¿no? No hay un equivalente en Guatemala de un poeta como Cardenal. Aquí hay mucho más barroquismo, los guanacos son más directos, más felices, menos retorcidos que nosotros.

Yo no sé, porque no conozco la producción del resto de países de Centroamérica, no veo que haya mucha novela de la guerra, sí lo que son acercamientos, pero no existe una novela de grandes relatos, porque, por lo menos en Guatemala, guerra como tal no hubo, digamos, lo que hubo fue la instauración de una dictadura anticomunista que devino en contrainsurgencia y una guerra de exterminio. Y lo que sí hubo fue un gran esfuerzo de resistencia de muchísimos sectores contra eso.

¿Tampoco en El Salvador hubo guerra?

En El Salvador sí. De dos ejércitos. Sí, los guanacos lograron conformar un ejército y quien impidió que triunfara fueron los gringos. En Guatemala no se lograron conformar como ejército. Eran fuerzas muy poderosas, con mucha movilidad, pero nunca lograron una coordinación. Además de que este ejército fue, no sólo el enemigo más formidable que tuvo que enfrentar el movimiento revolucionario y democrático, además, fue un ejército preparado por los Estados Unidos, Israel, Taiwán, durante veinte años. Un ejército muy poderoso y dispuesto a todo. Sin la menor ética, ¿verdad?, con un poder económico que estaba dispuesto a pagar lo que fuera para que ellos hicieran cualquier cosa. Hay un libro testimonial, bellamente escrito, de Pedro Pablo Palma Lau, *Sierra madre*. Tiene una gran virtud, comparado con el de *Insurgentes*, de Luis Santa Cruz: el comandante Pancho no se queja, no se arrepiente. Luis Santa Cruz sí y es muy autocrítico y de pronto resulta moralista. Además porque son muchas cosas que uno vivió, participó, estuvo con ellos, y es un libro que está bien logrado. Pero de ahí a novelas de la guerra. Fíjate, la novela del Bolo es una novela de queja, acusaciones, autocrítica. *Sopa de caracol* es una ficción muy sabrosa, pero lejos del escenario de los hechos. Entonces lo que hay son la representación de capítulos. Por ejemplo, ahorita en julio publico una novela que se llama *La mirada remota*, que es sobre el asesinato de mujeres vinculado al asesinato de mujeres en tiempos del conflicto, que fue también brutal como brutal es ahora, ¿verdad?

Está ubicada en tiempos actuales

Sí, y es más o menos entre clave policiaca y , aparte de cierto desencanto, es un retrato de las atrocidades, de la maldad que en el tema del caso de mujeres es terrible. Pero siempre hay un amarre, porque las miles de mujeres asesinadas durante el conflicto, que fueron violadas y asesinadas de la manera más terrible, ¿cómo te explicás vos ahora que eso suceda? Solo que no son fuerzas del Estado, sino que son delincuentes del crimen organizado.

Resultado de aquello, porque aunque no es resultado directo de la guerra, son muchas veces fuerzas desmovilizadas que se vieron sin medios de vida y ...

Y de patrones de conducta. La violencia se convierte casi en un código muy violento. La violencia es un código ya muy interiorizado que va más allá de cualquier racionalidad.

Por ejemplo, en una pequeña discusión de tránsito se baja alguien y te mata. O los crímenes, ¿verdad?, de niveles tan aberrantes. Todo eso viene de ahí, tendrán que pasar muchísimas generaciones para que eso empiece a curarse. Tengo otra novela que en principio se llamaba *Una guerra imperfecta*, pero le cambié de nombre y se llama *Fiticón*, que es un juego de palabras que yo de niño-adolescente me inventé y fue de lo poco que me quedó de los recuerdos de esos juegos verbales que yo solía hacer. ¿Por qué uso ese término?, la imaginación siempre es subversiva, siempre. Es una novela que cuenta la historia de la resistencia del pueblo guatemalteco, con un historiador políticamente incorrecto, borracho, mujeriego; y también es una novela que habla de

los desaparecidos, ¿verdad? Porque también uno de los temas que ha sido hegemónico es el de los desaparecidos; pero nos olvidamos de la resistencia, los que sobreviven, que se quedaron en el olvido, pero que resistieron 10, 20, 30, 40 años. Es recordar eso, una crítica muy ácida a toda la nefasta influencia del lenguaje de la cooperación internacional, mediante la corrección política. Hay mucha jiribilla que impide ahora llamar las cosas como son, desde la aberraciones esas de los/las, el uso de la @, llamar a la memoria justicia transicional y eso, que se oye muy bonito, pero para efectos prácticos... y los cuates ganando un chingo de lana. Entonces es una novela enfocada hacia eso. Y siempre sus personajes son marginales. Otra que terminé, que es una novela de novelas. Ahí reviven, de carne y hueso, los personajes de *Calamadres, Exul Umbra*. El editor, personaje central, se enamora de una cantante de ópera. Se llama *El acertijo de Maria Callas*.

¿Nunca te has planteado escribir sobre otros países, situar tus personajes en otros países?

Bueno, sí hay referencias a otros países, Chiapas, Barcelona, así, pero difícilmente podría escribir sobre Argentina o, y si te das cuenta, las novelas más arraigadas son más universales.

Eso lo decía Cardoza, lo más enraizado es lo más universal. Hablando del arte en particular.

Así es. Por ejemplo, quién más mexicano que *Pedro Páramo*... Ahorita empecé una novela que va a ocurrir gran parte en Playa del Carmen. Ya llevo como diez páginas y no tiene tanto que ver con conflicto. Como lo es *El acertijo de Maria Callas*, pura loquera, con personajes que saco de mi observación cotidiana. Lo que veo, cosas que te sorprenden y voy haciendo apuntes, una novela menos vinculada con cuestiones de lo que ha sucedido.

Es un poco lo que ocurre con Un león lejos de Nueva York ¿no? Déjame decirte que mi sensación, primera sensación es sobre la gran indiferencia que hay hacia el drama cotidiano, resultado de una historia tan conflictiva como la de Guatemala...

Sí, pero también es la construcción de un paralelismo. Finalmente grandes y pequeños dramas son parte de la arquitectura del ser humano, porque mientras en ese día ocurre una cosa terrible para la humanidad y el orgullo de los gringos y todo lo que eso significa aún hoy, el 11 de septiembre, en un barrio, la gente ve ese drama, pero está tan metida en sus dramas personales pequeños, como los actos pequeños que demuestran la miseria de las personas. Y también el tema de la religión, el tema de la religión evangélica en el país es terrible y es consecuencia también de la guerra. Porque la proliferación de sectas evangélicas es parte de una estrategia de contrainsurgencia. Encuentras enormes iglesias, pequeñas, medianas, de todas las sectas evangélicas y es hasta una parodia: muchos exmilitares son evangélicos. Incluso, gente que uno sabe que fueron torturadores, ahora lo son. Rosa está sacada de varias personas así. Y el resto de personajes son un poco de todo; es decir, la presencia religiosa, la no resolución de los problemas en un país donde todo falta y todo está a medio construir, de pronto el fanatismo evangélico y sus iglesias enormes son clínicas

psiquiátricas del alma. Las iglesias se han vuelto una clínica psiquiátrica de Dios, y además un gran negocio. Por lo menos hay unos cuatro o cinco pastores que tienen jet privado, andan en Mercedes Benz último modelo, tienen helicóptero. Existe una cuestión de megalomanía muy grande. Han hecho unos templos monstruosos y lo que no entendés es que la clase media les crea lo que hablan o dicen.

¿No lo entiendes pero le encuentras alguna explicación?

La explicación es el miedo, la incertidumbre, la falta de seguridad en este país. La iglesia evangélica les da cierto sentido de seguridad en la vida. La iglesia se convierte en un lugar donde hacen negocios, conectes, trabajo, tienen identidad, y alejan el miedo interior que cargan porque, como la violencia, es tan fuerte. Fácil te lo digo, en los últimos diez años han asesinado a 70 000 personas, de las cuales más del diez por ciento son mujeres.

Los índices de asesinatos son iguales que en tiempos de la represión, salvo los picos con las masacres, pero el promedio son 6 500, 7 000 personas al año. A eso agrégale la cantidad tres veces mayor de heridos, más multiplícalo por unos 4 o 5 del núcleo familiar afectado. Y sin ninguna política de tejido social. Hay una cuestión también fundamental y es el crecimiento de la marginalidad. Para mí es más grave la marginalidad que la pobreza, porque se dan procesos de descomposición muy fuertes. No hay políticas de contención. Entonces, el país no termina de sanar sus heridas de 42 años de dictaduras y empiezan a aparecer nuevos actores: los mareros que son miles de miles, aparecen los relacionados con el narcotráfico, el tema de trata de blancas, la migración; se van 250 000 guatemaltecos al año, como si se vaciara una ciudad media de provincia.

Los migrantes mandan unos cuarenta mil millones de quetzales al año en remesas, y gracias a estas y al lavado de dinero que esto no ha colapsado. Y actores emergentes de clase media de provincia, pequeños y grandes empresarios de provincia que han prosperado mucho. Pero todo en medio del miedo. Y es que, cuando te das cuenta, finalmente vivimos muy solos. El sentido comunitario se rompió, los barrios se perdieron, donde operaban con otros códigos y otras lealtades. Incluso, particularmente en la ciudad, los jóvenes de clase media perdieron la calle. Pasan del enclaustramiento residencial al ocio enclaustrado de los malls. Pero no tienen contacto con la calle, por el miedo por los asaltos y la violencia, entonces no tienen contacto con la realidad, su nivel de maduración es pobre, no conocen al diferente, al otro, al diferente de él, de color, de oficio, de todo, no se interrelacionan, salen de su casa de los condominios de clase media y lo traen a esta zona, pero no a las calles de esta zona sino a Oakland Mall, que está por aquí. Sustituyeron la calle por el iPhone Internet, Twitter. Ese sentido de construcción de ciudadanía en los jóvenes está muy perdido ¿no? Y no es que sea una nueva generación desencantada

A eso iba, pero entonces tienen razón...

Yo creo que ni a eso llegan, es una generación que ignora todo. Ignora la vida, el pulso de la vida. Y entonces vos decís: esta gente, la mayoría ha estado en la

universidad como para creerse esas cosas, y mirá... pero es el miedo. El miedo al futuro. El nivel de desvalidez es tan alto en estos países, en donde la gente sabe que se mete a corrupción o a política o a crimen organizado o a mara... y entonces para los muchachos empieza a tener la lógica: prefiero vivir cinco años a toda madre y dejarle un chingo de lana a mi familia, aunque me maten; que pasar 60, 70 años ganando salario mínimo. Entonces, ves niños sicarios y el sicariato se ha vuelto una profesión. Entonces si vos agarrás todo ello, ahí se condensa ese miedo.

Bueno, está la cuestión central de la religión, pero hay otras cuestiones... La historia del ex guerrillero perdido de borracho en la calle, el único que no quiere salir de donde está, el que resulta asesinado por Rosa...

Sí, es como la historia de los pequeños fracasos: amorosos, históricos, personales... es como el gran retrato de una sociedad. Cómo es ahora con los miedos, las ironías... por ejemplo, esa escena donde llega, no Miguel, sino.

¿Benjamín?

Sí, Benjamín a clases a la universidad horas después del ataque a las Torres Gemelas en Nueva York y tiene que enfrentar todas las cosas que dicen los alumnos, ¿verdad? Esos son los alumnos de las universidades privadas en el país. Ese es el pensamiento. Es un país gobernado por ideas primarias, parvularias.

Los diálogos entre Miguel y Benjamín, los dos académicos, de pronto me parece que son diálogos que se generan para escucharse solo a sí mismos.

Ellos son muy amigos. Particularmente Benjamín, que es el que mira con más cinismo [que] todos esto de las explicaciones, que cree menos en las cuestiones académicas, pero que refleja también a algún sector intelectual del país. Y refleja a muchos intelectuales y académicos de las universidades de América Latina, muy metidos en ese tipo de reflexiones y entendiendo poco lo que está pasando, lo que les sucede en la calle.

Exacto, lo que me deja es que esas discusiones largas no son la búsqueda de una explicación...

Exacto, sino la acumulación de conceptos e intentar entender la realidad a partir de esos conceptos.

Y lo que queda al final es lo más íntimo, lo que son los enamoramientos, lo personal por encima de todo aquello que está pasando enfrente de nosotros...

Ese es el contrasentido, ¿no? Un hombre tan académicamente formado pierde la cabeza por Susana, ¿no?

Otra característica es que todas las mujeres en la novela han sido abandonadas... Excepto Susana.

También Susana, pero ella tiene que romper con su madre para llegar a Benjamín.

Sí, la metida de la mamá que es típica de las señoras que no quieren que sus hijas, eso es típico... Que retrata también una sociedad muy tradicional en el tema de las relaciones de pareja. Aunque ahora haya bolsones muy liberados hay cosas que se te

paran los pelos ¿verdad? Yo vivo en un condominio y lo que oye mi mujer es clase media, y pensamiento medio. A nosotros nos ven medio raros porque yo tengo dos hijos y ni modo, tienen otra lógica: la menor se juntó con un chavo, se fue a vivir ocho meses a Estados Unidos, regresó, luego estuvo viviendo por acá y tronaron y se regresó a la casa, y ¿qué pasó? No pasó nada, pasó la vida, pues.

Que sigue pasando.

Putá, pero para ellos es terrible. Mirá, la editorial (Magna Terra) es un proyecto y una apuesta familiar, política, personal, pero nosotros vivimos de prestar servicios editoriales, editamos, diagramamos y producimos. Tenemos una relación muy larga con universidades. Para empezar, el nivel sigue siendo escolar, y gente que son doctores, maestros, es una cosa para ponerse a llorar. Pero en donde más te sorprende es en su enorme preocupación porque antepongás su título. Y entonces son muchas peleas porque de pronto te encuentras con que un libro de 200 páginas tiene 5,000 marcas de edición. Egos inflamados, formalismos terribles.

Y una generación ya más suelta que no tiene la menor idea de lo que pasó hace 30 o 20 años en el país. Influenciada por el Internet. La generación de clase media que vos podías decir que tiene acceso a educación de calidad que va a dirigir en 20 o 30 años procesos importantes en el país, son malísimos. También la ruptura de gente importante que se va al exilio, que nunca regresa, que ese bache también cuenta. Todo está mezclado. Y *Un león* es un poco reflejo de eso, ¿verdad?

Pero también existen personajes que se salvan...

Sí, ¿verdad?

Susana toma su decisión y rompe, Catalina logra sobreponerse, Rosa sigue en sus miedos, porque son miedos los que ella muestra...

Y el asesinato del león es una metáfora, la metáfora del absurdo, creo que es una novela sobre el absurdo.

E indiferencia. Creo que particularmente indiferencia... tengo la impresión de que los personajes no se logran ver de verdad, saber que están viviendo juntos, que están uno frente a otro, nadie se escucha...

Y es que así opera la realidad del país. Lo que hay es una gran estridencia, digamos. No hay debate. El debate no tiene densidad en el país. Además es un debate muy crispado, con un gran sustrato de anticomunismo todavía. Es primera vez en quinientos años que el mundo indígena se ha visibilizado. Ahora es perfectamente normal encontrar mujeres indígenas con su traje estudiando en la universidad. Hay un sector de clase media indígena intelectual que se ha acomodado, institucionalizado en muchos procesos, también hay un gran etnicismo de su parte. Y los pueblos indígenas siguen luchando. Y en los sectores no de la elite de este país, sino en la clase media, no deja todavía de costarles mucho. Y ahí está, en la obra hay cosas

tomadas de hechos reales, como el militar que duerme con pistola, el personaje de circo que es catalizador y lo necesitaba por lo del león, porque esa historia sí existió: llegó un circo a un lugar que se llama Cerro del Carmen, y el león se escapó y se armó un escándalo en el barrio, esa historia me la contó un amigo. Y luego leía algo de Gabriel Zaid hablando sobre leones y eso y la historia, dije: esto es una novela. Porque como ya tenía la anécdota del espanto que había creado el león, por supuesto que en la vida real al león nunca lo mataron... me fue sirviendo de enlace. Y porque además relatar una novela que ocurre en un día, es complicado... Se iba llamar *El apocalipsis según Rosa*.

Ante esta presencia absoluta de la violencia, ¿qué puede plantear la literatura?

Yo creo que en este caso son procesos de muy largo plazo, primero porque ese bache de tantos años empobreció mucho el acceso a la literatura de calidad. Pero hay, aunque no crea uno, una generación importante de jóvenes que está leyendo, que ya no está impactada por el tono ese del cinismo y la amargura, sino que está buscando, tiene inquietud y se está acercando a la gente que está produciendo.

¿Jóvenes de qué edad?

Más o menos entre 18 y 25 años.

¿Universitarios?

Universitarios, la mayoría.

¿De universidades privadas o públicas?

De privadas y públicas que están manejando menos conceptos primarios, han reelaborado su discurso, están bastante informados y conocen tendencias, autores. Por supuesto que habrá cierta literatura que ya no les dice nada o una que está más cerca de lo que creen. Pero es un proceso muy lento de reconstrucción de una generación pensante.

¿Son las universidades quienes participan? ¿Ellas lo promueven? ¿Cómo se da?

Yo creo que está pasando un poco como pasó en España tras la caída de Franco. Hay una oferta cultural muy amplia que ha atraído a mucho público, público joven y a gente de todas las edades, y que es un espacio donde la gente puede respirar más allá de las preocupaciones de la estridencia política, la violencia, y entonces, se van encontrando referentes. Yo creo que el aporte que está haciendo la literatura es la construcción de referentes colectivos por medio de músicos, cineastas, literatos, entre otros, pintores. Y lo que permite la literatura al menos es restañar un poco el pobre estado de ánimo del país, aunque no escribamos literatura precisamente optimista.

Podrían empezar a escribir libros de superación personal.

Alguien escribió un libro que se llama *Siendo puta me fue mejor* y ha vendido en unos días 15 000 ejemplares. Un libro pésimamente mal escrito. Pero el nombre jaló y mira lo que ha vendido.

¿Y de eso trata el libro?

Sí, de eso, es un poco como un cuestionamiento moral, una versión *light* entre la posición de las mujeres que deben ser buenas y las que son putas, que les va mejor porque se consiguen mejor marido o mejor amante y tienen casa, carro y ya no se preocupan, ese es el argumento, pero mal escrito... Pero es una anécdota.

