

## Algunas reflexiones sobre los itinerarios narrativos centroamericanos de la guerra a la paz

Mercedes E. Seoane

### I. Introducción

*Hace millones de años, un pez navega entre las dos islas más grandes del planeta. Ante los ojos asombrados del pequeño pez antediluviano, surge un extraordinario resplandor en el interior de las aguas, y el pez queda ciego. Nuestro amigo será, en adelante, un poeta ciego, pues nadie puede aproximarse a semejante resplandor sin perder la vista, y sin quedar, para siempre, iluminado por dentro. Lo que el antiguo pez había visto era el estallido de los volcanes de la cadena del Pacífico, que se levantaron sobre la faz de las aguas creando un puente entre América del Norte y América del Sur. Había nacido Centroamérica. (Lindo, 1990: 7)*

El objetivo de esta presentación es explorar concisamente (si acaso ello es posible) las relaciones entre la literatura centroamericana contemporánea –específicamente, de Guatemala, Nicaragua y El Salvador– y la memoria de la historia en dicha producción. Para ello, y dada la extensión del corpus, ofreceremos en esta ocasión algunos ejemplos tomados de cinco novelas (entre todas las citas y textos posibles). Es evidente que una reflexión de este tipo tendrá un carácter incompleto y, por lo tanto, abierto y general, con todas las dificultades y precauciones que una presentación tal debe suscitar en el ámbito del análisis literario. El espacio reducido nos fuerza a no detenernos en consideraciones más minuciosas sobre determinados autores, obras o polémicas específicas del campo de la teoría de la literatura. Con todo, esperamos que esta exposición limitada permita ofrecer una idea más general del vasto corpus que llamaremos provisoriamente, junto con Héctor Leyva, literatura de la posguerra.<sup>1</sup> Otra característica de nuestra propuesta es la opción por un enfoque metodológico fuertemente entrelazado con las variables Autor, Historia, contexto de producción, etcétera, conceptos que son habitualmente debatidos y a veces incluso resistidos en el campo propiamente literario, pero fundamentales según nuestra perspectiva a la hora de analizar la posible relación entre el período literario elegido y ciertos elementos de carácter

---

<sup>1</sup> El uso de la categoría “literatura de posguerra” es explicada por Héctor Leyva en los siguientes términos: “Una de las razones para referirse a esta narrativa como de post-guerra se halla en el hecho de que algunos textos se han destinado a evaluar el fracaso de los proyectos revolucionarios, las responsabilidades individuales y colectivas de ese fracaso, y a mostrar (como un paisaje después de la batalla) el espectáculo caótico y degradado de unas sociedades que carentes de todo derrotero (como consecuencia de la caída de las utopías) parecen abocadas a su perdición.” (Leyva, 2005: 63). Sobre la denominación y denominador común de la misma mucho se ha escrito. Para un análisis completo sobre el tema, ver el excelente resumen de Werner Mackenbach sobre el tema en la compilación que él mismo dirigió (Mackenbach, 2008).

eminentemente extratextual: la abundante representación de la historia y de las sociedades centroamericanas, y la memoria individual y colectiva.

## II. La nueva narrativa centroamericana: entre desalientos, violencias y transiciones

Es sabido que la cintura de América ha sufrido un relegamiento histórico en lo que refiere a los estudios sociales y literarios dentro de nuestro subcontinente. Sin embargo, en los años setenta y ochenta, cuando muchas utopías revolucionarias habían sido ya aplastadas en distintos rincones de Latinoamérica, este relegamiento pareció ser derrotado brevemente por razones en realidad ajenas a la fuerza de la producción artística misma en un período muy especial para la región; en efecto, los vitales movimientos insurreccionales centroamericanos y el primer triunfo revolucionario fuera de Cuba atrajeron la atención y el postergado deseo de utopías tanto regional como internacional. La producción literaria, que acompañó fuertemente desde el arte los proyectos revolucionarios,<sup>2</sup> logró también cruzar, tímidamente, las fronteras de los pequeños países del istmo americano. Los nombres del poeta salvadoreño Roque Dalton, el narrador nicaragüense Sergio Ramírez, vicepresidente durante años del gobierno revolucionario sandinista, y la proliferación del género testimonial<sup>3</sup> comenzaron a ser reconocidos más allá de las fronteras regionales. Muchos de ellos fueron escritores y revolucionarios (como se advierte en los ejemplos mencionados), y actuando en distintos campos a la vez propusieron una renovación tanto del orden social como del cultural y literario.