Y cuando hablamos de los optimistas ¿hablamos de eso?...

Yo sí creo que hacia allá va el papel de la literatura, hacia una recomposición, mejorar el estado de ánimo, el sentido de pertenencia tan deteriorado, pero lo que han hecho la literatura y las editoriales independientes y el movimiento cultural en general en estos años, es ir trabajando las subjetividades ¿verdad? Yo las entiendo como las propuestas artísticas de todo tipo que si bien no nos van a retratar de la mejor manera, o con mucho optimismo, es una narrativa que ayuda a la gente a entenderse, o sea, por qué sucede esto. A explicar el caos y a través de la literatura ir encontrando algunos valores perdidos: el sentido de la solidaridad, o valores como la seriedad en las opiniones, la densidad, la capacidad de comprometerse. Digamos que es un trabajo que no se ve, pero que ahí está.

Pero entonces forzosamente tenemos que pensar en ese triángulo: la creación, el proceso editorial independiente y la difusión, para entender este cambio del que hablas.

Así es. Lo que pasa es que generalmente se aborda el fenómeno literario como la obra nada más. Bueno, es que la obra, el autor y su presencia mediática va creando lectores, referentes, entonces ya hay muchos que sí son conocidos, la gente lo sabe, se interesa, compra la obra, y se empieza a sentir que hay cosas por las cuales puede sentir un mínimo orgullo, y como hay tanto desencanto por los políticos, es que aquí es un circo, entonces la gente encuentra que un pintor, un músico, un cineasta, le dice más que la cantidad histrionismo de los políticos o los columnistas de opinión, quienes poseen una estridencia terrible, un debate muy crispado, muy ideologizado, anticomunista .

¿Cuánto tiempo crees que tenga que pasar y en qué condiciones?

Muchos dicen que vamos al despeñadero y que el país pronto va a tronar.

¿Qué significa tronar?

Otra guerra civil más caótica, como una desarticulación del país, incluso con la posibilidad de intervención de fuerzas de la ONU. Esa es una. Otro escenario es de más mediano y largo plazo en el que el dilema de la vieja sociedad que no termina de morir y la nueva que no termina de nacer empieza a resolverse, y toda la nueva institucionalidad que ha surgido y los procesos culturales de lucha se van estabilizando y podemos tener una generación mas formada, con conceptos menos simples. Ahorita, de cada diez guatemaltecos, siete son menores de 30 años, es un país de jóvenes, y aunque sea un dato demográfico puede ser que eso tenga una influencia en el futuro. Ese es un poco el escenario, el que se siga ahondando en cierta normalidad democrática. Lo que pasa es que la normalidad democrática que

ahorita vivimos está muy influenciada por tres aspectos: el narco, la corrupción y la privatización de la política. O sea, nadie puede aspirar a un cargo público si no recibe financiamiento del sector privado, es impensable otra cosa. No existe el financiamiento del Estado a pesar del intento por cambiar la ley de partidos políticos. Si yo quiero ser congresista debo de tener varios millones. Y ¿quién me los va a dar? El empresario que está interesado que en el Congreso apruebe las leyes que le interesan. Es así en todos lados. Y muchos movimientos políticos cuya idea está mucho más cercana a la de un partido político, pues sus posibilidades son mínimas o remotas. Pero sí hay en la opinión pública, un respeto por la literatura, una inquietud por los escritores.

¿Hay nuevos escritores, poetas indígenas, por ejemplo?

Sí, pero no es un fenómeno muy extendido. Está Rosa Chávez, Sabino Esteban Francisco, Leonel Juracán, como nuevos y más destacados, y hay toda una generación de escritores entre 30 y 40 años, también con buena obra. Muchas poetas mujeres, Carolina Escobar Sarti, Alexandra Flores (la bolita), Vania Vargas. Pero hay poca mujer escribiendo novela. Muchas escriben cuento. Aquí está Carol Zardetto, Denise Phé Funchal que escriben novela, Vanessa Nuñez Handal, ella vive aquí pero es salvadoreña.

Pasando al asunto de los imaginarios sociales...

¿A qué le llamas imaginario social?

A la recurrencia que tienen ciertos sectores sociales o sociedades a imágenes, mitos, tradiciones muy arraigadas para, muchas veces desde el poder, construir consensos, y lograr darse una idea de sí mismos ante la población.

Digamos generarse las historias nacionales y los héroes, los mitos revolucionarios y el cambio, el mito del apocalipsis (aunque es más literario, o religioso), la recurrencia que tienen las sociedades a eso, son elementos que se convierten en valores, determinan comportamientos y prácticas.

Aunque se utiliza en el análisis social, particularmente para estudiar el comportamiento desde el poder y la generación de consensos, me parece que siempre hay mitos y elementos, otros valores y prácticas que juegan dialécticamente.

Y bueno, la idea es ver qué papel juega la literatura en esto. Porque parto de que, por ejemplo, el fenómeno al que se le denominó *boom* generó una imagen de América Latina y trajo a colación elementos de tradiciones y de raíces de los pueblos que quizá no se hubieran visualizado como parte de la cultura desde el exterior.

Ahora no estoy tan segura de eso. Aunque creo que permanecen mitos, el de la utopía revolucionaria, la recurrencia a mitos indígenas.

Digamos que hay como el fin de un ciclo histórico que coincide con el fin de la utopía del hombre nuevo, de los cambios y las sociedades justas, con la mala suerte para Latinoamérica, que ese fin coincide con el auge del neoliberalismo. Y de algún modo nos ha metido en una crisis civilizatoria con diferentes niveles e impactos en cada país, hay una enorme concentración de la riqueza, pero también ahí se ahondan

enormes problemas como la sobrepoblación, el crecimiento de la marginalidad, una fragmentación social más brutal. Los efectos del liberalismo son más jodidos que los efectos de las guerras, porque a los ricos los vuelve multimillonarios y generaliza la pobreza, pero también establece las ideas del individualismo extremo. Pero eso dura un tiempo, esa distopía está cediendo terreno en la medida de la terquedad de los pueblos y escritores de reflejar eso, de seguir contando lo que está pasando, de seguir resistiendo.

Por ejemplo aquí, en este caso, en el caso de Guatemala, ves que el movimiento de resistencia contra la minería, de la lucha por la tierra, ya no es el concepto de la lucha por tener la tierra, sino por la lucha por la tierra en el sentido de la defensa de la madre naturaleza en la propuesta de una sociedad diferente, menos marcada por el consumo, la basura, el desastre ecológico. Entonces, la resistencia es muy fuerte, y las tentaciones autoritarias para reprimirlas son muchas. Lo que ha impedido que esto llegue a catástrofe es que mal que mal el sistema democrático trata de funcionar. Está la presión de la comunidad internacional, el giro de los gringos en relación con estos temas y los derechos humanos. La literatura también va por ahí, creo que todavía no va a ser muy evidente, puede ser que no sea una literatura testimonial, sino muy intimista, que sigue una tradición de resistencia, pero que como eco de fondo tiene su tiempo, el hoy, lo que está sucediendo y que, finalmente, la literatura como sea siempre reproduce los dramas humanos, que siempre son los mismos, lo que cambia es la época, las condiciones, pero el drama de la soledad, o el desamor o la derrota, igual lo puedes contar en una versión muy intimista que en un testimonio.

Lo que hemos vivido en los últimos 20 o 30 años es un caos, y no tengo certeza a dónde vamos, pero esa agua revuelta de pronto se va a aquietar y vamos a ver el tamaño del peligro al que nos enfrentamos. Y aquí no hablo como guatemalteco, sino como ser humano. Y es que la gente está buscando, tengo la impresión, volver a los grandes ideales, a los grandes valores, a refundar cosas, porque lo demás demostró que no estaba funcionando.

Entonces sí identificas la reconstrucción de ese imaginario de un pueblo en resistencia. Porque justo una de las cosas que identifican a Centroamérica como región literaria, de acuerdo con Arias, pero histórica también, es su carácter de lucha de resistencia.

Date cuenta que es un fenómeno que no sólo ocurre en Centroamérica, ocurre en México, en Bolivia, en Ecuador, en Chile... Los focos de resistencia son extraordinarios. Lo que pasa es que también la literatura centroamericana, al caerse los grandes paradigmas y establecerse la dictadura editorial española, empezó a hacer novela histórica, o novela sobre conflictos sosos... algunas novelas que todavía se escriben con ese espíritu son Bolaño, Daniel Sada en algún sentido, Ortuño... pero de ahí, no encuentro, habrá que ver en 25 años, en la medida en que entre en crisis este modelito de las españolas ¿verdad? Bueno las españolas controlan todo, y la única editorial que no está controlada es el FCE.

Parto de la tesis de que es una obligación leer lo que publican, en la medida en que no se tiene acceso a otro tipo de materiales y eso conforma la idea de lo que sucede aquí.

Y los temas son de la onda del individualismo de ver las cosas ajenas, ya no interesa el hombre como fruto de un esfuerzo colectivo, integrado a imaginarios, a referentes; y cómo, de algún modo, el neoliberalismo ha significado el fin de las biografías personales de las sociedades, y esas biografías enriquecían a los escritores, pero se acabaron las certezas, laborales, ideológicas, políticas, no hubo algo que lo sustituyera y que reordenara el mundo, no sólo en la literatura. Ahí sí creo que la poesía puede jugar un papel, que cuente lo que ve, más esa poesía de largo aliento, o no necesariamente, pero que sean fotografías, instantes de lo que sucede, de lo que está pasando. No como una cuestión testimonial, sino como una reelaboración de la mirada, como la poesía es básicamente miradas, mirando de otro modo, y eso es lo que tenemos que aprender nosotros ahora, a mirar de otro modo. O digamos también, a recuperar la capacidad de indignarnos, porque hay mucha literatura a la que no le interesa el drama del otro, no lo quiere contar, pero si vos ves las grandes novelas, estas narran la capacidad de indignarse, de contar tragedias. Hay mucha poesía que un tiempo no le interesó eso, y puede ser que ahora a través de la poesía empieza a renovarse la cuestión de la narrativa. Borges, en unas conferencias que daba en 1963, hablaba de que la gran tragedia para él había sido el divorcio entre narrativa y poesía. Cuando podamos juntarlas se volverá a recuperar la magia de la literatura, el hecho literario, y mirá en qué época lo dijo.

Entonces, ¿crees que la literatura en Centroamérica, plantea actualmente un camino distinto al del desencanto y el ajuste de cuentas con las utopías pasadas?

Bueno, yo por lo menos. El final de *Exul Umbra* no es cerrado, tira el alfabeto y se va, y la utilización del Tlacuache que no logra morir, y se vuelve en ese regreso colectivo, que es el de los refugiados. Y *Calamadres* donde otro es el fin, más abierto, pero menos desencantado, pero eso sí, la imposibilidad del regreso, que eso solo lo resuelven los años. Y *Un león*, es una visión de lo que está pasando, y ya no es el tema de la guerra, es ese país después de la guerra, cómo está estancado en unas cosas o en otras, la vida del dueño del circo es la representación de muchas vidas y uno a veces que dice que el realismo mágico es un invento, pero al menos aquí hay cosas que son del realismo mágico.

¿En qué sentido?

En personas, en personajes que uno dice: este ha de ser pariente de alguna novela del realismo mágico. Son historias extraordinarias, personajes que los ves. Yo tengo un trabajador, que el hombre no está bien de la cabeza, y nos critican a nosotros por contratar a alguien que no esté bien de la cabeza, pero a nosotros nos vale madre, él dice que los muchachos, sus compañeros de trabajo, lo llevaron a la computadora y sin que se diera cuenta le metieron un chip en la cabeza para controlarlo, y ahora le fue decir a mi hijo que como hacía para meterse al programa para desconectarlo porque lo controlan. Es cierto que se le bota la canica, pero de pronto puedes sostener una conversación normal con él y trabaja en la parte de encuadernado.

Hay una señora que me dice que ya no come espinaca porque se daba una comilona que después se tiene que ir a tomar una radiografía para ver si no se le pegaron en el pecho... y así, es una maravilla ir a los pueblos y oír gente, y es fuente para contar esas historias, que la vida no es del todo racional, que nuestro ámbito limpio, ordenado, nos da todos los días, que la vida es impredecible, que cada persona tiene diferentes modos de estar en la vida y tomarla y lo que para uno es totalmente disparatado, para ellos no. Y que son buenas personas y hacen sus aportes. ¿Vos sabés qué es un cólico de uñas? Un día en la costa sur oí a dos mujeres hablando: un cólico de uñas has de tener... y dos mujeres sentadas en el calor en la banqueta.

¿Y preguntaste qué era un cólico de uñas?

No, no pregunté, pero entiendo que es un dolor, de pie, en el que la uña duele y da cólico de uñas. Y también oí sobre un extraño padecimiento, la alferecía, que a la fecha no he logrado entender de qué trata el asunto. Creo que la literatura debe contar esos mundos, porque la realidad no es sólo esto que vemos y las certezas, ahí no, los tiempos son diferentes, el sentido del ocio, el sentido de la conversación, porque hemos perdido esa virtud de conversar, conversamos muy poco, y ves gente conversando y te sentás a la par y oís unas historias maravillosas, que para mí es mucho más rico ir rescatando todo eso que ponerme a contar un drama psicológico, ¿verdad? Eso creo.

Muchas gracias.

Anexo 2

Entrevista con Carol Zardetto, Ciudad de Guatemala, 2012

El escribir es un oficio muy solitario, estás metido ahí y no tienes referente de si lo que estás haciendo sirve para algo o estás perdiendo tu tiempo. Es decir, tú estás creando ficción, ahí hay otro elemento más para la duda, porque encima de todo estás generando todos estos mundos ficticios, personajes ficticios, y bueno, yo tengo claro por qué lo hago y por qué es importante la ficción. Pero quiera que no, cuando estás solo en eso es muy interesante poder platicar con la gente que lee tu obra, cuáles son sus comentarios, como que te reafirma y creo que escribir es comunicación, y si estás en eso estás comunicando.

¿Por qué escribir?

Yo creo que escribir te escoge a ti, no lo escoges tú, no es una cosa que de repente se te ocurra. A mí por ejemplo desde los 7 años, estuve profundamente vinculada a la literatura, primero como lectora, pero yo te diría que no era circunstancial, para mí era importantísimo, fundamental. Entre más fui creciendo, más se fue volviendo como una referencia del mundo tal vez más poderosa que la propia vida, yo leía los pensamientos de todos estos escritores y para mí eran más creíbles que mis papás o que la escuela, ¿verdad? Entonces yo creo que eso te escoge; si eres fanático de la literatura y te apasiona y te ilusiona, terminas quizá escribiendo, ¿verdad?

¿Dónde leías? ¿Aquí en Guatemala? ¿Encontrabas lo que buscabas aquí?

Sí, claro, en mi vida la literatura fue siempre muy mágica, porque en la casa yo no tenía guía, no era una casa de lectores, y yo iba a la librería y buscaba los libros que me llamaran la atención, y fui encontrando libros extraordinarios, como *El Lobo estepario* de Herman Hesse. Cosas que te cambian la vida. Yo tenía tal vez 14, 15 años cuando encontré *El Lobo estepario* y de repente dices ¡Wow! Hay otro mundo, realmente no todo es como me lo han planteado dentro de mi círculo inmediato, hay absolutamente otro mundo, y siempre me pareció absolutamente fascinante de la literatura poder vivir otras vidas, poder estar tan absolutamente enganchado con otro mundo y no estar en tu vida, me pareció genial.

¿Cuál era el contexto? ¿Cómo era la Guatemala entonces?

Guatemala era un país muy callado, muy quieto, había mucho silencio. Guatemala ha sido un país de mucho silencio y de cosas que a uno le cuesta explicarse; por ejemplo yo tendría tal vez unos 8 o 9 años cuando ya no me dejaron ir donde mis amigas porque había habido “Golpe de Estado” y al papá de ella lo habían

desaparecido porque tenía alguna vinculación política. Y yo a esa edad no entendía nada, no entendía por qué se habían ido, por qué ya no podía ir, o sea había como esa cosa implacable de un “Estado tenebroso” digamos, de una atmósfera tenebrosa. Y eso fue el inicio de una serie de acontecimientos, porque a raíz de [que] se desató la guerra en los años 60, no se es que todo se convirtió en una atmósfera de terror, no, las palabras que te empezaban a rondar, la misma palabra “siniestro”, ocurrió un “siniestro” en la (...)daba miedo que ametrallaran gente en la calle, así que daba miedo que un día tu mamá anduviera en la calle y fuera parte de estos ametrallados que aparecían tirados en la calle, ¿no? Muy difícil de explicarse lo que pasaba afuera, eran más como sensaciones, de miedo, de silencio, perturbadoras ¿verdad?

¿Y en medio de eso la literatura te permitía salir?

Es yo creo que como todo esto era silencioso, uno comienza a alejarse, a buscar otros mundos, no por elección, sino simple y sencillamente como lo que está pasando no es fácil saber, hay una censura alrededor de lo que realmente está pasando en el país, pero uno viene y compra libros extranjeros y entonces te empiezas a meter con un pensamiento como el de Julio Cortázar y te fascinas y te alejas de esta realidad, sin embargo había referentes, porque por ejemplo para mí *El Señor Presidente* sigue siendo una fotografía muy fiel de esa parte oscura y siniestra del país. Y uno lograba, al leer a gente como Miguel Ángel Asturias, entender que sí, que esto es lo que yo percibo de una manera muy difusa, ¿verdad?

¿Cuándo decides ser escritora?

Bueno, yo escribí siempre. Escribía cuentos, escribía artículos, pero no me asumía como escritora, pensaba que lo hacía como parte de mi fascinación por la escritura pero no me decía a mí misma escritora. Yo creo que yo me asumí como escritora cuando terminé *Con Pasión absoluta*. Porque fue un compromiso de trabajo formal, diría yo. Yo dejé de trabajar tres años y me la pasé escribiendo. Encerrada, escribiendo. Y no sabía si iba a llegar a algo, por eso te digo, cuando la terminé, porque yo me metí a esa aventura y yo no sabía si iba a llegar a algo, la fui construyendo de una manera muy visceral, muy emocional y fue hasta el final que tenía toda esta gran cantidad de hojas, de cosas escritas, que la estructure y ya metí la mano, como artificiosa, digamos, para organizar este texto y darle la forma que terminó teniendo. Y ahí fue donde dije: bueno sí, soy escritora, una escritora escribe y yo terminé escribiendo este libro. Todo lo anterior no lo tomaba como ejercicio serio. Estudié la carrera de literatura y ahí tuve que escribir bastante, me elogiaban mucho las cosas que escribía, entonces me daban como ánimos y quería escribir. Pero no me había tirado a la tarea porque escribir es un trabajo, no es sólo una inspiración o un don, es un trabajo, tienes que sentarte a hacerlo, y ocupa muchísimo tiempo y uno tiene que tomar decisiones con su vida cuando uno decide que lo va a hacer.

¿Estuviste en Canadá, no es cierto? ¿Qué hacías en Canadá?

Fui Consul General de Guatemala.

¿En algún otro momento te dedicaste a escribir, aunque fuera otras cosas como trabajo?

Es que como siempre andaba yo filtriando con la literatura me ofrecieron una columna de teatro, eso fue antes de irme a Canadá entre el 90 y el 92, ahorita no tengo claro las fechas, se llamaba “Butaca de dos” y era crítica de teatro. Y en ese mismo periódico me publicaban algunos ensayos sobre literatura que yo tenía, pero hasta ahí. No había ejercido el oficio de escritora por ninguno de sus ángulos.

¿Cuándo sales de Guatemala?

En el 96.

¿Como Cónsul?

Sí

¿Toda la vida viviste acá?

No, estuve estudiando en Estados Unidos más o menos cuando tendría diez años, en un internado dos años y dos años en Suiza, o sea que estuve cuatro años fuera de Guatemala. Yo creo que eso te influencia mucho. Dejas de tener la mentalidad típicamente guatemalteca, ¿vea? De hecho, siempre se siente uno un poquito a distancia, no tan similar a los otros, sino que te sientes un poco diferente.

¿Te permite tener otra visión?

Por supuesto, tener otra (...) además aprendes otros idiomas y eso te da otra manera de ver el mundo, porque cada idioma tiene una manera de ver el mundo.

Hablemos de tu libro Con pasión absoluta en particular. Las críticas que he encontrado abordan sobre todo la temática de las mujeres, la guerra tratada oblicuamente y las generaciones que abarcan la historia del país...

Mira le dieron mucho énfasis al tema femenino cuando se publicó, tiene que ver con que hay muy poca novelista mujer, me lo han preguntado varias veces, y lo que me he imaginado a raíz de las preguntas que me han hecho es que si tú tienes un sujeto privado de su deseo durante tanto tiempo en una organización social, entonces obviamente del deseo nace la creación, ¿verdad? Tu conexión con el deseo termina siendo ese poder creador. Entonces si está cortado el deseo es muy difícil tener mujeres creadoras... esa es una parte de la respuesta, la otra es que sí hay mujeres que se han dedicado a escribir poesía pero no novela. Entonces ¿por qué? Tal vez la articulación de una novela va más por un ángulo no emocional sino de construcción intelectual de otra manera, una construcción que no le ha apetecido a las mujeres que sí escriben ¿verdad? Y después de eso lo que decía Virginia Woolf, ¿verdad? Necesitas tiempo y recurso económico y el tiempo.

Gente que esté atrás resolviendo los problemas cotidianos...

Exactamente, porque escribir una novela compleja te aísla, a los hombres se les toma en serio que estén escribiendo, a las mujeres no se les toma en serio: ¿Qué estás haciendo? ¿Perdiendo el tiempo?[...] yo siento que en la escritura, muy particularmente, se da la discriminación hacia la mujer, incluso en los círculos intelectuales y literarios que uno podría pensar que son más liberales. Hay la tendencia a llamarla “Literatura Femenina”, eso es una segregación... a mí me invitan a las universidades a hablar de literatura femenina, ¿verdad? Y lo primero que hago es decirles, miren para mí la literatura femenina no existe, a menos que creamos que tenemos una conformación cerebral diferente y yo no creo en eso, yo creo que en la literatura hay travestismo, y de eso se trata precisamente la literatura, o sea, mi imaginación me permite a mí meterme en los zapatos de un hombre ¿Por qué no? Yo como ser humano me puedo identificar con el punto de vista de un hombre. Yo no defiendo el punto de que las mujeres escriben diferente o escriben de ciertos temas, yo no creo en eso. Yo creo que todo eso es un bagaje cultural y en la medida en que uno se puede distanciar de su bagaje cultural puede escribir lo que le de la gana.

Hay mucha discriminación, y yo creo que la razón es que la literatura crea significados, crea representaciones del mundo muy poderosas. La literatura es peligrosa en muchos sentidos, entonces no le van a soltar el poder tan fácilmente de un área tan sensitiva a la mujer, las partes emocionales sí; ahí está esa segregación de las cosas, y lo menosprecian, y de todas maneras hay defensa de estos espacios que se consideran masculinos. Y te hacen la guerra, acá en Guatemala las guerras son de indiferencia y de silencio, no te consideran o no te incluyen, no te nombran, no te critican... obvian que publicaste una novela.

Yo no me percaté de la importancia que estaba teniendo el aspecto femenino en mi novela. Me vine a dar cuenta cuando terminé de escribirla y empezó la retroalimentación, de que venía de una familia con tanto peso de las mujeres, y eso era porque los hombres habían jugado, como en todas las sociedades machistas, pesos muy fuertes de dominación frontal, pero no me había percatado que existía el espacio de la casa donde estaba todo este diálogo constante donde se narra la historia, y que eso es lo que te forma y lo que te impacta. Claro, las decisiones de mi papá tan tajantes marcaban muchas cosas, y para mí era impresionante él, pero la cotidianidad me la vivía con mi abuela en la cocina. Y luego me di cuenta de que había como un montón de mujeres contando sus historias. Lo que pasa es que yo no hice esta novela con una idea clara de qué estaba haciendo, sino que yo hice esta novela más bien tratando de comprender cosas... cuando regreso a Guatemala me pareció que la gente estaba sumida en una locura horrible, y que no se daban cuenta, Guatemala estaba desquiciada. recuerdo que llegué a casa de mis papás y estaban cenando con la televisión puesta y en las noticias estaba un linchamiento, que un videoaficionado lo había tomado y el tipo estaba aún vivo envuelto en llamas, pero la gente estaba cenando viendo las noticias y pásame la sal y que bien, no sé, después de estar fuera cuatro años me había desintoxicado de ese ambiente, y yo decía, pues es que esta gente no se da cuenta del ambiente de profunda violencia en el que están insertos.

Entonces lo que traté de hacer con la novela fue una especie de reconstrucción de

cosas para poder comprender el país y comprender mi propia historia. Es un intento de reconstrucción histórica personal y de la historia, ¿verdad? Con minúscula y mayúscula. Me pareció interesante el tema del cruce con la biografía y la historia, muy interesante, porque la historia no la consideramos parte de nuestra historia. Y cuando me preguntan ¿por qué si querías poner la historia del país tus personajes no son partícipes? Porque exactamente ese es el punto, aunque te quieras poner al margen, terminas siendo parte. Entonces en mi novela la historia siempre está al margen, pero está incidiendo en la vida de los personajes.

Esa es una característica de las novelas que analizo. El que son personajes medios, no grandes héroes, los que forman parte y protagonizan las historias, muchas veces se meten en laberintos, muchas veces siguen un camino complejo pero lineal al fin, algunas veces logran salir o volver al mismo lugar sin transformarse, otras veces se transforman por completo. En el caso de las novelas tanto de Gerardo Guinea como de la tuya hay una salida, creativa en tu caso, asesinar la memoria por medio de la escritura, y en el de Gerardo, enfrentarse a sus propios miedos como inicio de un nuevo camino. La caracterización que se ha hecho de la novela de posguerra es al contrario: es una novela de cinismo donde no se cree en nada, donde hay una respuesta negativa a esa utopía revolucionaria que existió, que actualmente no existe pero que no plantea ninguna salida a las sociedades en las que están [...]

Pues fíjate que a mí me pareció que la salida era viable porque cuando tú logras comprender, las cosas ya no te parecen fantasmagóricas, ya no es imposible cambiarlas, si tienen explicación no es imposible cambiarlas. A mí me pareció que la investigación histórica que yo hice con mi novela, una investigación que me sirvió a mí para comprender, me dio las claves clarísimas de cuáles son los orígenes de nuestra conflictividad social, de la guerra, por eso es que mi novela no está enfocada sólo en la guerra, mi novela arranca con la explotación de café. Nos podemos ir más atrás a riesgo de que se vuelva más confuso, a la Colonia, pero si nos vamos a la revolución liberal del 71, te das cuenta de que las condiciones laborales y de tenencia de la tierra se dieron en esa época, y a partir de ahí se creó una ecuación de injusticia que cada vez se ha profundizado más y tiene que derivar en un conflicto. Y si queremos derivar en una sociedad que no tenga conflictos, esos dos elementos hay que discutirlos públicamente y hay que cuestionarlos. Pero hay unos dogmas en torno al tema de la propiedad privada que es eso lo que hay que desmontar. Que deje de ser dogmático y que deje de parecer la única salida.

Entonces yo no creo que nosotros estemos condenados a vivir así, simplemente estamos escogiendo, escogiendo vivir así, aún si no somos partícipes directos, si no protestamos, si no nos oponemos, si no lo vemos claro, si no queremos cambiarlo, escogemos ese destino. Lo mismo con la historia personal: uno no puede cambiar el pasado, pero uno puede entenderlo y cortar con él si no le gusta y hacer otra versión de la vida, Hace poco había una mesa redonda en Alemania y una discusión con Valeria Grinberg ella decía que no era posible matar al pasado, porque eso sería desdejar el amor a los desaparecidos y los muertos y yo digo no, no porque si es que hay un amor real, el amor real construye, no destruye, uno puede comprender lo que

pasó, interiorizarlo y superarlo, no quiere decir que ya nunca o te olvidaste, pero eso no quiere decir que te va a impedir vivir una vida plena. De hecho, conozco gente que ha vivido experiencias terribles como las que hablamos y dice: la revancha es vivir feliz. Porque de lo contrario es prolongar el tema de la victimización al infinito y restarle poder humano, a lo humano que es capaz de crear, amar, construir. Y yo creo que políticamente conviene expandir esta idea, conviene mantenerse en una victimización y un empoderamiento de que el mal es irreparable y no tenemos salida. Es como querer mantener la polaridad, un odio, esa es una opción que tú escoges.

¿Cómo entonces caracterizarías la literatura de posguerra guatemalteca?

Para empezar, me encanta que estés tratando el tema de la posguerra porque ese término ha sido muy poco tocado, yo no se por qué le andan huyendo al asunto. La generación inmediata, digamos que en Guatemala se escribió literatura de los actores, muy testimonial o ficción por gente que lo vivió, como Mario Roberto Morales, Gerardo Guinea, yo digo que esa es literatura de la guerra. Después de eso vienen los escritores que probablemente no lo vivieron directamente pero que fueron generación afectada por la guerra. Ahí estaría yo, Rodrigo Rey Rosa con *Material humano*, y después viene la otra generación, que es una generación que de una manera muy premeditada se distanciaron de la historia, dijeron “nosotros no tenemos nada que ver con eso”. Uno es Javier Payeras, que citándolo dice: *La llegada del cable a mi colonia era más importante que el conflicto interno como experiencia personal*, dice él. Pero tú lees la trilogía y es una trilogía de posguerra, porque es toda esta sociedad deshinchada, toda esta cuestión amorfa de la ciudad, la violencia urbana. El sin sentido de las cosas. Justamente símbolo del posconflicto, toda esta ruptura del tejido social, sin propósito, la noción de que la historia es maligna te trae como malos augurios, entonces su generación está totalmente infestada de esto, entonces yo no sé de dónde están hablando de que pueden separarse de la historia, para mí su postura es una postura en la que no se están viendo a sí mismos, creo que ellos escriben literatura de posguerra aunque no quieran. Porque la sociedad que ellos heredaron es una sociedad de posguerra.

Muchos nos preguntábamos en el Seminario en el que estoy, pero: ¿qué es la posguerra? los años de después o una sensación de todas las heridas abiertas .

Por supuesto y aparte de eso hay una cuestión muy importante que es la época del destape, porque todo estuvo oculto, había fuerzas poderosas que mantenían el secreto y lo oculto. Es lo que pasa ahora con el trabajo de los forenses y que sacan los huesos de la tierra. Ahí ya no hay tales de decir que no pasó, ahí está eso y ¿qué pasa con los archivos que se están abriendo? Que siempre estuvieron cerrados herméticamente y que ahorita podemos ver los partes policiacos y que hay historias que se completan con esos archivos y la gente al final sabe a dónde fue a parar [...] eso es posguerra, tocar los huesos de la guerra, ya no es una cosa mítica. Porque si aquí en la ciudad de Guatemala nosotros no vivimos la guerra de manera directa, nos pudimos haber hecho a la idea de que realmente no pasó, de hecho, hay mucha gente que quiso sostener esa teoría y la sostuvo por mucho tiempo hasta que empezaron a

salir los huesos de la tierra, entonces ya no era posible . Eso para mí es importante, porque por primera vez estamos viéndole la cara a la verdad con cosas tangibles, leer la narrativa del Archivo de la Policía Nacional en donde de una manera tan, disponían de la gente como que fuera cualquier cosa. Eso nos ha enseñado mucho de nosotros mismos. Realmente es la revelación de una verdad. Eso para mí es la posguerra. Esta revelación de la verdad. Todavía falta que el guatemalteco se atreva a hilar los cabos, a decir: “esto pasó debido a estas cosas”, ¿no?, esa parte falta, porque el guatemalteco prefiere ser ahistórico, ¿verdad?

Pero en la medida en que cada vez hay más gente que, digamos, no tiene un interés, ni un miedo en particular, y cada vez hay más gente pensando, gente dándose cuenta y gente construyendo una visión de las razones de por qué Guatemala es lo que es, y eso para mí es lo más valioso, aquí hay una noción más clara de qué somos y por qué y qué fue lo que ocurrió. Lo que pasa es que el tema de la posguerra es el tema de la justicia, ¿verdad? El clamor por la justicia y los procesos que se llevan a cabo. Se está enjuiciando en la carne de estas personas toda una manera de hacer las cosas y de entender una nación. Lo que pasa es que se están juzgando a los militares y ¿qué hay del poder económico que movía estas piezas? Cada vez se irá hilando más fino. Yo creo que el tema de la posguerra en Guatemala es poderosísimo, y de cómo ha venido a revelar no sólo en la literatura, en la fotografía, en la música, hay tanto trabajo artístico de la posguerra. Ha sido una veta impresionante que el artista lo traslade y lo exponga a la gente, ¿no? Ponérselo en la cara.

Para reconocerse

Claro, es que a partir de que te ponen la verdad en la cara, no puedes negarlo, tienes que hacer algo con eso.

¿Podrías darme tu opinión sobre si existe la literatura centroamericana como tal, aquella que engloba a la región?

Para empezar, la cuestión territorial de entrada es mitológica, digamos, eso es una construcción, son ideas, como la democracia ¿Dónde está la parte material de esto? ¿Cómo se articula todo esto? ahí ya se mete uno en problemas, políticamente convino estructurar esto como región y partirla en pedacitos. Yo creo que sí hay una identidad histórica en Centroamérica y que eso podría ser el hilván si queremos buscar uno: hemos pasado por lo mismo, tenemos un territorio parecido, con una construcción demográfica similar, y más o menos los mismos problemas, suficientemente parecidos para que podamos comunicarnos y conocer de las cosas.

Creo que sí se puede trazar una línea de identificación entre la literatura de posguerra centroamericana. Creo que existe literatura de posguerra y en los países donde la hubo y donde no, como Costa Rica, de todas maneras ves la identidad con la historia, porque las novelas de Costa Rica para nada se apartan de ubicarla dentro de los males tercermundistas. Pero no tienen estas pesadillas terroríficas que yo creo que son la marca de la literatura de posguerra, de estar inmersas en estas atmósferas densas de Estados que transgreden todos los derechos de sus ciudadanos. Que son como omnipresentes y omnipotentes.

Yo siento que tenemos suficiente identidad histórica como para pensar en esa línea. Pero también hay suficiente segmentación como para no podernos ver como una unidad. Es decir: trasladar los libros de Guatemala a El Salvador es más difícil que ponerlos a la venta en Estados Unidos. Por la manera en que están articuladas las editoriales. Entonces si yo quiero comprar libros de un autor salvadoreño es imposible. No hay un fluir de las ideas y tenemos un Mercado Común Centroamericano que se ha dedicado a explotar, no han trabajado los imaginarios, no los han explotado, no han permitido el fluir de las ideas que se construya una Centroamérica fuerte a partir de la intelectualidad centroamericana. Eso no se ha construido. Todos ganaríamos si todo eso navegara de manera libre, y estamos encerrados en cada uno de nuestros países. Si mi editor quiere vender mis libros, tiene que hacerlo de manera casi personal. No hay difusión de las grandes escritores, si uno no conoce a Isabel Allende no está metido en el ámbito mediático [...]. ¿Cómo se puede solucionar eso? Poniéndole plata a que los autores centroamericanos viajaran por Centroamérica y que existieran medios encargados de cubrir los viajes y que se hiciera crítica literaria alrededor de los libros centroamericanos, tendría que haber un proyecto con plata para mover eso e iniciar el intercambio de ideas. Entonces sí, lo que de hecho existe, estas identidades en la historia, identidades demográficas, se convertirían en un sentimiento de ser copartícipes de una historia común. Se necesita subvención.

¿Para quién escribes?

Yo creo que el escritor escribe para explicarse a sí mismo al mundo, es una manera que el escritor tiene de comprender cosas. Uno no quiere venir y que se quede guardado. Pero no es la publicación. Tienes una intuición y quieres convertirla en algo, ¿no?, Materializarla, lograr eso es el reto. Luego ya viene lo demás. Cuando publicas tu obra te divorcias de ella, no es un momento de celebración, sino de pérdida. Claro que si lo que buscas es hacer plata con la literatura, tratarás de complacer a tu público.