Creció así una poesía revolucionaria vigorosa, a la par del mito acerca del poeta-guerrillero, unión absoluta y perfecta de literatura y lucha, y muchas veces, de mártir, que cuestionaba a la sociedad desde su doble función y llegaba incluso a la entrega de su vida, como en el caso del

---

<sup>2</sup> Una parte importante de la nueva literatura de la región se llena de fervor revolucionario y, al mismo tiempo, de renovaciones en el plano formal. Resulta fundamental en esta renovación literaria e ideológica la aparición en El Salvador de la llamada “Generación Comprometida” (según ellos mismos se definieron en el año 1956), que surge del Círculo Literario Universitario. En él publican sus obras iniciales Manlio Argueta, Roberto Armijo, Alfonso Quijada Urías y otros, aunque sin duda los poetas más activos de este grupo son Roque Dalton y el guatemalteco Otto René Castillo. Estos jóvenes rebeldes intentan cambiar tanto sus injustas sociedades como los parámetros culturales imperantes, como se advierte en las siguientes palabras del más ilustre de sus integrantes, Roque Dalton: “el cambio social estará presente en la batalla generacional que los jóvenes cuentistas salvadoreños comienzan a dar, arremetiendo contra el costumbrismo, el uso del lenguaje ‘pintoresco’ en la literatura popular y a favor, entre otras cosas, del planteamiento claro y primordial de la explotación y la gran solución histórica: el socialismo”. Estas palabras aparecieron en el prólogo escrito por Dalton para la edición cubana de los cuentos de Salarrué (Huezo Mixco, 1999: 18).

<sup>3</sup> Algunos de los ejemplos más conocidos (entre muchos otros) son el texto *Miguel Mármol. Los sucesos del 32*, de Roque Dalton, *La marca del zorro. Vida y hazañas del comandante Francisco Rivera*, de Sergio Ramírez, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, del nicaragüense Omar Cabezas, antes citado, *Los días de la selva y El trueno en la ciudad*, del guatemalteco Mario Payeras, *No me agarran viva y Para romper el silencio*, de la autora salvadoreña Claribel Alegría, y por supuesto el controvertido testimonio de Rigoberta Menchú (*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*).

joven poeta nicaragüense Leonel Rugama, el guatemalteco Otto René Castillo y, por supuesto, el propio Roque Dalton. Acompañó esta conjunción de arma cultural y revolucionaria la irrupción del género testimonial antes mencionada, que ocupó la mayor parte de la producción narrativa del período<sup>4</sup> y que tan larga trayectoria tendría a partir de entonces. Se cantó a los oprimidos en la lengua que comprendían, se escribieron sus historias de vida y se buscó generar conciencia y proponer ejemplos heroicos haciendo uso muchas veces de una libertad irreverente para rebelarse contra la tradición cultural dominante en todas sus formas, entendido esto como un acto igualmente revolucionario.<sup>5</sup>

Los años noventa trajeron consigo el fin pactado de los conflictos y la derrota eleccionaria del sandinismo, y con ellos, la muy discutida transición a la democracia, con sus luces y sombras. En épocas en que los países del Cono Sur, que habían instalado el debate en el subcontinente, comenzaban a hablar de la “consolidación democrática” y en que el Consenso de Washington dominaba ya la escena latinoamericana tras la simbólica caída del Muro de Berlín, las pequeñas naciones centroamericanas ponían fin a largas luchas internas, entraban bruscamente en su propia “transición a la democracia” y junto con ella, a la imposición inmediata de las políticas neoliberales imperantes; el aparente fin de las utopías por las que tantos habían dado su vida pareció reflejar muy claramente, con color local, el tan proclamado y debatido “fin de la historia” y de los grandes relatos. Así, los vaivenes de la misma veleidosa historia que habían concentrado quizá por primera vez las miradas internacionales sobre este rincón convulso e ignorado confinarían nuevamente al olvido los procesos sociohistóricos y, por supuesto, las producciones culturales de Centroamérica, que tan modestamente se habían hecho de un pequeño espacio propio dentro y fuera de las fronteras regionales en aquellos años de lucha.

El terremoto político y los profundos cambios tendrían, como es obvio señalar, un gran impacto en la vida cultural en su conjunto y en la literatura revolucionaria en particular. Privadas súbitamente de la lucha que había sido, en mayor o menor grado, su fuente de inspiración e incluso –en algunos casos– su razón de ser, la poesía épica se repliega, los testimonios dejan de ser colectivos para volverse memorias y/o justificaciones individuales, y la prosa ficcional gana espacios cada vez mayores. Los temas sufren también transformaciones. Junto con una corriente

---

<sup>4</sup> Si bien la prosa ficcional no se desarrolló tanto como la poesía en este período, hubo algunos ejemplos notables de audaces experimentaciones novelísticas. En este sentido, son dignos de mención los textos de los salvadoreños Manlio Argueta y Roque Dalton, y del autor guatemalteco Marco Antonio Flores.

<sup>5</sup> Un claro ejemplo de esta transgresión novedosa es, entre otros, el famoso texto de Dalton, *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, donde el humor, la innovación estilística y el mensaje combativo se unen en un original collage.

relativamente importante de novela histórica en sus variantes posibles,<sup>6</sup> surge una línea narrativa que retoma las luchas pasadas o el caos presente para representar historias de fracasos y supervivencias dificultosas. Como todos los críticos señalan al referirse a esta nueva etapa literaria, se refleja en los textos el desencanto dominante en el imaginario colectivo tras la pérdida de las utopías,<sup>7</sup> junto con la frecuente representación de los discursos sociales sobre el fracaso de las luchas revolucionarias, el quiebre de los valores éticos, la desintegración de las redes sociales y de los sentimientos nacionales, y la violencia imperante que se advierte en la predilección por historias policiales.<sup>8</sup> A diferencia de la rebelión de los setenta contra los discursos dominantes, ya no hay contrapropuesta, sino un ataque demoledor de las concepciones revolucionarias, de la idea de patria, de la construcción de la nacionalidad y del sujeto centroamericano. Los nuevos “héroes” son demasiado vulnerables o demasiado violentos, la mayoría de las veces sustentan valores morales dudosos y su único mérito es sobrevivir, como sea, en el mundo caótico y hostil en el que se mueven. El uso del lenguaje, las descripciones y la construcción de los personajes acompañan las temáticas elegidas con su sordidez y violencia.<sup>9</sup>

El cambio con respecto a la literatura guerrillera del período anterior –definido por Mackenbach incluso como un verdadero “cambio de paradigma” (Mackenbach, 2000)- llevó a

---

<sup>6</sup>Esta tendencia narrativa tiende a la ficcionalización de la historia (sin tratarse necesariamente de novelas históricas), remontándose al siglo diecinueve o a los tiempos de la Conquista. Para Héctor Leyva, “estas novelas han reinstalado el pasado lejano frente a las instantáneas de la historia inmediata propias de la narrativa testimonial, desde perspectivas y planteamientos narrativos novedosos que incluyen una relativización del tiempo histórico y una multiplicación de sus interpretaciones políticas” (Leyva, 2005: 60). Erick Aguirre, por su parte, adjudica esta inclinación al hecho de que, “[como afirma Edward Said] una de las estrategias más comunes para interpretar el presente es la invocación del pasado. [...] Probablemente esto explique por qué ciertas novelas contemporáneas [...] insisten en concentrar su atención en la problemática implícita en el proceso de origen, fundación y consolidación de los estados nacionales, tratando de alegorizar su vigencia en la contemporaneidad. [...] La historia es inevitablemente cuestionada por estas novelas que, pese a su naturaleza ficcional, se sustentan en hechos, eventos y personajes de la realidad.” (Aguirre, 2005:41) Entre los múltiples ejemplos que podrían citarse se encuentra la novela *Tierra* (1992), de Ricardo Lindo, *Rey del albor* (1993), de Julio Escoto, *Limón Blues* (2002), de Anacristina Rossi, *Asalto al paraíso* (1996), de Tatiana Lobo, y *Mil y una muertes* (2004), de Sergio Ramírez.

<sup>7</sup> Para un análisis detallado del tema, ver el texto *Estética del cinismo* de Beatriz Cortez (2009).

<sup>8</sup> La preferencia por el género policial (tradicional y negro) es notoria, y resulta sumamente funcional para la representación de las “nuevas” temáticas (el narcotráfico, la corrupción política y social, la violencia); entre otros muchos ejemplos, podemos citar a Dante Liano y Rafael Menjívar Ochoa, que han cultivado sistemáticamente el policial negro. Franz Galich combina en sus novelas *Managua Salsa City*, *Devórame otra vez*, y *Y te diré quién eres (mariposa traicionera)* el género de acción con el policial; Rodrigo Rey Rosa lo utiliza también en *Caballeriza*, *La orilla africana* y *El cojo bueno*, y Horacio Castellanos Moya incluye numerosos rasgos del género en algunas de sus novelas y muchos de sus cuentos.

<sup>9</sup> Es necesario señalar que en este sentido la literatura centroamericana no está sola, sino que la violencia ha irrumpido en buena parte de la literatura latinoamericana contemporánea, como muestra el uso por parte de la crítica de la categoría “realismo sucio” –una categoría ciertamente controversial a la fecha- para describir este nuevo tipo de narrativa. En términos de Fernando Aínsa, éste se caracteriza por “una violencia invasora, la crueldad gratuita, el sexo brutalizado, la tensión urbana, el racismo rampante, el sojuzgamiento de las sociedades indígenas [...]” (Aínsa, 2008: 47). De todas maneras, es preciso destacar que no todas las literaturas “nacionales” (si se acepta este concepto igualmente problemático) presentan estos rasgos de manera tan hegemónica como la centroamericana (quizá podríamos añadir la colombiana, y un nuevo tipo de literatura que empieza a publicarse en México con el trasfondo de los conflictos sociales específicos de esos países).