¿Cómo ves en el panorama de la literatura guatemalteca la aparición, a través de las obras, de nuevos sujetos? Los indígenas, de los que se escribe desde hace tiempo pero quienes empiezan a ser publicados, los homosexuales, sectores marginados, desmovilizados que se convierten en otra cosa y son actores que modifican el entorno social y de los que antes no se sabía en las letras.

Yo creo que el segundo gran tema de este país es el abordar en el tema de la discriminación. Como país. Pero fundamentalmente hacia el indígena. Repensar esa relación es algo que no se puede soslayar, es necesario escuchar su propia voz. Es una visión del mundo muy diferente, hay otra voz. Lo más valioso será que ellos mismos narren su propia historia. Ahí está Luis de Lyon, verdad, que es conocido, pero hay otros. Pero también nosotros los que nos somos indígenas, tenemos que plantearnos por qué somos tan ajenos en un país de raíz indígena. Es decir, ahí hay una herencia cultural. No entiendo por qué sostener la segregación. Es un tema importante para el escritor no indígena.

¿Consideras que la novela de la posguerra en Guatemala es una respuesta a esa novela anterior que planteaba la existencia del Hombre Nuevo? ¿A todas esas utopías no logradas?

Yo entiendo a aquellos que dicen no querer tener nada que ver con ello. Yo misma, al salir de Guatemala, me lo planteé. Pero es una respuesta de la mutilación, cortas una parte de la historia que te constituye. Y esa respuesta no sirve. No te puedes mutilar, es parte de ti y te va a perseguir a donde quiera que vayas. No hay novela actual que no esté contaminada por ello. Lo que se puede hacer es integrar. Como lo hago en mi novela. La vida no está construida sobre estos ideales que nos han enseñado a venerar, sino que es caótica, que es contradictoria, ambigua y tienes que abrazar lo horrible y lo hermoso y hacer algo con eso.

¿Hay diálogo entre escritores en Guatemala?

No. Hay especie de grupos ya cerrados. Unos niegan la existencia de la literatura guatemalteca, otros de pertenecer a esta historia. Hay escritores resentidos de que no se aprecie lo que se hizo en la guerra, como el Bolo; hay un resentimiento, y [está] muy claramente establecido que no va haber diálogo.

Muchas gracias

Anexo 3

Plática con Arturo Arias (AA) y Carol Zardetto (CZ), Ciudad de Guatemala Julio 2018

María del Pilar López (PL) / Yosahandi Navarrete (YN)

(La plática comienza antes. Estamos en un restaurante de la cadena PF Chang's en plena zona 10 de la ciudad de Guatemala. Es de noche. La música está a todo volumen, la entrevista se dificulta, y más la grabación).

AA. Tomás pedazos de gente que hayas conocido. Y entonces puede tener este rasgo que es de Carol, este otro que es de Yosahandi y este otro que es tuyo y yo lo vuelvo como un nuevo personaje a raíz de haber tomado esto y esto y a partir de ahí voy trabajando. No sé vos [a Carol] pero me parece que así construye la mayoría sus personajes, porque te basás en algo que conocés. O que has vivido, o que te han contado, empezás a darle un montón de vueltas y ya se vuelve otra cosa.

PL. Y ¿Qué características? Por ejemplo, piensas en el héroe y piensas en el arquetipo; en el antihéroe, que por otros medios logra salvar, pero actualmente yo creo que hay una orfandad, una orfandad que hace que no haya héroes.

AA. Yo estoy de acuerdo.

PL. Entonces en tu literatura ¿qué tipo prefigurás?

AA. Decir en mi literatura es muy amplio, porque son muchas novelas y mucho tiempo. Entonces si dices en la primera novela, empieza con una especie de héroe en *Después de las bombas*, porque era el chico que se quedó huérfano, que se concientiza, que se vuelve escritor, y que se radicaliza y se tiene que ir al exilio. Entonces queda prefigurado como una especie de héroe. Pero con la transformación, no sólo de las otras novelas sino de lo vivido, entonces esa misma imagen se va transformando: aparece el mismo Máximo, más o menos, representando la figura del guerrillero en *Jaguar en llamas*, pero ya no es central. Luego en los siguientes textos se va volviendo cada vez menos importante en buena medida y son las otras figuras las que pasan a ocupar el espacio central.

PL. ¿Que son figuras cómo?

AA. Más problemáticas. Más contradictorias, que nunca tuvieron esa aparente heroicidad de Máximo en la primera novela. Son sus amigos de la primera novela, Rodri y Pacha que aparecen como personajes, pero ya como personajes problemáticos, incluso Pacha es el transexual de *Arias de don Giovanni*.

CZ. Ahora mirá. Es que me confunde un poquito que, por ejemplo, cuando lees a Joseph Campbell, el héroe nunca es una persona heroica, sino que es una persona con una falla. Lo heroico es hacer el viaje de transformación y ver si superás o no la falla. Porque el héroe siempre viaja por un vacío que hay en el inicio de su conformación como ser humano.

PL. ¿Entonces es elegido precisamente por esa falla? ¿Él tiene que hacer ese camino precisamente por esa falla?

CZ. Exactamente. Entonces lo heroico no es que sea perfecto, sino que va a superar la falla. Frente a esa postura nunca he entendido qué significa antihéroe.

PL. Como lo concibo, y siguiendo cierta tipología que claro que deja muchas interrogantes, es quien logra los objetivos de salvar al mundo, aún a costa de su propio sacrificio, a través de métodos no convencionales.

CZ. De liberarse a sí mismo...

PL. Sí, muchas veces son ese deseo...

CZ. Entonces mirá cuál es la diferencia: por ejemplo, *Emma Zunz*, de Borges. Desde el punto de vista de Campbell, Emma Zunz es un personaje heroico porque tiene una falla que es esta carga emocional que es que Loewenthal traicionó a su padre, hace el viaje para liberar su alma. ¿Qué es liberar su alma? Matar a Loewenthal. Ella se libera, pero no salva al mundo, sino que cualquiera de afuera diría: ¡Ah, la gran! mató a Loewenthal. Pero ella se libera. Ella se lo quita de encima. Entonces ¿Qué es, héroe o antihéroe? Y fijate que a mí me ha servido mucho esa connotación bíblica de liberar su alma. Porque está el mito bíblico, que es Jacob, quien se pelea contra el ángel y le dice que no lo va a dejar ir hasta que no libere su alma. Y pelean toda la noche hasta que llega el amanecer y no lo deja ir Jacob, que está peleando en contra de Dios, hasta que le concede liberar su alma, y es el momento en que le cambia de nombre y le pone Israel. Entonces yo siento que ese viaje es de liberación del alma y no necesariamente es que sea bueno para todos. Es bueno para mí subjetividad.

PL. Sí, claro, es también una cuestión individual. Pero creo que como ha sido estudiado es que lo arquetípico del héroe tiene un ingrediente importante de colectividad, de darse al colectivo, diluirse en él. Incluso se desvanece el papel protagónico que pudieras tener.

YN. ¿No vas a tener un papel protagónico?

PL. No, te diluyes. Incluso la sociedad te pueda olvidar. Depende de dónde estés. Eso es lo que entiendo que sucede muchas veces.

AA. En mi trabajo esa figura sería Máximo y, si querés, el fantasma detrás de Máximo; la figura que conocí que era así, era Mario Payeras. Porque Mario jugó ese papel como comandante del EGP, como fundador, pero además era una figura ética frente al resto de la dirección nacional del EGP, que era más oportunista y más manipuladora.

CZ. ¿Él era el “hombre nuevo”?

AA. Sí y él es el que quedó fuera de juego también. Porque se viene la ruptura y él queda fuera. Es la sombra detrás de la cual yo de buena manera articulo la figura de Máximo. Para mí parte de la cuestión, por edad y por generación, era: ¿Qué representan estas figuras que fueron los comandantes guerrilleros? Yo no los conocí a todos. Yo nunca conocía Turcios. Pero sí conocí a muchos de la nueva generación y me interesaba entenderlos como figuras.

CZ. Y a Mario, ¿Sí lo conociste?

AA. Sí.

CZ. ¿Y cómo era?

AA. Era fascinante, carismático, brillante y a la vez era un machote ladino de los años cincuenta. Porque él era de esa generación, de los que estudiaron en el Instituto en los años cincuenta. Y tenía esos manierismos que yo conocía por mis primos, que también estudiaron en el instituto en los años cincuenta. Entonces yo veía a Mario y decía: ¡Putá es igual que mis primos! Salvo por la brillantez y por esto y por lo otro, pero tenía también algunas de esas taras, incluyendo una cierta alergia al feminismo. A pesar de que Yolanda no se dejaba, que era su mujer. Pero ella también, a pesar de su personalidad, ella siempre estuvo al servicio de él. Y sigue.

PL. ¿Cómo fue recibida tu novela *Después de las bombas*? ¿De qué años hablamos?

AA. Después de las bombas fue mi primera novela que salió en el 79 y se publicó en México por la fecha. Ya en Guate la cosa estaba muy tensa y fue bastante bien recibida. Yo creo que es una de las novelas mías que más impacto ha tenido. Pero te estoy hablando de principio de los ochenta sobre todo. Incluso el Seymour Menton, que no respeto yo, que se consideraba EL crítico de la novela guatemalteca, le metió un artículo.

PL. ¿Y *Cascabel*, por ejemplo?

AA. *Cascabel* tuvo menos repercusión. Porque es del 98 y en ese contexto era justo cuando empezaba a entrar esa narrativa que rompía con la narrativa de la guerra, y *Cascabel* incluye eso. Entonces *Cascabel*, en ese sentido, no tuvo el mismo impacto. *Itzamná* lo tuvo porque ganó el Premio Casa de las Américas y tuvo también ese impacto. Pero *Cascabel* en el 98 ya como que era el momento en que estaban pegando las novelas que ya no tenían que ver con la guerra.

CZ. Empezó toda la Generación x, Javier Payeras, etcétera.

PL. ¿Y después de *Cascabel* fue *Sopa de caracol*?

AA. Mirá, *Sopa de caracol* ha tenido un impacto, incluso el mismo Javier lo dice, de que es el análisis de la derrota. Y Javier lo ve como...

CZ. El recuento de daños.

AA. En su visión, él mismo lo ha dicho, es como el mejor sumario que se ha hecho de por qué sucedió la derrota.

CZ. Es que hay un grupo de novela de posguerra que es como el recuento de daños.

PL. Escritas en la posguerra.

AA. Sí, porque es de 2002.

PL. Yo me preguntaba ¿Por qué se escribe en ese momento? ¿Por qué se publica en ese momento?

AA. Porque yo mismo estaba tratando de hacer la evaluación de lo que había sido mi trayectoria. Yo había militado con el "Eje", yo había roto con el "Eje", y me fui con Payeras y de ahí todo eso sirvió para un carajo, y todo en la URNG terminó siendo una gran farsa en la cual yo había invertido una década de mi vida. Entonces mi primer reacción fue no pensar en eso para nada, que fueron mis años noventa, y ya después es: ok, ya lo superé y ahora ¿Qué chingados pasó?

CZ. Yo creo que la posguerra es de lo más fuerte que hay. Cada una tiene su fuerza .

YN. Por eso toda esa ironía

AA. Sí. Y las historias que aparecen en *Sopa* son historias de lo que se discutió dentro de la organización en un momento de crisis.

PL. Es que a mí me causó un... la Primera vez que la leí me dije ¿Por qué? ¿Por qué en ese momento? que ya estaba todo, la firma de los acuerdos. ¿Por qué sale ahorita? Pensé que era algo más que personal.

CZ. Yo creo que una de las cosas más importantes que pasaron después de la guerra en Guatemala, es que ese recuento de daños ha vuelto, “científicamente” comprobable si quieres, los acontecimientos de la guerra. Y esa es una cosa muy fuerte. Los descubrimientos, digamos, el destape de los archivos. Durante la guerra eso era intocable. ¿Quién podía entrar a los archivos? Ahorita el Archivo de la Policía Nacional, el diario militar, tenés ahí unas narrativas de ejecuciones, del modus operandi, es fuertísimo.

AA. Pero además todo ha surgido también con todo el trabajo que ha hecho antropología forense de ir evidenciando que todas las masacres en efecto pasaron.

CZ. Sacando los huesos de la tierra, imagínate lo impactante que es el hecho de que abris una fosa y ahí hay cuatrocientos cadáveres de mujeres y niños.

AA. Pero mirá es una cosa generacional, porque, es una cosa que yo conocí. Quedémonos con los escritores: Franz Galich, Dante Liano, Mario Roberto Morales, todos se metieron en esto. Eran gente inteligente, yo también era gente inteligente. Tu papá [Carlos Navarrete] apoyó, y todos los mayores que nosotros: Tito Monterroso, Cardoza y Aragón, y entonces ¿Por qué gente tan inteligente se metió en ese rollo que a posteriori podemos decir que fue una catástrofe y una idiotez? Y entonces, por ahí va la gran interrogante: ¿Cómo fue que te creíste esa historia? Cómo fue que uno, que ha sido entrenado a hacer pensamiento crítico, que tiene doctorados, en Francia en mi caso, pero no soy el único, y uno se va por ahí y se compra esa película hasta que se estrella el avión. Y entonces era un interrogarse. ¿Cómo podés hacer eso? ¿Cómo hicimos todos eso?

CZ. Yo creo que se habían cerrado las opciones políticas. Yo creo que ese cierre de las opciones políticas es lo que abre lo otro.

YN. Pero hay hechos reales en tu novela. Por ejemplo, lo de la venganza que relatas, este delator fue real.

AA. Fue real.

YN. La venganza, ¿también fue real?

AA. La venganza fue real pero yo la cambié en la novela.

YN. ¿Por qué?

AA. Por qué en realidad no pasa como en la novela. En el año 76 en México, cayó toda la dirección del “Eje” y todo el archivo, que se fue para la CIA en Washington. Ahí cayó Aura Marina Arreola, cayó todo ese grupo de gente.

AA. Solo que yo lo cambié de contexto. Y luego eso vuelve a suceder una vez más a principios de los ochenta, después de que se han firmado los acuerdos de la URNG y que de pronto otra vez se repite la historia, y la infiltración ha vuelto a pasar. Y entonces yo eso lo novelizo.

YN. O sea que juntaste los dos eventos.

AA. Y les cambié de lugar. Porque Brasil no tenía que ver con la historia. La venganza se dio de diferentes maneras. Y mucho de lo que aparece ahí: desde usar los dineros de los secuestros para cerrar una casa de putas y meterte ahí a vivirla a lo Rabelais, eso sucedió. Usar el dinero para hacer viajes internacionales y comprarte ropa Chanel, eso sucedió.

CZ. ¿El dinero de los secuestros?

AA. Sí. Supuestamente porque como eras parte del equipo político diplomático tenías que ir a Ginebra, ir a Naciones Unidas, tenías que estar presentable, pero eso era el rollo. También sucedió lo de Rolando Morán, que no cayó cuando ese operativo de infiltración en México en el 81, porque era su cumpleaños y lo celebraban en su casa de seguridad y se emborrachó, y por eso no regresó a dormir donde él dormía, que es donde cayó la CIA a las cuatro de mañana y no había nadie ahí, porque el Rolando había fondeado en la otra casa.

YN. Se salvó de milagro.

AA. Dos veces.

CZ. Se salvó por borracho.

AA. Porque la otra que también es verdadera es cuando chocó contra la escuela politécnica por ir hablando babosadas mientras iba manejando y cabal, fue a estrellarse contra la escuela politécnica, pero como tenía tipo así de finquero, grandote, blanco, los soldaditos salieron corriendo: señor, usted está bien, usted está bien, y el jugó todo el juego: no no se preocupen, voy a llamar a mi gente de seguridad, ustedes tranquilos, muchas gracias por ayudarme y todo el rollo.

CZ. Qué historias. La utopía.

AA. La realidad de la utopía.

CZ. A mí no me cuestiona que se haya hecho la guerra porque yo creo que si te cierran todas las posibilidades políticas tenés dos opciones: o te rebelás o te volvéis un obediente de mierda. Había que hacerlo, no tenías opción.

YN. Pero no era solamente en Guatemala, era todo un contexto.

CZ. Pero más allá de que no fuera solamente en Guatemala. Imagínate que en Guatemala mataron a todos los líderes políticos y no podías postularte, todas las elecciones estaban fraudulentas... y ¿qué hacés? O te volvéis obediente o te rebelás. Y yo creo que rebelarse es como tener un poco de dignidad. Ahora, con lo que yo nunca he logrado reconciliarme es con el hecho de que hayan expuesto a las poblaciones civiles desarmadas. Eso no me casa, porque...

AA. Esa es la crítica de Payeras.

CZ. Porque la gente estaba desarmada, estaba sola y nadie llegó a ayudarlos y ves al Ejército de Guatemala irse en contra de sociedad civil desarmada y nadie respondió por eso.

AA. Lo que Payeras decía es que el EGP tenía que pedir disculpas públicamente, y Rolando dijo que ni madres, y ahí se vino lo de la ruptura.

CZ. Es que la estrategia del EGP fue la que jodió la cosa porque ellos los expusieron y después dijeron pa' atrás y se olvidaron y [...]

YN. Sí, porque originalmente era involucrarlos ¿no?

AA. Sí, la teoría de tener una base popular era correcta.

CZ. La idea era que se levantara el pueblo, porque no puedes tener para siempre un grupito guerrillero, la gente se tiene que levantar.

AA. Pero la cuestión es que hay que poder hacerlo de acuerdo a cierto tipo de circunstancias. Y parte de lo que pasó ahí fue el gran acelere de que como triunfó Nicaragua y que parecía que El Salvador iba a triunfar, entonces le tocaba a Guate y había que apurarse. Y en ese apurarse se rompieron todas las reglas de seguridad del mundo. Y creo que eso también lo menciono en la novela, de que cuando se firma la URNG, mandan la información al Frente Ho Chi Min y en ese triunfalismo no lo ponen en clave, va en castellano. La persona que recibe el mensaje tiene que subirlo al Ho Chi Min en el Quiché, pero no sabe qué es lo que lleva. Por pura casualidad va con una patrulla que lo va custodiando y se topan con una patrulla del ejército. Como no sabían lo que llevaban y que era tan importante, da el ejemplo al ponerse como machote a disparar y es el único que muere. Y cuando los soldados revisan lo que había en el cadáver encuentran toda la información. Pero lo peor es que Rolando ni siquiera cambió lo que se decía ahí. Y cuando el Ejército se dio cuenta de que todo lo que decía era lo que se estaba haciendo, ahí fue donde cayó Alaide Foppa, entre otras gentes.