buena parte de la crítica centroamericanista contemporánea a enfatizar un supuesto repliegue de la literatura sobre el individuo y sus pasiones. Frente a la literatura comprometida con el proyecto revolucionario, los estudiosos señalan como característica de la producción post-noventa el tono de desencanto y el repliegue en la intimidad y la individualidad, en consonancia con los tiempos. En la introducción del libro antes mencionado, Beatriz Cortez enfatiza el cambio de una literatura ligada a la cultura revolucionaria a una “literatura de ficción del período contemporáneo que explora la vida en el espacio urbano y, dentro de este espacio, el ámbito de la intimidad, donde la construcción de la subjetividad también tiene lugar. Al trascender los límites dibujados por los proyectos revolucionarios, estos textos de ficción exploran los secretos más oscuros del sujeto, sus pasiones más fuertes, y su negociación con el caos que le rodea.” (Cortez, 2009: 27) También Rafael Lara habla de “un repliegue hacia una esfera más íntima y subjetiva de la reflexión” (Lara Martínez, 2011), y Arturo Arias rescata, como Cortez, la transición hacia un supuesto posmodernismo de las narrativas centroamericanas (Arias, 1998: 233-4). Dante Liano, por su parte, reconoce la presencia de una literatura que recupera la memoria histórica pero afirma que esta “nueva” literatura comprende “el recuento de los sucesos cotidianos, visto que transitan diariamente hechos espantables de aspaviento o bien historias mínimas que reclaman atención. Y, claro está, la imaginación, la invención, la fantasía, las locuras del pensamiento [...]” (Liano 2008)

Y sin embargo, el escenario no ha cambiado: la acción se ubica casi obsesivamente en Centroamérica, que no es simple telón de fondo sino con frecuencia causa y motivación directa o indirecta en el devenir de la trama; el desencanto y las problemáticas de la guerra y las postguerras que entretejen su trama con las vidas de los personajes son también profundamente locales. Veamos algunos ejemplos.

La famosa novela *Los compañeros* de Marco Antonio Flores, que ya en los años setenta marcó un fundamental antecedente para la literatura polémica y desencantada de los noventa, tuvo su secuela en *Los muchachos de antes*, escrita veinte años años después. Allí el autor guatemalteco, que había luchado en distintos momentos, disentido en otros y sufrido más de un exilio, vuelve sobre la historia de los dudosos héroes que iban a hacer la revolución —entre ellos, él mismo, autor-narrador-personaje-, las traiciones de la dirigencia y el final de la lucha, con un tono tan descarnado que provocó nuevamente indignación entre los ex compañeros “reales”. En el primer apartado la novela ubica al lector temporal y espacialmente (el uso del lenguaje local refuerza la presentación), y se ofrece una serie de retratos de los futuros “héroes” de la insurgencia guatemalteca; veamos dos ejemplos:

“El tal Cuque era un actor de teatro, drogo a más no poder, vago y padrote de rucas. No perdonaba culo, fuera varón o varona; decía cagado de la risa: “Todo lo que es carne al gancho”. (Flores, 2004: p.20)

“[El Botijón era] un deambulador empedernido de casas de huéspedes de las que salía despedido por falta de pago o escándalo ético o pútico, llegando a acumular, en menos de seis años, 42 cuartos en igual cantidad de casas. Lo que se dice un pata de judas. Ligado a la conspiración (más fantásica que realmente), en cuanto comenzó la tendalada de cadáveres agarró las de Villadiego. [...] Largóse a Tunalpán en donde se matrimonió con totonaca y escribió extrañísimos poemas. Luego de seis años volvió más atormentado a incorporarse al nomadismo de los cuartos de huéspedes. Pernocta en ocasiones sobre diversas hetairas. (Flores, 2004: 27)

Los retratos humorísticos y definitivamente poco heroicos conforman lo que el narrador denomina “la fauna aviesa y aviesada que pululaba en aquel año del Señor de 1962 (en el que se iniciarían los Señores balazos y yo viajaría a la isla del Señor Fidel)” (Flores: 2004: 31). El humor, sin embargo, decrece junto con el manto de desazón y tristeza que acompaña el relato de la derrota y del exilio del narrador-protagonista: “¿De [qué podría hablar,] de la derrota que se avizora en este mes de enero de 1968; de las matanzas salvajes del ejército, de la desbandada de los compas que no encuentran un hoyo en donde esconderse y huyen como ratas del país?” (Flores, 2004: 156), y abundan las críticas amargas a los dirigentes y a la lucha misma:

“El problema no soy yo, no seás mula, no dejés que te laven el coco, sino la concepción que tienen esos cerotes de la lucha armada, del reclutamiento, de las organizaciones, de la unidad. ¿No mirás que en las organizaciones se han enquistado camarillas de tiratiros que han hecho de la revolución su negocio personal? [...] ¿No ves que hasta asesinan con la pantalla de ajusticiamiento a quienes se les oponen adentro y afuera de las organizaciones? Ahora decime que yo soy el pisado, si usan los mismos métodos del ejército.” (Flores, 2004: 274-5)

En su provocativa novela *Sopa de Caracol*, Arturo Arias, otro novelista guatemalteco que participó en su juventud en la insurgencia (mucho más brevemente que Flores), elige volver sobre el mismo período histórico con mucho humor. En esta novela, el narrador-protagonista cuenta con mucho cinismo su participación muy poco heroica en la lucha, el cómodo exilio en los Estados Unidos, y el peligro que corre su residencia por ciertas extravagancias sexuales relatadas en primera persona durante una comida ofrecida por el protagonista a sus colegas y amigos con la

intención de conseguir su apoyo. El cínico personaje mira insistentemente una foto suya que fue tomada casi por accidente y que hoy en día sólo le despierta hilaridad: “a veces me quedo viendo a la foto y me río. Boina negra, barba enmarañada. Fusil estrujado en la mano. Puro simulacro. Cuentero soy y no cuentista” (Arias, 2008: 25). La foto le sirvió para ser utilizada sin escrúpulos a la hora de conseguirse un buen exilio en San Francisco, donde fue recibido “como un condecorado veterano de la guerra [...], el último romántico recién llegadito de las enlodadas trincheras centroamericanas” (Arias, 2008: 217), e incluso para conseguir mujeres, pues “la mística del revolucionario centroamericano tenía mucho pegue en esos días” (Arias, 2008: 36). Tampoco la mención a su tierra natal se libra de la ironía: Guatemala nunca es mencionada por su propio nombre, sino por deformaciones humorísticas del mismo (las Guatepeores, Guateques, Guatemaya, Chipilínlandia, etcétera), y el orgullo nacional se ve reducido a afirmaciones controversiales como la siguiente: “¿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.” (Arias, 2008: 127) En cuanto a la “sacralidad” de la causa, es ridiculizada frecuentemente con afirmaciones como la siguiente: “nos decíamos marxistas-leninistas-guevaristas pero en realidad éramos unos místicos teresadeavílicos-sanjuandela-crúricos. Como al fin y al cabo ninguno de los militantes había leído ni a Marx ni a Lenin no había clavo. La gente conocía los cinco principios y las diez ideas. Algunos la línea militar y la de masas pero en versión abreviada. Nadie se hacía bolas. Lo que querían era quebrarse chafas. El marxismo-leninismo no era más que un mito de cuerpo entero, inmortal en la ignorancia que proyectaba en todos sus fieles.” (Arias, 2008: 140-1)

Los tres ejemplos que siguen se apartan del período de las luchas para representar el convulsionado tiempo que posterior al fin de los enfrentamientos. Franz Galich, autor de origen guatemalteco pero que vivió y luchó en Nicaragua la mayor parte de su vida y adhirió fervorosamente a la causa sandinista, incorpora como muchos otros la nota de desencanto que tiñe de sombras la situación actual nicaragüense en su novela *Managua Salsa City*, en la cual el rol protagónico es ocupado por Pancho Rana, un ex combatiente sandinista que planea robar a sus actuales patrones para conseguir una vida más digna en la Managua violenta de los nuevos tiempos. Desde el comienzo del texto el lector es nuevamente situado con claras coordenadas espaciotemporales en el mundo de la acción de Rana, que es el mundo de la Nicaragua post-revolucionaria, donde ya nadie escapa a la corrupción moral:

“lo peor de todo es que después del terremoto se creyó que Dios podía ganar y finalmente volvió a perder y así seguirá pasando hasta el final de los siglos, donde Dios tal vez logre vencer al Diablo, pero para mientras, aquí en el infierno, digo Managua,

todo sigue igual: los cipotes piderreales y huelepegas, los cochones y las putas, los chivos y los políticos, los ladrones y los policías (que son lo mismo que los políticos, sean sandináis o liberáis o conservaduráis, cristianáis o cualquiermierdáis, jueputas socios del Diablo porque son la misma chochada.” (Galich, 2002: 10)

Incluso Sergio Ramírez, que no cultivó la línea narrativa de la así llamada “literatura del desencanto”, se permite cierta suave ironía en *El cielo llora por mí*, la única novela del autor –hasta la fecha– que transcurre en el período posterior a la Revolución. En este texto, el hallazgo de un yate de lujo abandonado, un cadáver y un vestido de novia disparan una investigación a cargo del Inspector Morales y su viejo amigo y compañero de lucha, Lord Dixon. Puesto que ambos habitan en diferentes partes de Nicaragua, se comunican frecuentemente mediante mensajes como el que se describe a continuación: “Cuando [el Inspector Morales] regresó a la computadora con intenciones de apagarla, acababa de entrar un mensaje de respuesta de Lord Dixon: *Reporto viaje de regreso sin novedad [...]. Me intriga el traje de novia dentro de la valija de las lapas verdes. ¡Patria Libre o Morir!, ¡Dirección Nacional, ordene!, besitos, by, by.* Transfirió el mensaje al comisionado Selva para que lo encontrara temprano en su correo, pero borró primero las relojinas de Lord Dixon, los lemas de la despedida –quién iba a decirles que terminarían jugando con aquellas frases en un tiempo sagradas– y los besitos. (Ramírez, 2008: 76-7)

Es necesario señalar, sin embargo, que la construcción de los personajes es aquí mucho menos cínica que en los ejemplos anteriores, y el humor sobre los tiempos pasados tiene un carácter casi melancólico. En este sentido, la novela no puede contrastar más fuertemente con el último ejemplo que mencionaremos, probablemente el más extremo (quizás junto con *Los compañeros*, fuente de inspiración del mismo); se trata de la breve novela denominada *El Asco. Thomas Bernhardt en San Salvador*, del autor hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya. En este texto se habla del presente en El Salvador y de su identidad nacional, sobre la que el narrador-protagonista, al que se le da voz única, lanza los más devastadores ataques. Este protagonista que monologa (la voz de su interlocutor –un tal “Moya”...- ha sido elidida) ha vuelto a El Salvador después de largos años de vivir en Canadá y de haber incluso adoptado la ciudadanía canadiense. El regreso es forzado por la muerte de su madre y una herencia, únicas razones por las cuales el protagonista se decide a volver. Al recordar el vuelo a El Salvador tras años de ausencia, no es dulce melancolía lo que el personaje manifiesta: “Horrible, Moya, una experiencia terrorífica, el peor viaje de mi vida, siete horas en aquella cabina repleta de sombreroes recién escapados de algún manicomio, siete horas entre sujetos babeantes que gritaban y lloraban de algarabía porque estaban a punto de regresar a esta mugre, siete horas entre sujetos enloquecidos por el alcohol y la



inminente llegada a su así llamada patria.” (Moya, 1997: 87) El desprecio por sus compatriotas, por la comida típica, por cada uno de sus símbolos nacionales constituyen la esencia del monólogo:

“ellos pensaron que yo bromeaba cuando les repetía que no había tenido nostalgia de nada, y se las ingeniaron para llevarme a comer pupusas al Parque Balboa, ni más ni menos que a comer esas horribles tortillas grasosas rellenas de chicharrón que la gente llama pupusas, como si esas pupusas me produjeran a mí algo más que diarrea, como si yo pudiera disfrutar semejante comida grasosa y diarreica, como si a mí me gustara tener en la boca ese sabor verdaderamente asqueroso que tienen las pupusas, Moya [...]. Sólo el hambre y la ignorancia pueden explicar que estos sujetos consideren a las pupusas como su plato nacional [...].” (Castellanos Moya, 1997: 66)

“[En El Salvador] a nadie le interesa ni la literatura ni la historia [...], por eso no existe la carrera de historia, ninguna universidad tiene la carrera de historia, un país increíble, Moya [...]. Y todavía hay despistados que llaman “nación” a este sitio, un sinsentido, una estupidez que daría risa si no fuera por lo grotesco: cómo pueden llamar “nación” a un sitio poblado por individuos a los que no les interesa tener historia ni saber nada de su historia, un sitio poblado por individuos cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas, me dijo Vega. Un tremendo asco, Moya, un asco tremendísimo es lo que me produce este país.” (Castellanos Moya, 1997: 25)

“Salarrué a la par de Asturias se convierte en ese provinciano más interesado en un esoterismo trasnochado que en la literatura, un tipo más dedicado a convertirse en santón de pueblo que a escribir una obra vasta y universal; Roque Dalton a la par de Rubén Darío parece un fanático comunista cuyo mayor atributo fue haber sido asesinado por sus propios camaradas, un fanático comunista que escribió alguna poesía decente pero que en su obcecación ideológica redactó los más vergonzosos y horripilantes poemas filocomunistas, un fanático y cruzado del comunismo cuya vida y obra estuvieron postradas con el mayor entusiasmo a los pies del castrismo, un poeta para quien la sociedad ideal era la dictadura castrista, un zoquete que murió en su lucha por establecer el castrismo en estas tierras asesinado por sus propios camaradas hasta entonces castristas, me dijo Vega.” (Moya, 1997: 80-1)

Según el cínico personaje de la novela, el país no tiene esperanza y las luchas fueron en vano: “hay que estar loco [...] para creer que se puede cambiar algo en este país, [...] ni siquiera once años de guerra civil sirvieron para cambiar algo, once años de matanza y quedaron los mismo

ricos, los mismos políticos, el mismo pueblo jodido y la misma imbecilidad permeando el ambiente.” (Castellanos Moya, 1997: 62) Como bien señalaba el poeta y crítico literario salvadoreño Miguel Huezco Mixco “[con] *El asco* Castellanos se propone realizar una empresa de demolición cultural” (Huezco Mixco, 1998: 51). El desencanto que exuda el texto convirtió rápidamente a Moya en un autor emblemático de la nueva narrativa, y la violenta recepción que tuvo parece indicar que la empresa de demolición fue, al menos en parte, lograda.