CZ. Errores, errores, errores, errores. Que costaron vidas importantísimas.

PL. ¿Cómo fue recibida *Sopa de caracol*?

AA. *Sopa* tuvo bastante impacto. Mucha gente la discutió. No fue que fuera un *best seller*, pero sí hubo mucha discusión en torno a ella. En cambio *Arias de don Giovanni*, con el tema transexual y lésbico, se silenció en Guate.

PL. En el estudio trato un poco también el tránsito del sujeto letrado. Como guía en los procesos armados hasta su tránsito en la posguerra. ¿Cuál es el sitio que ocupa ahorita?

AA. Desapareció como alternativa. En buena medida porque en el caso guatemalteco los comandantes no solo firmaron sino que se fueron a vivir a su casota que les dieron con sus guardaespaldas y rompieron con todo.

CZ. Ni siquiera le dieron soporte a los Acuerdos.

AA. Gaspar se murió pronto. Rolando También. Entonces quedó Manzana, que se ha lanzado de candidato presidencial y ganó el uno por ciento de los votos, pero que no representa nada más que una visión muy corrupta de lo que fue la izquierda.

CZ. Y César Montes que anda por ahí.

AA: César nunca fue político y por eso tronó todo el tiempo. César era y sigue siendo un tipo muy audaz, pero no político; entonces tronó con el “Eje”, tronó con los guanacos y tronó con los nicas porque le fallaba el ángulo político. Lo ponías enfrente de una patrulla y podías confiar que el César no te iba a traicionar nunca y que iba a ser el último combatiente que estaba ahí, pero no podías confiar que tuviera una discusión política con nadie porque su discurso es hay que echarles verga y cagarse a todos ahí.

CZ. Ese es el ángulo que no iba de acuerdo con Mario. Que Mario creía que había que construir esa parte política...

AA. Él tenía un doctorado en filosofía; Mario Payeras era un pensador. Él era un académico que terminó metido ahí...

CZ. Qué duro para él terminar metido ahí siendo un académico...

AA: Y como no había nadie que supiera nada de teoría militar, él se metió a estudiar teoría militar para que existiera una línea militar. Entonces como no había nadie que tuviera una línea étnica, él se metió a trabajar eso también.

CZ. Qué improvisación, ¿verdad?

AA: Sí, sí, totalmente. Y ahora si lo ves, es consecuencia de la caída de Arbenz. Porque todo fue por etapas. La primera guerrilla eran los militares nacionalistas, Turcios y compañía. Incluso César venía de ahí. Y de ahí, conforme muchos de ellos fueron cayendo y una nueva camada fue retomando eso, entonces comienza a transformarse pero con todas esas taras. El “Eje”, porque yo no me voy a meter a HABLAR de ORPA (Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas) porque nunca estuve en ORPA, era como un guevarismo [...] porque el Che era el padrino del hijo de Rolando y de Aura Marina. Había ese vínculo ahí y era el guevarismo, el foco guerrillero, y romper con el marxismo ortodoxo que el partido representaba. Pero eso en teoría. Y en la práctica era como un híbrido.

PL. Esto en términos de los comandantes. Pero aquellos que escribían, que no formaban parte de los mandos pero que participaban del pensamiento crítico, ¿Qué fue de ellos?

AA. Es que está bastante relacionado. Mirá, el debate, el primer gran debate que hubo sobre la cuestión étnica guateque fue a principios de los setenta, donde está Severo Martínez, Guzmán Böckler, Mario Solórzano Foppa, y todos estaban metidos en algo: Severo era del partido, Guzmán Böckler fue asesor de ORPA, Mario era del EGR, y habían debates entre las diferentes organizaciones, pero aparecía como un debate público, en un espacio universitario entre teóricos que sí tenían formación: Guzmán Böckler era antropólogo, Severo Martínez era historiador, Mario era sociólogo, y luego fundó lo de la prensa en la televisión, que fue uno de los grandes golpes positivos. Ya era un debate en que todo el mundo era secretamente militante, pero aparecían como debates académicos. Y te estoy hablando de 72. Y cada vez más siguió siendo eso. Entonces no había un sector académico verdaderamente independiente, fuera de algunas gentes que se las disputaban todo el mundo. Entonces no había la posibilidad de ser independiente porque terminabas quemado con todo mundo. El CUC [Comité de Unidad Campesina] empezó independiente, una organización maya, campesina, separada de todo. Y el “Eje” se la absorbió. Y los dirigentes del CUC no querían ser absorbidos pero no tenían alternativa. Y terminaron dentro del “Eje”, y fue en alguna medida la causa de muerte del CUC, o la muerte de muchos de los miembros del CUC. Eso solo se supo hasta después, por eso en *Sopa* viene como un balance de todo eso, porque antes no estaba del todo claro; y luego lo que estuvo claro fue que el ejército había ganado, y nadie entendía por qué, y fue hasta después que ya le cayó el veinte a todo el mundo y fue entendiendo qué era lo que había pasado.

YN. Y ¿cómo fue tu experiencia, por ejemplo?, porque tú eras a la vez este intelectual que reflexionabas y que además...

AA. Nosotros éramos una célula del “Eje” en Ciudad de México, parte del “Eje” internacional.

YN. Pero me refiero a ¿cómo pudiste combinar? ¿Cómo, si había un compromiso político, podías ser crítico?

AA. Porque no eras crítico de la organización, porque no tenías suficientes elementos para poder serlo. Cuando yo los tuve...

YN. Porque era todo fragmentado...

AA. Sí y todo compartimentado. La primera vez que yo tuve una visión más amplia, y que me di cuenta del desmadre, fue después de la ruptura de Payeras con el “Eje”.

YN. De la que saliste tú, y salió...

AA. Sí, pero porque él nos explicó todo lo que estaba pasando y de pronto uno dice: puta madre. Uno anda metido en esta mierda y era así, y así y así.

CZ. Vos estabas pensando que era diferente.

AA. Sí claro, porque no teníamos la visión, no teníamos la mirada integral. Y el trabajo de Payeras fue compartirla con nosotros y de pronto... Y se vinieron un montón de repercusiones porque nos acusaron a todos de aburguesarnos, vendernos al capitalismo, y esto y lo otro.

YN. Me encanta cuál era la acusación: aburguesarse. La más grave.

PL. Y ¿qué hiciste?

AA. Bueno, yo me quedé con Payeras más o menos hasta el año noventa.

YN. ¿Cuándo fue lo de la ATCG en los ochenta?

AA. Empezó cuando se creó la UNRG, porque entonces iba a ser el gran frente amplio que iba a unir a todos; y nosotros éramos el sector cultura. Era la Asociación de Trabajadores de la Cultura de Guatemala, Alaíde Foppa.

YN. De hecho, ¿sabes? Yo todavía tengo cajas de todas las publicaciones de ustedes. No sé qué hacer con ellas.

AA. Mándaselas a la biblioteca Benson de Austin. Ellos tienen ahorita el mejor archivo de todas las revoluciones. Nosotros hicimos, antes de que me fuera de Texas un evento: *Archivando las revoluciones*, y llamamos a que donaran los materiales que tenían. Y llegaron camiones. Ahí están.

YN. Y entonces la ATCG, ¿de qué años estamos hablando?

AA. Empezamos a principios del 82 y la ruptura se dio en enero del 84.

PL: ¿Qué es el sector cultura?

AA. Trabajadores de la cultura, escritores, pintores, escultores... Y luego cuando se da la ruptura con Payeras, todos nosotros nos quedamos con Payeras. Entonces se aguantaron casi medio año en lo que se dan cuenta de todo lo que había pasado y a mitad del 84 comienzan a cortarnos, a acusarnos de aburguesarnos y todo el rollo y nos echan y nos vamos. Y algunos empezamos a trabajar con Payeras para formar una alternativa. Se discuten mil opciones y se viene “El contingente”, después “Opinión política”, y después “Octubre revolucionario”, un nombre pésimo que se le ocurrió a algún pendejo, tratando de juntar el octubre de Guate del 44 con el octubre de los soviéticos, que siempre se me hizo un nombre espantoso que no señalaba nada bueno, como efectivamente no lo hizo.

PL. Y era ¿qué? ¿Colectivo?

AA. Era como un germen de lo que podía ser una alternativa revolucionaria, pero no era armada, porque no estábamos armados, no era partido, porque no nos habíamos constituido en partido; era como un tanque pensante de cómo podría ser otra izquierda. Y que duró unos buenos cuatro años y de ahí cada quien agarró por su lado.

PL. Y ¿Tuvo recepción esto?

AA. Tuvo recepción por las publicaciones. Porque casi todas las publicaciones de Payeras salieron en el primer boletín *Opinión política*. Y lo mejor que escribió el “Cholom” antes de darse vuelta salió también, entonces la colección de *Opinión política* es buenísima. Y si la lees te impresiona: ¡Ah, eso es una chingonería!

CZ. ¿Y eso en dónde está?

AA. Bueno, cada quien debe tener sus copias. Unos están en Texas porque yo di mis copias. El “Cholom” tendrá las suyas, pero ahorita ya no nos habla. Yolanda tendrá un montón de copias, porque Yolanda era central en todos esos documentos. Miguel Ángel Albizures tendrá todas sus copias, porque él también era parte de eso.

PL. Esto cuenta hasta noventa.

AA. Y de ahí, ya para entonces estaba clarísimo que no iba a pasar nada más que negociar la paz en condiciones que, con mucha suerte, te dejaban en taparrabos. Porque la alternativa era te quedabas desnudo o en taparrabos, ya no había otra alternativa. Salvo para los “comanches”, que terminaron con casotas en la zona 14 y en todas partes. Y muchos de los combatientes, como las mujeres ixchiles, fue lo peor. Porque combatieron 15 años de su vida y como ya al final estaban cansadas, no aparecieron en el censo de combatientes cuando se firmó la paz y no recibieron ni mierda. Les dieron solo a los que estuvieron censados para el 96. Muchos de los veteranos que ya estaban tronados no recibieron nada. Y muchas eran mujeres ixchiles.

CZ. Pero ¿cómo no velaron por eso los comandantes?

AA. A los comandantes les valía a esas alturas.

YN: Además, alguien me platicó que fue muy apresurado el censo.

AA. Los equipos eran improvisados. Dicen que había un chavito en Chiapas que era un nerd, que estaba con la laptop tomando los datos y cuando la gente le decía, Yo entré a la guerra en tal año y esto y lo otro, en un momento él se volteó y les dijo: puta, ¿de qué guerra están hablando? Entonces los perdedores fueron lo que más dieron su vida. Y bueno, los que sobrevivieron, como todo el grupo de mujeres ixchiles, que a pesar de eso siguen siendo fabulosas.

CZ. Mirá todo este tema de meterle el juicio de Ríos Montt...

AA. Mirá, son como de mi edad, algunas son mayores, y cuando vos hablas con ellas, esa fiereza sigue ahí. Vos sabés siempre quién fue una mujer combatiente: es la que nunca se calla cuando su marido le dice que se calle.

CZ. El pueblo ixchil es excepcional.

AA. Y cuentan que les encantaba entrar en combate, les entraba el calor cuando estaban preparándose y que veían que venía la patrulla militar, y te lo cuentan sin

ninguna vergüenza. Riquísimo, sentir la adrenalina y que vos empezabas a apuntarle a los soldados hijos de puta y te recordabas que habían quemado la casa de tus papás, y que pum, entrar en combate era la cosa más linda que les ha pasado en su vida.

PL. Ni hablar de la novela del perdón, ¿verdad?

AA. Y es que la mayoría terminaron metiéndose porque ya habían sufrido la violencia.

CZ. Muchos indígenas se metieron porque no encontraban ninguna otra salida a sus problemas: se trataron de organizar en cooperativa, los empezaron a matar por ser cooperativistas, intentaron no sé qué, igual, por todas las razones los mataban, entonces, les quitaban tierra todo el tiempo...

AA. En algunos casos, como fue el de Rigoberta Menchú, toda la familia entera se metía, en algunos otros, algunas de las chavas, como las que llegaron con Mingo en el 82, sus papás seguían siendo conservadores y querían casarlas con unos viejos cabrones que ellas no querían y dijeron: ¡Al diablo! Nos alzamos. Y se fueron a la montaña. Como manera de liberarse de sus papás. Porque había los dos modelos: los que entraba toda la familia, como fue el caso de Rigoberta, y donde era el sector conservador y ellas ya estaban concientizadas aunque, tenían 12 años, o 13 años, porque las casaban a los 14, y decían: ¡al carajo!

YN. Y es que además había una gran idealización de lo que era ser guerrillero.

AA. Sí, claro.

CZ. Imaginate un pueblo que ha estado oprimido tanto tiempo de repente te dicen que estos chavitos están peleando...

YN. La idealización ¿No jugó un papel importante?

PL. ¿Entre esas poblaciones? ¿La idealización guerrillera?

AA. Una de mis teorías es que a pesar del horror, a pesar del genocidio, a pesar de las 640 aldeas arrasadas, los mayas ganaron la guerra. Es que no hay comparación: Guate en los setenta... África del sur antes de Mandela era un pueblo liberado comparado con Guate. Guate vivía en el medioevo. En cambio ahora eso ya nunca más.

CZ. No, el surgimiento de los pueblos mayas ha sido espectacular.

AA. Y a todos los niveles. Desde los sectores dirigentes... Mira, estábamos en una reunión, el Mingo nos citó en el café del *mall* de Chimaltenango, te hablo como tres navidades antes y era el último domingo antes del 24 de diciembre. Sólo al Mingo se le ocurre citarnos ahí. Y llegamos y éramos los únicos dos no mayas en todo el mall y entonces nos quedamos [...] porque era algo que no habíamos visto nunca: el *mall* atorado como cualquier *mall*, pero eran todos mayas, comprando la misma mierda que compra cualquier clase media para navidad, pero el poder adquisitivo, la manera de comportarse, el empoderamiento, eso nunca lo había visto. Con una autoridad que antes ni se les pasaba por la cabeza. El mundo cambió para siempre para el pueblo maya.

CZ. Sí, la verdad es que yo creo que sí.

AA. Y eso es lo mejor. A un precio hijo de puta, pero cambió para siempre.

CZ. Y mirá, ahorita los chavitos, el otro día estaba mirando un video de una mi alumna que fue a filmar a este grupo de patojos adolescentes en San Andrés Semetabaj, que ellos por decisión propia están rescatando danzas tradicionales, pero ellos también son raperos, o sea, por un lado hacen rap pero por otro lado hacen estas danzas ceremoniales. Y la chavita los entrevista y dicen: nosotros necesitamos una preparación especial para empezar las danzas porque esto tiene que ver con nuestras creencias y tienen que ver con los viejos mitos y nosotros las estamos recuperando, y estos instrumentos son también antiguos y los estamos recuperando [...] Y tu mirás unos patojos súper articulados. Entiendes qué están haciendo, cómo lo están haciendo [...].

AA. A todos los niveles.

CZ. Y después, viene esta otra imagen donde están con la computadora, y están editando con la computadora música. Y tenés todos los niveles, tenés el nivel mítico, el nivel social, y tenés edición, elaborando.

AA. En los pueblos donde yo he andado, Rabinal, Comalapa [...] todo eso y toda la chaviza es igual. Todos te echan unos rollos y que están haciendo un *mix*, entre canciones en cakchiquel con hip-hop. Una cantidad de cosas impresionantes. Los grupos de poetas, escultores, todos.

CZ. Ahora fui a la presentación de un libro de poemas de un chavito como de 23 años de San Juan Ostuncalco. Y él dice, leyó su poesía, por supuesto una poesía muy sobria, muy tipo japonés, haiku, muy sencilla, como conceptual, y cuando la leyó en su idioma con una musicalidad impresionante. Y cuando terminó dijo: bueno yo le llevé este libro a los ancianos de mi pueblo y ellos me dijeron que este era como un libro mágico. Y yo les pregunté que por qué y ellos me dijeron que ellos jamás hubieran podido hacer eso porque ellos no eran hombres libres. Pero que yo había podido publicar un libro porque era hombre libre. Y yo que hacía muchos años me había quitado mi traje, me lo volví a poner pero ahora con orgullo.

AA. Es su país.

CZ. Están recuperando su país, en todos los niveles. Médicos, ingenieros, sobre la justicia, universidades.

YN. Es que esa es la parte esperanzadora, porque cierta narrativa insiste en la falta de salidas.

CZ. Mirá, es que salidas hay un montón. Pero hay una necesidad de construir una ciudadanía que tenga incidencia. Entonces yo creo que la estrategia de ellos, que son grandes estrategias los mayas, es que ellos tienen la cuenta larga. Un pueblo que cuenta sus metas en 5 700 años, ellos le están apostando a la organización comunitaria a largo plazo.

YN. Pero los chavitos ladinos también están haciendo cosas...

AA. Pero porque se han mayanizado. Mirá cualquier festival y encontrás los chavitos ladinos participando sin ningún problema de que sean mayas quienes los hayan organizado. Ellos están felices. Y se dan porque esa es su comunidad.

PL. Es que comentamos esto de la literatura de posguerra que muestra sociedades sin salida...

AA. Bueno, *Sopa* es balance de la derrota pero no deja de haber humor.

PL. Pero lo que encontramos en varios autores es un desencanto marcado sobre sociedad actual, ya no sobre la utopía.

AA. Pero es sobre todo un desencanto sobre el mundo occidental, incluso cuando no sea conscientemente eso, pero el desencanto es con el modelo occidental.

CZ. Las novelas más desencantadas son las de después de la guerra. Javier Payeras. Una novela muy desencantada, muy negra, muy urbana...

AA. Muy ladina.

CZ. Y ellos encuentran referente directo y lo dicen, no es el mundo indígena, ni la tradición literaria guatemalteca. Ellos se van a los autores gringos, al realismo sucio, este de Bukowski. Eso es lo que a ellos les interesa.

AA. Es otra forma de exilio mental y culturalmente están allá.

CZ. Ellos quieren copiarle a esos autores, no quieren encontrar soluciones a lo que hay en el país, sino que ellos están viendo [...], de hecho, Javier te dice: a mí no me interesa ver hacia Guatemala, yo estoy hablando como hablarían estos otros autores, que son con los que me comunico que no son guatemaltecos. Él habla de este realismo sucio del gringo vulnerable y marginado.