### III. Conclusiones (provisorias)

Si bien es difícil ofrecer una reflexión de carácter general basada en tan escasos textos y ejemplos como los citados, proponemos las siguientes ideas con carácter abierto y listas para el debate.

A diferencia de lo que buena parte de la crítica literaria centroamericanista afirma, la narrativa surgida tras el fin de los conflictos armados en Nicaragua, El Salvador y Guatemala no tiene un carácter intimista; no es una exploración del individuo aislado y de sus pasiones, ni se centra en personajes atemporales y liberados del peso de la Historia, esa historia con mayúsculas sobre cuyo papel en la literatura Sergio Ramírez afirmaba lo siguiente:

“Para nuestros escritores [latinoamericanos], la Historia pública, y la ambición de contarla, domina el discurso narrativo y se sitúa por encima de las historias con minúsculas, que son las historias privadas. Tom Wolfe nos dice que ‘existen ciertas zonas de la vida dentro de las que el periodismo no puede moverse con soltura, particularmente por razones de invasión de la intimidad, y es dentro de este margen que la novela podría desarrollarse en el futuro’. Pero éste no es el caso de América Latina, donde no es posible reservar para la novela un sector de intimidad, que quiere decir relato de las vidas privadas, sin que la Historia pública no aparezca con sus colores dominantes, no sólo como telón de fondo sino como un escenario vivo que se interrelaciona con los escenarios privados. Y no estamos hablando de una categoría de ‘novela histórica’, sino de la novela en general, como relato intervenido por la Historia pública.” (Ramírez, 2004: 68-9)

Si bien es cierto que la representación de los conflictos colectivos desaparece junto con los mismos en el universo exterior al texto, hay presencias que enraízan muy fuertemente las obras en un contexto muy específico y que termina permeando la historia de los personajes (tanto de los que son totalmente ficticios, como el amargado protagonista de *El Asco*, como los que se construyen en

el cruce entre la ficción y lo real, como el protagonista de los textos de Flores citados). Las opciones literarias responsables de este “enraizamiento” en el contexto son fundamentalmente tres: en primer lugar, la utilización abundante de coordenadas espaciotemporales específicas (nombres propios de lugares y personajes históricos, fechas, eventos conocidos) que remiten siempre a las tierras centroamericanas;<sup>10</sup> luego, la presentación frecuente de discusiones -más o menos implícitas- con los discursos revolucionarios, nacionales e identitarios locales, exteriores al mundo diegético (si los personajes ya no son revolucionarios, discuten largamente sobre las batallas peleadas); y por último, la omnipresencia de la Historia con mayúscula, tal como lo señala Ramírez.<sup>11</sup> Es nuestra opinión que buena parte de la crítica literaria actual ha pasado por alto esta estrecha relación entre texto y contexto y ha leído intimidad y subjetividad allí donde la Historia centroamericana sigue siendo casi una protagonista en sí misma, aunque sus personajes naveguen a la deriva en las nuevas condiciones sociales representadas en la narrativa de las dos últimas décadas.

Resulta obvio afirmar a esta altura de los estudios literarios y sociales que los cambios sociopolíticos impactan en el campo cultural; a lo sumo, será una opción crítica no estudiar este elemento a la hora de leer el corpus. Sin embargo, creemos que la narrativa centroamericana contemporánea reclama ser leída más allá de sus límites textuales. La literatura, frecuentemente más rápida en la tramitación de traumas sociales que el análisis de los politólogos, sociólogos e historiadores, y ante la carencia de mayor producción histórica, por falta aún de distancia temporal o de condiciones objetivas para producirla, o bien porque los que podrían escribirla han estado demasiado estrechamente ligados con los sucesos aún recientes como para lograr cierta “objetividad” en la presentación de los hechos, ocupó el lugar de denuncia, de manifestación del desasosiego por la derrota, de discusión y de memoria. Sin descuidar las experimentaciones formales que venían produciéndose ya desde el período anterior, las nuevas voces (muchas de ellas, voces de transición más que realmente nuevas) ficcionalizaron las tristezas, los múltiples