PL. Pero habla sobre Guatemala.

CZ: Claro, pero ellos se hayan ahí porque, por ejemplo, la ciudad de Guatemala se parece quizá mucho más a eso que las dinámicas del mundo indígena. Además de que pretendió ser ahistórico, apolítico, no querían tener nada que ver con lo que había pasado con la guerra. Yo hablé con Javier antes de que se sacara este tema de la novela de la posguerra y le decía: Mirá Javier, ustedes son ahistóricos, apolíticos, pero la vida les está restregando en la cara la historia. Porque ahí está el juicio a Efraín Ríos Montt, ¿Qué van a hacer ustedes con eso? No van a reaccionar, no significa nada para ustedes. Javier, que es muy reflexivo, ha cambiado mucho.

AA. Javier ha cambiado mucho.

CZ. Pero los demás no lo siguieron. Pero los demás siguen necios en esa historia.

PL. Yo veo en Guatemala un oasis literario. En El Salvador hay escritores, en Nicaragua, pero Guatemala tiene una pluralidad de propuestas, y una literatura también crítica en otros términos, como para imaginar otras realidades, y yo me pregunto qué tanto se lee y qué tanto se forma. Y yo creo que es porque los escritores están ahí, formando a los chicos, no solamente en las librerías, en cuanto espacio cultural hay. ¿Qué tanto es cierto?

CZ. No es cierto. Porque los escritores guatemaltecos tienen la característica de ser muy huérfanos. Suponete las diferentes olas de escritores importantes, como Miguel Ángel Asturias, se fueron, no están en Guatemala apoyando, liderando, moviendo. Nada que ver. La siguiente ola, todos ustedes, no estaban aquí, ¿cuál es la siguiente ola? Nosotros, que yo logre ver, Rodrigo (Rey Rosa) y yo, y no sé quién más. En medio de la guerra, divorciados, Halfon tal vez, pero no tenemos ningún tipo de relación intensa de trabajo. Y de comunicación menos. Y esta otra generación que no quería tener nada que ver con nadie de arriba.

AA. Pero los chavos más jóvenes que no son sólo escritores, están metidos también en teatro, en movimientos culturales de todo tipo, y que incluso no se definen como escritores necesariamente, ellos sí tienen una relación orgánica entre ellos que nunca se tuvo...

CZ. Pero no generacional...

AA. Más o menos, porque son jóvenes...

CZ: Pero no intergeneracional.

PL. Y ustedes ¿No la buscan? Por medio de la academia ¿No?

AA. Yo me relaciono con ellos.

CZ. Yo me he tratado de relacionar con ellos y diría que tengo una buena relación. Pero es una excepción.

PL. Sin que sea estratégica para algo, o tenga al menos esa organicidad para llevar proyectos.

CZ. Ni siquiera creo que haya ese interés de leerse, o de comentarse.

AA. Pero eso en sentido estrictamente literario, porque se juntan chavos, aunque sean escultores, actores, pero entre ellos sí se está discutiendo todo lo que están haciendo.

PL. Pues entonces la visión e intuición tendría que ser no sólo referido a la literatura, sino como propiamente movimiento cultural...

AA. Ándale. Exacto y a una apuesta mucho más intercultural.

PL. Vaya, claro. Entonces hay que plantearlo de alguna otra manera. De todos modos a comparación de Nicaragua y El Salvador...

AA. Y es que todavía está muy en flujo, está, pero muy en flujo. Mirá, nosotros dos, CZ y yo, estamos hablando de lo que conocemos, pero decime si jamás has leído un artículo sobre este tema.

PL. Esto no lo vamos a encontrar en ningún lado. Mil gracias por la entrevista.

YN. Muchísimas gracias.

Anexo 4

Entrevista con Carmen Lucía Alvarado. Editorial Catafixia

Julio- FILGUA 2018⁴⁰²

Pilar López Martínez-Yosahandi Navarrete Quan

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Carmen Lucía Alvarado nació en la ciudad de Quetzaltenango en 1985. La vida cultural de la ciudad la invitó a descubrir la poesía durante su adolescencia, y en 2003 comenzó a experimentar escrituralmente. Pronto se integró a grupos de poetas como “Ritual” y “Metáfora”, con los que participo en la organización del Festival Internacional de Quetzaltenango.

Fue subdirectora de la revista electrónica *Luna Park* y colaboró en el Centro Cultural España, donde coordinó espacios de diálogo y discusión como “Poesía para armar” y “Desarmable”. A partir de 2010 funda junto a su pareja, el también poeta Luis Méndez Salinas, la editorial independiente Catafixia, que inició pensada para publicar exclusivamente libros de poesía latinoamericana para, paulatinamente y con toda intención irse ampliado a la publicación de narrativa y ensayo. En los últimos años la editorial ha participado en diversas ferias nacionales e internacionales en España, México y Guatemala, entre otras.

Es autora de los poemarios *Imagen y semejanza* (2010) y *Poetas astronautas* (2012). También participó en la antología *Al centro de la Belleza. Seis poetas guatemaltecas* (2017). En México colaboró en el número 190 de la revista *Punto de Partida*, dedicada a la poesía guatemalteca actual, prologada por Luis Méndez Salinas. Al respecto de Carmen, Luis escribe “Con cada poema, Carmen Lucía Alvarado alza las manos y nos recuerda las grandes preguntas, los infinitos miedos, las inefables carencias. Ante la inmensidad del vacío que nos rodea —frente a la soledad—, ella antepone la sacralidad de la escritura, ese ritual antiguo y siempre renovado de la genuina escritura. Cualquiera que ha visto un naufragio, ha visto el futuro.”⁴⁰³

Es medio día en la FILGUA y grupos de escolares recorren el recinto entre risas y carreras. Hay un rumor de música, de voces: algarabía de gente en movimiento, de páginas abiertas, de presentación de libros. Nos acercamos al *stand* número 1 destinado a la editorial Catafixia, donde se encuentra Carmen Lucía, bellamente ataviada con un huipil rojo. Nos recibe con su enorme sonrisa, su pelo negro y brillante, su disponibilidad.

⁴⁰² Entrevista dada para publicación a la Revista electrónica *Istmo*.

⁴⁰³ Luis Méndez Salinas, “La dimensión geológica de la escritura”, en *Punto de Partida*, México, UNAM, 2015, p. 14.

Mientras Pilar acomoda la cámara y la grabadora, nos advierte que si llega alguien pidiendo información tendrá que interrumpir momentáneamente la entrevista para atenderlo. No hay problema, contestamos. Estamos en una feria. Iniciamos.

¿Cuál es la influencia de los escritores canónicos en los jóvenes como ustedes? ¿Qué influencia tiene en ustedes la Firma de los Acuerdos por la Paz? ¿Cómo es su relación con los escritores de la guerra?

Es interesante porque la firma de la paz para mi generación, tratando de clasificar en generaciones, como de gente nacida en los 80, al momento de la firma de la paz teníamos 10, 11 o 12 años. Y naturalmente, yo tengo memoria, tengo mucha memoria de esos momentos, pero cuando empiezo a escribir la cuestión era muy diferente en el sentido colectivo.

A mí mis papás me formaron con mucha memoria. Ellos estuvieron involucrados en la guerra, eran militantes, dirigentes estudiantiles. Yo no creo que eso sea una peculiaridad, porque hay mucha gente con historias similares a la mía en Guatemala, pero lo que pasa es que si el contexto que te recibe es como de una guerra cercenada, como que allá lejos entendés que hubo una guerra, pero no del todo, ¿verdad? Entonces sí era como un espacio árido para la memoria.

Cuando yo empiezo a escribir fue en el año 2003 y fue el año en que empecé a estudiar literatura en la capital. Las primeras referencias que yo tenía, incluso ya desde el colegio, eran de la generación que es llamada de posguerra, o sea Javier Payeras,⁴⁰⁴ Maurice Echeverría,⁴⁰⁵ Estuardo Prado,⁴⁰⁶ Simón Pedroza,⁴⁰⁷ y naturalmente como uno está empezando, a estos chavos los miraba uno y decía ¡guau! Estos chavos están en todo, están furiosos, tienen un discurso total, así como que llegan y tiran la mesa, entonces nosotros como generación los veíamos y sentíamos que estábamos casi mimetizados con su discurso.

El discurso de ellos, a grandes rasgos, era: pues la guerra ya pasó pero no fue nuestra, nosotros ya no tenemos que ver con la cuestión social, la memoria y todo esto no van a ser los insumos de nuestra escritura, y entonces vamos a tener más relación con toda la cultura pop, con el cine; eso es lo nuestro y vamos a sembrar algo totalmente nuevo. Entonces esa era su premisa. Y nosotros un poco íbamos por ese lado. Julio Serrano,⁴⁰⁸ Luis Méndez Salinas,⁴⁰⁹ íbamos muy atrás.

⁴⁰⁴ Javier Payeras (1974). Escritor guatemalteco. Es autor de *La región más invisible, Imágenes para un view-master, Limbo, Días Amarillos, Ruido de fondo, Afuera y Soledadbrother*. Catafixia le ha publicado *Raktas* y *La resignación y la asfixia*.

⁴⁰⁵ Maurice Echeverría (1976). Escritor guatemalteco. Editorial Catafixia publicó su poemario *Los falsos millonarios*.

⁴⁰⁶ Estuardo Prado (1971). Escritor guatemalteco. Es autor de *Estética del dolor, Vicio-nes del exceso* y *El libro negro*.

⁴⁰⁷ Simón Pedroza (1972). Poeta y editor guatemalteco. Fundador del taller de experimentación artística "Casa Bizarra" a fines de los noventa y autor del poemario *Bizarro*, de libre acceso. Editorial Catafixia publicó su poemario *Reflejo duotono*.

⁴⁰⁸ Julio Serrano Echeverría (1983). Escritor, poeta y editor guatemalteco. Fundador de Libros Mínimos, una de las primeras editoriales cuya obra está disponible libremente en internet. Catafixia le ha publicado *Estados de la memoria*.

⁴⁰⁹ Luis Méndez Salinas (1986). Cofundador de editorial Catafixia, poeta y editor. Es autor de *(si)...*

Pero los diez años que tenemos de distancia se empezaron a notar pronto, más que con nuestra escritura, con nuestra conciencia del entorno. Porque fue muy necesario en algún momento empezar a revisar, porque no podés andar sin cola, o sea, tenés que saber de dónde venís. Ellos tenían de hecho relación con algunos poetas, como Francisco Morales Santos,⁴¹⁰ que es vital en su escritura en el momento de la guerra y en su trabajo editorial, pero su escritura y su premisa eran otras, aunque sí tenían estas relaciones.

Y de alguna forma nosotros empezamos a cambiar cierto registro de nuestra escritura. Ya dejó de ser pop, urbano o como de la vox populi, que fue una muestra clara de la vox populi que tuvo mucha fuerza como del 2005 o 2006, y nuestras primeras escrituras iban muy por ahí.

Lo que pasa es que de pronto empezamos a tener cosas que tienen que ver con lo existencialista o con lo colectivo, el sentido del tono que tienen y, yo me atrevo a decir, en un grado espiritual diferente, pensando en una cuestión más amplia. Y nuestras referencias. Luis Méndez Salinas escribió un libro que se llama *Códex*, que es totalmente un diálogo con el Pop Wuj (yo le digo Pop Wuj porque traigo la traducción de Adrián Chávez), muy relacionado con las escrituras prehispánicas. Pero de alguna forma hay un cambio y a partir del 2013, después de diez años de que nosotros estábamos en la escritura pero muy relacionada con lo popular y esta onda más coloquial, ya entramos a otro canal, pero ahí fue cuando empezó a cobrar sentido cuál había sido el cambio de nuestra escritura.

Yo publiqué mi primer libro en el 2010, se llama *Imagen y semejanza* y mi escritura es, yo creo que lo que necesitaba era tener un diálogo con algo más trascendental al hecho mismo de lo cotidiano, pero sin dejar de basarme en eso, siempre como punto de partida. Y se llama *Imagen y semejanza* y es un diálogo entre Dios y sus criaturas, y entonces ahí hay una tensión constante.

Lo que yo digo es que hubiera podido partir de una vez de la realidad. Nuestra realidad eran las preguntas que desde lo colectivo estaban empezando a plantearse, no sólo desde la escritura sino desde todas las artes, y al rato también se vio que en el movimiento social.

Porque para mí el final de la posguerra, vamos a decirle así, es el juicio por genocidio de Efraín Ríos Montt. ¿Por qué? Porque ahí se volvió a poner todo sobre la mesa; cuando parecía que sí, ya pasó la guerra y vamos de frente, pues ese momento es un regresón, es decir: este país no se puede mover, no se puede fundar, no hay construcción real, si no nombramos nuestra memoria y toda la lucha de los pueblos indígenas que fueron masacrados, de la gente desaparecida, eso que ha ido poco a poco cayendo por su propio peso. Ese es para mí el final de la posguerra, porque ahí empezamos a entender que si no terminamos de nombrar todavía la bala que nos está atravesando, no vamos a poder hablar de una posguerra; y no es que todavía estemos ahí, pero es que necesitamos la memoria.

algún día nos haremos luces y *Códex*, publicado en Catafixia.

⁴¹⁰ Francisco Morales Santos (1940). Poeta guatemalteco, fundador del grupo Nuevo Signo y Premio Nacional de Literatura 1998. Es autor, entre otros poemarios, de *Cartas para seguir con vida*, *Ceremonial para el olvido*, *Madre, nosotros también somos historia* y *Escritos sobre fondo oscuro*. Catafixia ha publicado su poemario *Estación florida* y *Las plumas de la serpiente*, con poemas de los integrantes de Nuevo Signo. Es editor de editorial Cultura.

Entonces a partir del 2013 se cambia el registro no sólo de la escritura sino de todo. Y fue muy interesante para nosotros ver a nuestros amigos que nos habían guiado y que tenían un discurso distinto, ver como ellos mismos empezaron a sentir la necesidad de nombrar al país, de hablar desde la memoria y de regresar a una relación más cercana con los escritores del pasado. Incluso el mismo Cardoza, o Asturias estaban más alejados, como que allá lejos, ellos ya fueron, pero yo creo que también tiene que ver con el grado de madurez con el que ellos llegaron, es decir ya a los 40 años.

Nosotros digamos que fuimos como la cola de la generación de posguerra, pero ahora ya no lo tengo tan claro. Y ahora estamos compartiendo espacios con escritores de los 90, y que mucho tiene que ver también con que su posición ya no es “no me importa el país”, o “no tenemos nada que ver”.

De hecho, uno de los poetas más jóvenes publicados en Catafixia se llama Julio Cúmez.⁴¹¹ Es un poeta kaqchikel, de Comalapa. Tiene 23 años y de lo que habla es del país sin necesidad del panfleto, de la reflexión clara de que estoy hablando de la memoria de mi país, pero con una conciencia desde el ser kaqchikel y su mundo mestizo también urbano. Yo no sé si está cayendo ya algo, si tiene una forma definida, pero nuestra relación con la guerra ha cambiado; y para mí el 2013 fue importante porque justificó incluso el hecho de nuestras escrituras en un tono más colectivo, cercanos a los cantos que trascendían un poco al grado de tocar lo espiritual y colectivo. El tratar de hablar, a pesar de ser una voz individual, por lo mayor a lo que pertenecemos, básicamente.

¿Qué tanto participa la literatura, lo textual propiamente en estos cambios de los que hablas?

Pues podría decir que es muy fuerte y al mismo tiempo es muy traslúcido. Lo que pasa es que el hecho de ser escritor, de estar en la literatura y del grado que te exige para entenderte, tu papel en el momento en que estás hablando a partir de una colectividad mayor, no te da de ninguna manera la posición de ser la voz del pueblo y que la gente te reconozca como tal, ¿verdad?

No es así, pero sin embargo creo que eso es justo lo que pasa con el arte; es la memoria guardada y más salvada. En nuestro país la cuestión es seria con la memoria: o sea, está dinamitada. Y yo creo que donde se ha logrado guardar es en el arte, y se ha logrado guardar de una forma que a mí me provoca todo el amor, toda la ternura y toda la furia al mismo tiempo, porque digamos que se ha protegido. Yo lo veo así. La literatura, pero también las artes visuales, las artes plásticas, están abrazando y protegiendo a la memoria. A lo mejor no es tan claro en toda Guatemala, pero el trabajo del arte es ese y nunca lo ha dejado de hacer.

Quizá no hay mucha conciencia desde los movimientos campesinos. En algún grado debe haberla, de todo este otro registro paralelo, del sentido más que de los datos, pero va a tener importancia de aquí a diez años, a quince años. Es lo que pasa cuando escuchás de pronto o abris un libro y es una voz que se quedó hace 50 años, pero resurge en ese momento, y nos define. Y es lo que nos está pasando con los

⁴¹¹ Julio Cúmez (1995). Editorial Catafixia publicó su poemario *Oyonik*.

libros de Stella Quan,⁴¹² que es una voz que estaba en suspenso, inédita; pero si no lo hubiera hecho, seríamos menos. Esa es la cuestión, y ahora que está ahí, publicada, es una tabla de salvación. Yo creo que ese es el sentido que hemos hecho de todas las cosas, dejar registro. De hecho, eso es lo que hacemos en el trabajo editorial: dejar registro. Es como una cápsula del tiempo.

¿Hay organicidad entre ustedes, se sientan a discutir y a reflexionar lo que nos platicas? Entiendo que hay una conciencia crítica expresada en el arte, ¿qué tanto eso define su quehacer?

Hay una cuestión interesante con Guatemala: nuestro verdadero capital es nuestra cultura, naturalmente mestiza pero sobre todo lo que empuja todo lo maya. Es un país ultraracista, pero es que a pesar del racismo lo que nos define es el mundo indígena. El racismo nos cercena hasta tal punto que la gente más estudiada dice: el mundo indígena, y nosotros... O sea, mano, nosotros también somos un pueblo maya. Es decir, el racismo también te clasifica en otro lado, y es el racismo más buena onda, en la mejor de las intensiones. Entonces no tenemos la conciencia colectiva, todos como guatemaltecos, de la importancia que tiene nuestra práctica cotidiana y nuestra relación con el mundo a partir de lo maya. Y de lo maya, pues lo mestizo también. Y creo que culturalmente nuestro país tiene una fuerza potencial, y el arte ha sido una de las pocas válvulas de escape, a veces inconsciente. Por ejemplo, Francisco Morales Santos escribió un poema que es capital: *Madre, nosotros también somos historia*, y él dice: “es que yo lo escribí todo de una sentada. Le hice dos correcciones, lo escribí llorando, pero yo lo hice pensando en mi mamá”.

Y ahora publicamos un libro de Francisco Nájera,⁴¹³ y él le hace un análisis y dice, pues este poema es más bien la crónica del pueblo reprimido. Y le otorga así su carácter histórico y su carácter identitario, que es una prueba clara para mí de lo que pasa cuando en el arte empuja la fuerza de siglos. Y él no lo pensó así, incluso como un indígena negado por el racismo, en que se obliga a pensar que no tiene relación con eso, pero es que hay cosas de las que no te podés desvincular y son las cosas que te yerguen. Sin el *Madre nosotros también somos historia*, seríamos menos. Y es un poema que se escribe en el marco de la guerra y cuyo autor pertenece a un grupo que se deshace por la desaparición de otros de sus poetas, y todo eso está ahí cifrado.

Entonces cuando nosotros llegamos a la escritura leí ese poema a los 15 o 16 años, y quizá no lo entendí pero lo sentí, y eso seguro marcó mi camino hacia la escritura, y eso pasa con otros poemas más adelante, y con otros poemas también que supuestamente no tienen que ver con la guerra, pero que no pueden no tener que ver con la guerra.

⁴¹² Stella Quan Rossell, antropóloga guatemalteca exiliada en México (1935-2007). Su trilogía “Diáspora, identidades y memoria” forma parte de la serie Memoriales, de editorial Catafixia.

⁴¹³ Francisco Nájera (1945) Poeta, escritor y ensayista. Radica en Nueva York desde hace décadas. Es profesor bilingüe de escuelas públicas. Entre sus poemarios están *Libro de las horas* y *Palabra de travesti*. En narrativa ha escrito, entre otros textos, *Juan, hijo de María* y *La comedia humana*. Entre sus ensayos destaca *El pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez*. La editorial Catafixia ha publicado *Sujeto de la letra a*.

Como Javier Payeras y su *Soledadbrother*, que es un poema lapidario, pero que es una voz de posguerra, que a 20 años de la firma por la paz sigue significando tanto para cualquiera, para alguien que vivió la guerra, para alguien que no la vivió, y para él que fue transición. Y es que podemos hablar de él como un escritor que más joven dijo a mi no me importa la guerra, pero es que su historia misma tenía que ver con eso. Nada más es sobrino de Mario Payeras. Ahora, claro, su relación con eso es distinta. Y tiene que ver con ese sentir colectivo que es el trabajo del arte.

Nosotros como generación creo que lo hemos hablado más de una vez todos, o sea, con Luis, que además de ser mi pareja, tenemos esa responsabilidad extra al momento de ser editores, de estar ofreciendo un macro discurso. Tener una editorial es ofrecer un macro discurso y en nuestras colecciones vamos publicando cosas que tienen que ver con lo que queremos decir o con lo que nos está diciendo el país y nosotros vamos tratando de ordenar. Entre él y yo sí tenemos mucha claridad; con el resto de mis compañeros, más de una vez lo hemos hablado. Y sobre todo con los que son mayores: Javier, Simón. Para nosotros es muy valioso ver cómo iban cuajando todas esas cosas que empezaron siendo un grito y ahora es la seriedad y la madurez de una obra más sólida y de una experiencia vital diferente.

¿Qué papel juega la editorial en este cambio socio-cultural que describes?

Pues nosotros empezamos la editorial en 2010. Y empezamos con una intención clara: había demasiada escritura alrededor. En Xela se fundó el festival de poesía en 2003, que fue cuando comencé a escribir mucho y a hacer vínculos con escritores de la capital. Y empezamos a traer poetas de otros lados, de México, de El Salvador. De alguna forma era la respuesta a nuestra necesidad de querer ver qué hay afuera. Queremos escribir y queremos tallearnos en serio. Y se nos empieza a tomar bien en serio y empieza a haber un tráfico de poetas de toda Hispanoamérica. Y eso fue muy importante, hubo un momento en que los festivales eran muy importantes. Un festival que hubo en México: “El vértigo de los Aires”, de donde nace la idea de Catafixia.

Los poetas van y vienen a Xela: Ernesto Carrión de Ecuador,⁴¹⁴ Héctor Hernández Montecinos⁴¹⁵ de Chile, pero la reflexión era que todos esos poetas iban y venían a los festivales pero no nos quedaban. Entonces, ¿por qué no hacemos libros? De la gente que conocemos y que también conozcan a los poetas de Guatemala, porque era obvio que había un montón de gente escribiendo y no estaba quedando de ningún modo la evidencia. Entonces empezamos con la idea: vamos a publicar a dos poetas de fuera y a dos poetas de Guatemala. Y juntos: cuatro libros como grupitos. Y

⁴¹⁴ Ernesto Carrión (1977). Escritor ecuatoriano. Premio Latinoamericano de Poesía Ciudad de Medellín del Festival Internacional de Poesía de Medellín 2007 y Premio Casa de las Américas 2017, entre otros reconocimientos. Entre sus últimas publicaciones se encuentran los poemarios *El cielo antes del cielo*, *Revoluciones cubanas en Marte* y *La célula invisible*, y las novelas *Incendiamos las yeguas en la madrugada* y *El día que me faltes*. Catafixia publicó *Naipes* arreglados (13 poetas contemporáneos del Ecuador), en el que colabora.

⁴¹⁵ Héctor Hernández Montesinos (1979). Poeta, ensayista, editor y gestor cultural chileno. Entre sus últimos poemarios destacan *Buenas noches luciérnagas*, y *64 cajitas sobre la poesía*. Hizo la selección y el prólogo de *Réplica, poesía chilena contemporánea (1970-1985)*, publicado por Catafixia.

nuestro primer tiro se llamó Tomas y van a ser de 10. Sacamos dos tomas, es decir 20 poetas contemporáneos de Guatemala publicados y dos de cada país que logremos. Entonces van a conocer a 20 poetas de Guatemala sí o sí.

Nuestro primer país fue Uruguay y buscábamos que los dos poetas de Guatemala fueran a Uruguay: esa era la onda de la Catafixia. Luego va Chile, Costa Rica, México, Perú, Ecuador, Argentina, latinos en Estados Unidos; fue muy interesante el intercambio. Y nos dimos cuenta de que nuestra relación con Centroamérica, ya ha de haber algo que lo explique, es directamente Costa Rica. En estas tomas no está El Salvador, no está Nicaragua y no está Honduras, no sé por qué. De hecho, nuestras fronteras inmediatas es con Chiapas. Pero El Salvador está a tres horas.

Pero si vas para allá también estás en otra cultura de alguna forma. Empieza a perderse, identitariamente, culturalmente. Nosotros nos sentimos mucho más distantes de El Salvador que de Chiapas, por ejemplo. No es que lo hayamos concebido así, pero por X o Y motivos no hemos logrado hacer los vínculos adecuados con estos tres países. Entonces para nosotros la cuestión centroamericana se reduce a Costa Rica. Y también, por ejemplo, ayer le dieron el premio Luis Cardoza y Aragón a René Morales Hernández,⁴¹⁶ que es de Chiapas y fue uno de los primeros poetas que supo que iba a nacer la editorial y nosotros publicamos. Y él siempre dice: esa es una gran noticia para nosotros los centroamericanos, y no sé qué y nosotros los centroamericanos, y lo dice desde Chiapas. Y claro, es que hay una memoria que está hablando desde esas fuerzas: éramos lo mismo, el mundo mesoamericano, ¿verdad? Y en realidad nuestro diálogo sobre lo centroamericano nos crea un poco de conflicto.

Ahora estuvimos en España y estábamos en mesa con proyectos de Centroamérica y el Caribe y sentíamos eso: los proyectos eran súper diferentes, los discursos eran súper diferentes, y todos hablan del asunto centroamericano, pero no hay un solo proyecto que integre Centroamérica. Y eso ha pasado no solo en la literatura sino en lo económico, en lo social, en todo. Y la relación con Costa Rica nos viene de nuestros mayores: Francisco Alejandro Méndez, que se formó en Costa Rica.⁴¹⁷ Siempre decimos que si hay un escritor centroamericano es Pancho, porque se conoce toda la dinámica de Nicaragua, El Salvador, Honduras, pero él se formó en Costa Rica. Y nuestro movimiento de posguerra fue muy atractivo para Costa Rica. Ahí todo el mundo sabe de la Editorial X, de Estuardo Prado, de Mundo Bizarro, y siempre han estado atentos.

A mí me devela muchas cosas que a pesar de estar tan cerca histórica y culturalmente nuestras variantes sean tan distintas; todos pasamos por guerras. Y creo que aquí lo que pasa es el mundo maya, que en Nicaragua ya estás hablando de otra cosa. Aquí hay 23 pueblos y tal vez es bien entretenido ver para dentro y no tenés chance de ver a los lados.

⁴¹⁶ René Morales Hernández. Poeta chiapaneco. Premio Mesoamericano de poesía Luis Cardoza y Aragón 2018. Entre sus poemarios destaca *Luz descendiendo de las colinas de Chiapas*. Catafixia editorial le publicó *Radiografías*.

⁴¹⁷ Francisco Alejandro Méndez (1964). Poeta, escritor, crítico literario y periodista guatemalteco. Premio Nacional de Literatura de Guatemala 2017. Entre su obra se encuentran *Reinventario de ficciones*, *Catálogo marginal de bestias, crímenes y peatones*, *Saga de libélulas*, *América Central en el ojo de sus críticos*, *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central* y *Diccionario de autores y Críticos de Guatemala*.

Editar en Guatemala, ¿qué es?

Es épico pero no imposible. Es un acto de resistencia y subversión definitivamente. Y sobre todo no hay apoyo institucional que soporte, no hay becas, no hay fondos, no hay nada, pero lo más importante es que a la larga, aunque no nos caerían mal, no lo hemos necesitado. Eso sí lo tengo clarísimo. A mí me enorgullece mucho. No es que me encante, porque no estaría mal una manita, pero lo que pasa es que aquí hay tanto que no podemos evitar que pase. En teoría, la FILGUA no podría existir, no debería existir. Los escritores tampoco, y a eso responde la edición en Guatemala, al propio interés de hacerla.

Yo creo que si le preguntas a cualquiera, a Raúl Figueroa⁴¹⁸ o a Paco Morales qué es la editorial estatal y qué funciona como una editorial independiente, o a Magna Terra, no podés decir que la cuestión sea fácil, pero por alguna razón no lo hemos dejado de hacer, ¿verdad? Sí, es sumamente complicado, pero para nada ha sido imposible; la fuerza de la palabra no es solo el emisor, hay un receptor, si no, no sería posible.

Y la cantaleta esta de que en Guatemala no se lee; es que claro, es un país de diferencias abismales, hay mucho analfabetismo, desnutrición, la calidad de vida es espantosa, pero la gente que logra tener las posibilidades también logra tener en algún punto su grado de responsabilidad de formarse, y entonces eso ha hecho que hay un público lector que crece, que haya una identidad; yo creo que al lector guatemalteco lo podríamos armar, es decir, es un buscador total, y si encontró un libro va a seguir el otro y el otro, y los libros están puestos en el camino, así como sí, hay una razón, hay un camino con la necesidad de los lectores, necesidad de insumos.

Yo doy cuenta de los últimos 10 años en que empecé a trabajar en la Editorial Cultura y comencé a trabajar la FILGUA desde dentro, y las diferencias son grandes de hace 10 años para acá. Ha habido un crecimiento acelerado.

Es también un acto titánico, ya que por las condiciones del país no logramos salir de ciertos focos en los que se mueven los libros, de Guate a Xela, que es muy importante, hay mucho discurso ahí, mucho pensamiento. Entre Guate y Xela hay un circuito que está bien, pero también mal porque desde la capital se dice: hay que sacar los libros, ¿a dónde me voy?, pues a Xela, pero ya es como hegemónico el asunto. Hay otros centros, como Comalapa, que es muy importante, y entonces como para limpiarte la conciencia de que sí salís al resto del país es la capital, Comalapa y Xela, y cuando es extremo, vas a Antigua, que es un caso loquísimo porque está aquí nomás, como la luna y la tierra.

Es complejo cuando pensás en toda la cantidad de extranjeros que viven ahí, y que de hecho, pues Antigua ya no es de guatemaltecos; los nacionales viven en los alrededores. El capital económico que genera la ciudad se mueve en manos extranjeras, y eso le da una dinámica de ciudad escenario. Y es complejo porque cuando llegas y haces presentaciones y todo, son muy pocas las personas, muy interesadas, pero son gente que para la vida cultural viene a la capital.

⁴¹⁸ Fundador y editor de F&G.

Cómo ves el futuro de la escritura en Guatemala. Tú como escritora joven

Yo como escritora. Creo que en el grado en que tengamos conciencia de la vital importancia de la escritura, vamos a ir escribiendo como Asturias: más, abundantemente. Guatemala no es un país que escriba en abundancia; muy intenso, como si rasgara cosas, pero no abundantemente y eso nos hace falta. Y la conciencia de nuestra palabra en el tiempo nos dará una nueva categoría a futuro, mientras tengamos más vivas las voces de Cardoza, de Cesar Brañas, del grupo Nuevo Signo, de Arévalo Martínez, la verdad es una cantidad interminable de escritores, y mientras tengamos más clara su vitalidad y la gracia de la palabra que no muere, y que ellos están acá con nosotros, en esa medida esa escritura va a ir cobrando más fuerza, no porque no la tenga, sino porque va a cobrar más vida, ser un bien común más evidente y digamos ya en el plano de la razón, de la sociedad guatemalteca.

Los escritores guatemaltecos, ¿para quién escriben?

Un escritor guatemalteco nace, vive y muere sabiendo que estamos en un punto ciego frente al mundo. Yo pienso en mi país y pienso en un envoltorio. Tal vez por eso no es evidente, ¿verdad? Si querés conocer Guatemala tenés que extenderlo, entrar en los recovecos. Entonces el escritor guatemalteco tiene esa conciencia también. Naturalmente, no escribimos para fuera, pero a la vez sí. Porque es nuestra carta de presentación. El escritor guatemalteco es bicéfalo. Sabe que viendo para fuera vamos a ser más evidentes, pero no podemos escribir sino viendo para adentro, o sea la entraña. Sabemos que en nuestra historia y en nuestra cultura hay algo cifrado, y por eso siempre nos estamos escarbando las entrañas, por decirlo de alguna forma. Y ha sido muy basta esa búsqueda, inabarcable.

Entonces creo que aunque no se piense, aunque no se tenga receptor, estamos construyendo nuestra nación de palabra: es uno de nuestros bienes culturales más importantes. Yo siempre pongo el ejemplo del *Pol Vuj*, y es que este libro nunca debió haber aparecido, y casi de milagro, para utilizar una palabra súper occidental y cristiana, aparece en una iglesia como esperando el momento de mostrarse al mundo. Y cuánto nos salvó. Cuánto nos salvó este libro.

Así es la historia de la literatura guatemalteca, no debería existir ese libro, están todas las condiciones dadas para que se fuera al olvido, para que no existiera, pero ahí está, casi clandestino, y aparece. Así es el carácter de la edición y de la escritura del país.

--

Quitamos la cámara, apagamos la grabadora, agradecemos la entrevista, nos abrazamos. Carmen Lucía vuelve su atención al stand de la editorial y nosotras nos adentramos en la algarbía de la FILGUA.

Anexo 5

Entrevista con Gerardo Guinea. Ciudad de Guatemala, julio de 2018

Pilar López-Yosahandi Navarrete

La plática inicia conversando sobre la novela Hombres de papel y Oswaldo Salazar

GG. Sí, porque lo que hay ahí es como desacreditar moral y éticamente a un personaje. Incluso si uno lo viera, no tenía ni necesidad de embarcarse en la locura que se embarcó: fue gerente general de Siglo XXI en México, un hombre que conoció a las principales figuras del siglo XX por su padre, no fue el típico radical de izquierda, pero lo que nunca le perdonaron fue haber levantado el tema del racismo. Si vemos ahora la presencia de los pueblos indígenas es impresionante en todos los ambientes, en universidades, en esferas de gobierno, en universidades privadas, comerciantes, profesionistas, más la reivindicación de que somos un país plurilingüe, multicultural, aunque hay enorme resistencia a aceptarlo.

Martha Cassaús escribió aquel libro de *Linaje y racismo*, y para quien no entiende la lógica del linaje aquí, de los apellidos de abolengo, el premio Nobel a favor de Rigoberta Menchú fue una bofetada, entonces vemos la novela de Oswaldo, vemos que es un profesor de la Universidad Francisco Marroquín, que niega el genocidio y critica cualquier acción que no sea la opción libertaria, es como dos o tres libros de Sabino, un argentino que ha escrito libros para, en el fondo, reivindicar a Ubico, el dictador; y hay otro que es la contra versión del libro de Piero Gleijeses, *La esperanza rota*, la investigación más completa que hay sobre el golpe contra Arbenz.

Entonces, yo no quise leer esa novela. No voy a perder mi tiempo y, como me dijo Javier, es una novela con “muchísima mala leche”, y si lo vinculamos con el tema de negar todos los crímenes, porque además aquí hay una cosa: el Ejército se ha llevado la principal acusación, la principal responsabilidad y descrédito y condena, ¿pero los empresarios y los políticos que financiaron eso? Por eso es que ponía como referencia *El hombre que amaba a los perros*, de Padura, porque es una maravilla de novela, que se mete con Trosky y con Mercader pero además recrea México y es respetuoso.

El triunfo de la memoria es puro trabajo familiar, pero ahí está la condena de Ríos Mont, está el asunto de Sepur-Zarco y la condena ahora en contra de los responsables del caso Molina Theissen, pero además hay documentos, testimonios, entonces, a pesar de que desde la firma de la paz ha habido una ofensiva conservadora para negar crímenes, genocidios y masacres, cada vez sale a la luz el descubrimiento del archivo histórico de la PNC, la fundación de Antropología Forense, y ahí está, no se puede negar y lo que se ha intentado es crear una simetría justificadora cuando dicen: ah, bueno, es que también la guerrilla mató, pero yo hasta ahorita no he visto que la madre de un oficial guerrillero demande al Ejército si su hijo cayó en combate, o la esposa de alguno de los oficiales del Ejército demande a un guerrillero porque su esposo cayó en combate.

Las demandas que hay son por secuestro, desaparición, tortura...

El tema de las mujeres de Sepur-Zarco, es terrible. Yo creo que son tres grandes cosas: la irrupción de los pueblos indígenas en todos los espacios, el triunfo de la memoria, y el tema de los derechos humanos. Lo que pasa es que estamos hablando de más de 200 mil víctimas, más del 50% de desaparecidos, más de un millón de desplazados, y si vemos en América Latina, nosotros somos el conflicto más largo, porque es del 54 al 96, Argentina 7 años, Pinochet 14, entonces son tres generaciones las que se impactaron y uno lo ve cómo todas esas prácticas de violencia se traspolaron y ahorita la violencia no sólo tiene un origen en la delincuencia común, sino los actos violentos son casi una construcción social; la ira, la agresividad, están presentes en todo.

¿Cuál es el lugar del escritor en la sociedad guatemalteca actual? Tú lo sabes bien, el planteamiento es que el escritor en el siglo XIX, especialmente después de la independencia, participó en la creación de leyes, cuerpos diplomáticos, en la guerra y durante la firma de los acuerdos de paz, y entonces una de nuestras preocupaciones era ¿cuál es el papel de ese intelectual orgánico y dónde se encuentra en la actualidad?

Bueno, ese intelectual está en *Fiticón*. Es que intelectuales orgánicos ya no hay. Severo Martínez o Carlos Guzmán Böckler, en los setenta escribieron dos libros que a su modo sistematizaban e interpretaban la complejidad de la sociedad guatemalteca, también *El racismo*, de Gaspar Ilóm, influyeron en otras generaciones; les explicaron que éramos un país racista, dominado por los criollos, etcétera. Hubo otros esfuerzos de economistas que provenían del Partido Comunista que influyeron. En novela pues, en los sesenta mucho. La última obra de Asturias, y la novela de El Bolo Flores, *Los compañeros*, que a mí en lo personal, es una gran novela, pero siento que no se puede hablar de los muertos, verdad, cuando no están presentes. Luego están intelectuales como Payeras, con una obra extraordinaria, abundante, pero hasta ahí ya no hay. Hay un problema ¿verdad? Cuando se firma la paz se introduce toda la corriente de la fragmentación temática, que a su vez produce una discursividad fragmentaria, entonces, todo se empieza a pensar desde el papel de las mujeres, el papel de las mujeres indígenas, el papel de las obreras, la ONGización de la organización popular, que anteriormente era muy fuerte, y poderosa, luego se fragmenta en miles de ONG; empieza lo de género, la transversalización de no sé cuánto, que responde mucho a una línea de la academia sociológica gringa, ¿sí? Fragmentariedad temática y discursividad fragmentaria, es lo que domina. En 24 años he tenido a mi cargo la edición de unos 2 mil títulos de todos los temas, por ejemplo, alguien hace una tesis de maestría sobre una actividad que se realiza en Totonicapán donde cada año sale un desfile con los muñecos de Hollywood, y es una tesis muy jalada de los pelos para hablar de cruce de identidades, construcción de identidades, pero quién [...] ha de haber, quién que explique la Guatemala diferente, que sigue siendo la misma pero también diferente, su configuración social cambió, sin embargo, se sigue resistiendo. El poeta indígena Juracán me hizo una reseña de *Fiticón*, que puso que era “un libro bastante odioso”, porque sí, hubo una gente que estuvo resistiendo pero que se quedó amargada, digamos, con la idea de que hubo

una derrota, que no valió la pena nada, que estamos jodidos, y el problema es que esa fragmentariedad se trasladó a las universidades. Y la universidad pública, la USAC, quienes se quedaron fue de lo más gris, y se volvió un área de mucha corrupción, y el nivel académico es de chiste. Es decir, yo sostengo que los licenciados que se están graduando en este momento ni siquiera tienen el nivel de los bachilleres de hace 40 años. Así de triste, y la educación se privatizó y la pública es para el pobrerío, con infraestructura precaria. Yo hace 22 años fui a un foro sobre la privatización de la educación y fui a cubrirlo y empezó un colombiano ante 200 personas, y dijo, que levante la mano quien tiene a sus hijos en escuela pública: nadie levantó la mano.

Hay más gente pensando a Guatemala desde el tema cultural, que desde la academia. Alguien como Payeras que reinterpreta y va dando luces, pero son muy escasos, porque además los que podríamos tener un espacio no lo tenemos, en un periódico, por ejemplo, porque cuando uno ve el periodismo en otros países, el periodismo de opinión es casi un género, ¿verdad? Aquí lo que hay son opinadores, que escriben ocurrencias, estados de ánimo o del deber ser, habrá tres o cuatro que dan un resumen ordenado de la coyuntura política o de por dónde va.

La pregunta sobre dónde está el intelectual en Guatemala tiene que ver con una percepción personal de que, después de la guerra, muchos escritores volvieron para participar en la formación de chavos, para abrir foros, editoriales, y espacios para la expresión. Y eso es una gran diferencia con Nicaragua o El Salvador. Muchas veces eso no se toma en cuenta, y sí marca una trayectoria distinta, culturalmente hablando.

Yo te podría decir que actualmente la cultura, el ámbito cultural, es la que ha sacado la tarea. Porque podés entender más lo que es Guatemala desde la poesía, los cuentos, las novelas, o el cine, teatro.

¿Quién lo sostiene?

Por su cuenta. Esfuerzos increíbles. El Estado apenas da migajas, digamos, pero no es suficiente.

Y ¿de dónde surge este interés por sostener estos esfuerzos en una sociedad tan golpeada? ¿Hay una reflexión, como origen, sobre lo que está sucediendo en Guatemala?

Digamos que sí, que ya hay un gran conglomerado de jóvenes con una conducta crítica importante. Que lee, que discute, pero que a veces no nos conectamos entre sí. Porque estamos muy aislados, nos faltan vitrinas para vernos. O sea, tú llegas a México y en media mañana compras cinco o seis revistas y cuatro periódicos y te enteras de los que está siendo el debate, aquí no, ahorita no hay ninguna revista.

Yo creo que la geografía de la cultura es el territorio donde los jóvenes encuentran alguna participación política. Porque se expresan, tienen sus proyectos. Y partamos de que la cultura es enormemente subversiva. Y ahí ahorita, franjas pequeñas, pero hay, de jóvenes políticamente formados, a partir del 2015, digamos, y apoya la misma prensa que no ha quitado el dedo en la llaga de la lucha contra la corrupción, etcétera. Claro, hay un sector que plantea que el tema de la corrupción no es un tema estrictamente de los políticos, sino de todo el sistema, donde participan empresarios, políticos, de todo, y reducir esta lucha a solo el tema de la corrupción y no plantearse,

por eso es que cuando escribí *Fiticón* me dije: es cierto, hemos hablado mucho de los que desaparecieron, pero poco de los que sobrevivieron, que son miles de miles y esos son los que están metidos en los movimientos de las luchas contra la minería, los de CODECA, los del Comité Campesino del Altiplano, y en cantidad de expresiones, pero todo ese esfuerzo fue olvidado, y entonces ahí aparecieron la cooperación internacional y los consultores suelderos, a hacer diagnósticos de esto, diagnósticos de lo otro, talleres de capacitación, pero la gente sigue resistiendo, ahí están. Y hay gente que tiene nivel de elaboración, lo que pasa es que no se ve, no está en los medios. Sigue habiendo demasiada fragmentación. Por ejemplo, ahorita sería la gran oportunidad, de aquí a un año que vienen las elecciones, de decir: pongámonos de acuerdo en algo, pues. Monteforte Toledo dijo en un discurso que éramos un país de perdidosos, perdidosos porque echamos a perder la Reforma de Mariano Gálvez, la Revolución del 71, el movimiento unionista de 1920, la revolución del 44 y estamos a punto de echar a perder los Acuerdos de Paz. Lo que pasa es que ahorita es otro escenario y hay que ver en literatura qué es lo que viene.

La siguiente pregunta va para allá: ¿Cómo percibes a la literatura centroamericana contemporánea? Guatemalteca en principio y luego centroamericana. ¿Hay corrientes? ¿Se ven temáticas comunes? ¿Universales?

Yo tengo la impresión de que en Centroamérica nos conocemos muy poco entre nosotros, a pesar de estar en la época del Internet. En los 70 años del siglo xx se conocía más lo que se escribía en Centroamérica entre los centroamericanos que ahora. Yo conozco poca gente; Horacio Castellanos Moya, viene de los grandes monopolios editoriales. Conozco algunos poetas ticos, alguno salvadoreño, sé de un escritor que tiene una novela muy exitosa, premiada en España que creo que es sobre el asesinato de Monseñor Romero, pero nos conocemos poco. Y creo que les pasa lo mismo a ellos. El problema es que siempre he pensado que editar en Centroamérica es prácticamente permanecer inédito. No estamos en el campo de interés de las grandes editoriales en español, por ejemplo, Alfaguara publica una novela en Guatemala y solo circula en Guatemala; publica una en Costa Rica y ahí circula solamente. Además, publican tres o cuatro autores, casi siempre los mismos, pero de vez en cuando sacan algo a México, pero el Fondo de Cultura no publica literatura centroamericana, teniendo la posibilidad de crear un mercado editorial centroamericano, pero no les interesa. Mucho menos a Alfaguara, que ahora es Random House, incluso creo que Santillana sigue publicando algo, pero también, como su mercado editorial son las escuelas y los colegios, el 95% de esa literatura estaría prohibida por razones de conservadurismo. Y algunas veces le piden a los autores que corrijan una palabrita o corrijan el cuentecito porque se quejó un papá. En Costa Rica hay apoyo fuerte a las editoriales, aquí seguimos igual: con datos de hace diez años se invertía alrededor de 10 centavos por habitante en la impresión de literatura nacional, tres quetzales al año de inversión por habitante en la cultura. Sin embargo, hay ahorita tres o cuatro editoriales muy jóvenes haciendo su esfuerzo, ahí van, publicando, todo eso tendrá su proceso de decantamiento.

Es un problema de distribución, ¿no? El que no se lean entre ustedes.

Algunas veces aprovechamos que vamos a una feria. Pero, grupos tan fuertes como Random House, Fondo de Cultura, que bien podrían crear un mercado de Centroamérica y el Caribe, siempre dicen que no hay plata.

Y por ejemplo, ¿iniciativas como Centroamérica Cuenta, que ya sé que son surgidas del interés de esas editoriales en el mercado, pero que finalmente acerca a autores y a una reflexión sobre la literatura de la región?

Pero ya se cayó con lo que pasa en Nicaragua.

¿Qué nueva literatura hay en Guatemala?

Ahí sigue el tema de la poesía, yo creo que, tratando de reflejar esa nueva realidad, de explicar ese caos en que vivimos, e igual sucede con el cuento y la novela, pero son procesos más lentos. Por ejemplo, yo tengo ahorita una novela que me parece maravillosa, pero no tengo plata para editarla. Tengo que esperar a ver dónde se puede editar. Además, con los últimos cuatro o cinco años, la cooperación económica del exterior se cayó mucho, y en estos últimos 25 años la plata que ha metido la cooperación nunca fue para cultura. Nosotros siempre hemos defendido que es la inversión más rentable a mediano y largo plazo porque genera orgullo de pertenencia, consolida identidades. Hay algunos poetas como Aníbal Barillas, pero está en Alemania. Todos estamos muy metidos en lo micro. Los temas siguen siendo los mismos. Lo urbano, hay un gusto y regusto por escribir literatura sobre lo urbano y hasta ahora se ha abandonado la literatura rural. No estamos escribiendo sobre los grandes temas rurales. Es una tendencia, pero lo rural sigue siendo muy fuerte.

Existe literatura por otros medios. ¿Qué piensas de ella?

Blogs... aquí hay N cantidad de *blogs*, que es quizá donde mejor existe cierta crítica literaria, como no hay crítica literaria, la que se produce en la universidad parecen trabajos escolares, muy simples, y en el caso de los *blogs* hay acercamientos que no solo son sobre escritores nacionales, sino que se meten con escritores de todas partes del mundo. Ahí está más rica la presencia de este trabajo. Es el espacio donde aquellos que no pueden editar, publican. Permite la circulación de información.

Tras 25 años de crítica literaria centroamericana, ¿cómo ves los estudios literarios centroamericanos?

Los desconozco por completo. Más que creo que vienen de la academia gringa o alemana, pero no conocen lo que se escribe, y si se ponen estudiar, son cosas culturalistas, o sobre los mismos autores, la crítica acá es muy pobre. Porque, si hablamos de crítica cultural es casi un género, como la entrevista cultural, o la crónica. Yo me leí las 2 200 páginas de *Inventario* de José Emilio Pacheco, ahí hay crítica literaria, crónica y ves el oficio, hay estudios históricos que explican México. Ahora hay algunos, pero no tienen esa organicidad. Son interpretaciones facilonas de una novela, y uno dice bueno. Puta, me tardé cuatro años para esto.

¿Conoces aparte otro tipo de crítica y estudios, como lo que se hace desde Costa Rica, la revista Istmo o alguna otra?

Conocí lo de *Istmo* por vos. Y de ahí no he visto más. Y algo que hizo un mexicano que estudia en Albuquerque y que, en una reunión sobre las universidades gringas que se hizo en Costa Rica, presentó una ponencia sobre *La mirada remota*. No más. De ahí no he visto otros esfuerzos. Pasa lo mismo. Quizás críticos centroamericanos podrá haber varios y muy buenos, pero no hay vitrinas. Y lo demás hay mucho de esos trabajos manualeros, escolares pa' salir al paso.

Leer en Guatemala. ¿para quién se escribe? ¿Hay espacio para la lectura y el comentario, para el intercambio?

Es complicado. Hay espacios pequeños, pequeños foros, eventos que organizan. No es un esfuerzo que se logre institucionalizar ni con apoyo. Pero sí hay gente leyendo, mucha, pero ahora se nota más en provincia; en Quetzaltenango hay un movimiento muy importante liderado por Márvin García que organiza el Festival Internacional de Poesía de Quetzaltenango y tiene una editorial que se llama Metáfora. Ha ido aglutinando escritores de la región, pero ya es un esfuerzo que tiene 10 o 12 años, y traen 70 poetas de diferentes países. Y hay esfuerzos heroicos como el de Francisco Morales Santos en Editorial Cultura, el esfuerzo de los Catafixios que editan muy bien y son muy serios, a pesar de su edad son muy profesionales, también el éxito de la librería Sophos. Con un poco de plata se podría multiplicar, porque lo que más necesitan los jóvenes son referentes colectivos. Entonces la inversión en deporte en fútbol ha sido tanta y hemos ganado todas las derrotas y los presupuestos para cultura son ínfimos; con un poco de institucionalización eso sería maravilloso. Crear un Sistema Nacional de Creadores.

¿Los premios funcionan?

Sí están funcionando, claro que 50 mil quetzales para un premio nacional es lo que se gasta cualquiera en contratar un salón y organizar un foro para discutir las implicaciones de la transición a la democracia que llevamos más de 30 años debatiéndola. Todo sirve, la misma Feria Internacional ya se institucionalizó. El problema es que tenemos tres editoriales con un catálogo de literatura contemporánea y de autores consagrados de Guatemala más importante, y el ministerio de Educación nunca nos compra ni un ejemplar, y cuando compra con el apoyo internacional compra pura basura.

¿Cuáles son esas tres editoriales?

F&G, Magna Terra, en su momento Letra Negra, Editorial Cultura... por lo menos.

Es que hay ejemplos en los que por lo general son las universidades y las escuelas el ámbito fundamental para la difusión de la literatura del país. Incorporarla a los programas de estudio hace que circule y se conozca. ¿Sucede acá?

No. Lo que le piden es que lean *María*, de Jorge Issacs ¿Qué le va a interesar más a un muchacho de 18 años: leer *Días amarillos*, de Javier Payeras o *María*?, ¿Qué le

dice más? La diferencia es que una novela de este tipo no dice leperadas. También hay una enorme corrupción en la compra de libros. Hace algunos años hubo una compra enorme para muchachos de secundaria. Y Raúl Figueroa presentó su oferta para *El señor presidente*, porque él tiene los derechos para Guatemala y no le compraron ni un ejemplar.

¿Se lee a Asturias en Guatemala?

Yo creo que cada vez más. Ya se ha empezado a leer a Cardoza también, a Monterroso, o sea la obra de Monterroso sería fundamental que la leyeran los jóvenes, pero no lo hacen. Porque no se edita y se distribuye. Yo tengo testimonio de un montón de compras que uno dice: bueno, qué es esto. Me lo explico porque hay corrupción, pero además porque hay una enorme presencia del Opus Dei en el ministerio de Educación. Entonces, una novela que hable de sexo y de otras cosas, pues no. Un escritor me contó (no digo nombres), que les gustó un libro de cuentos y lo quería una editorial española para venderlo en las escuelas pero le censuraron varias palabras en varios cuentos porque los papás llegaron a quejarse de que cómo sus hijos e hijas estaban leyendo eso, y es un escritor que para nada es escatológico, sino divertido. Es terrible. Ellos creen que los muchachos o las muchachas no saben, ¿verdad?

A mí me invitaron a un colegio privado, como con 18 maestros, a hablar de la primera edición de *El Árbol de Adán* que publicó Norma, todos impresionados, como que hubieran descubierto el agua azucarada sobre el tema del genocidio, eran maestros jóvenes, pero una señora de 70 años se me acercó y me dijo: míreme, tenga cuidado, no siga escribiendo sobre esos temas, es peligroso. Pero también existe sobre la cuestión moral. Sin embargo, hemos editado en estos 20 años mucho más de todo lo que se editó a lo largo de todo el siglo xx a excepción del periodo del 44 al 54. Y se sigue empujando.

Muchas gracias

La edición de *Narrativas centroamericanas*, de
Pilar López Martínez se terminó de imprimir
en Magna Terra editores
en marzo de 2022. El tiro,
sobre bond 80 gramos.