---

<sup>10</sup> Es notable la cantidad de referencias espaciales y temporales que, sembradas en los textos, remiten al universo extradiegético. Esta opción no puede sino ser ideológica, como afirma Luz Aurora Pimentel en la siguiente cita: “Garantía de realidad, construcción sinecdótica del espacio urbano, lugar de referencia textual, el nombre propio, y en especial el de una ciudad, parecería significar sólo la “objetivación” verbal de un espacio urbano [París en el ejemplo de la autora]. Pero la referencia es también a un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación directa y unívoca entre un significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica.” (Pimentel, 2008: 31)

<sup>11</sup> Debemos aclarar que si bien la definición de Ramírez nos parece absolutamente pertinente para el corpus literario aquí estudiado, la extensión propuesta por el autor a toda nuestra América nos parece mucho más problemática y debatible.

desencantos y el violento mundo exterior. Sabemos bien que la obra de arte nunca puede analizarse como resultado mecánico de ciertas circunstancias pues su complejidad escapa, felizmente, a todo tipo de análisis reduccionista. Sin embargo, sabemos también que hay períodos históricos en los que la distancia entre el campo cultural y el político se reduce, por diversos factores que no es el momento de debatir. Digámoslo mejor con las palabras de algunos de nuestros autores:

“[yo] quisiera escribir de otros temas, gomosas novelas eróticas, roncocos libros de aventuras, dramas detectivescos, novelas que todos leerían y amarían. Novelas que me dejaran pisto. Sin embargo termino siempre empantanado en este asqueroso tema de la carroña que me aprisiona, que no me deja escapar, que me chupa hasta el fondo de su negra ciénaga.” (Arias, 2008: p.97)

“La verdad es que en estas condiciones sociales en las que vivimos cada quien agarra la vara como dios le da a entender. Cómo puede alguien en un país como éste dedicarse a escribir profesionalmente y con una perspectiva teórica clara si antes tiene que andar a salto de mata cuidando de que le vayan a quebrar el culo por alguna opinión, escrito o participación. Sin embargo, sólo esto tenemos: un país represivo y opresivo, y ni modo que aquí podríamos ponernos a escribir sobre las once mil putas y sus islas de fantasía si todos los días la cosa está que arde.” (Flores, 2004: 193)

Sea o no ésta la función que la literatura debe cumplir, es indudable que una buena parte de la narrativa centroamericana se hizo cargo del relato de esa historia traumática, presentando girones de una realidad histórica compleja desde la “deformación” que opera el lente del lenguaje y de la estética literarios. Sólo el futuro dirá si, cuando vayan sanando las heridas sociales y se salden las deudas traumáticas de una historia demasiado fuerte y presente, los textos podrán ir dejando la cotidianeidad centroamericana para volcarse masivamente a nuevas temáticas y escenarios. Empieza a haber ejemplos notables de ello.<sup>12</sup> Mientras tanto, por elección o imposición, los textos narran una y otra vez la dolorosa memoria de la cintura de América.

### **Bibliografía citada**

Aguirre, Erick (2005) *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de postguerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.

Aínsa, Fernando (2008) “Una narrativa desarticulada” en Montoya, Jesús y Esteban, Ángel (comps.) *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana.

---

<sup>12</sup> Claudia Hernández, Rafael Menjívar Ochoa y Jacinta Escudos son algunos ejemplos de ello.

- Arias, Arturo (2008) *Sopa de caracol*. Guatemala: Ed. Cultura.
- Arias, Arturo (1998) *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- Castellanos Moya, Horacio (1997) *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Editorial Arcoiris.
- Cortez, Beatriz (2009) *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G.
- Flores, Marco Antonio 2004 (1996) *Los muchachos de antes*. Guatemala: Piedra Santa.
- Galich, Franz (2002) *Managua Salsa City. Devórame otra vez*. Managua: Anamá.
- Huezo Mixco, Miguel (1999) *La perversión de la cultura*. San Salvador: Arcoiris.
- Lara Martínez, Rafael “Cultura de paz: herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya” en: <http://www.sololiteratura.com/hor/horculturadepaz.htm> (revisado el 10/2/2011).
- Leyva, Héctor M. (2005) “Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar.” en AAVV *América Central en el ojo de sus propios críticos (una visión desde adentro hacia una literatura desde adentro)*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2005.
- \_\_\_\_\_. (2005) *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de postguerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Liano, Dante (2008) “Centroamérica cultural/literaria: ¿comarca, región, zona, naciones?” en Mackenbach, Werner, ed. *Hacia una Historia de la Literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores, vol. I, pp. 51-66.
- Lindo, Ricardo (1990) *Lo que dice el río Lempa*. El Salvador: Clásicos Roxsil.
- Mackenbach, Werner, ed. (2008) *Hacia una Historia de la Literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores, vol. I.
- Mackenbach, Werner (2000) “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica” en: Revista *Istmo*, <http://www.denison.edu/istmo> (revisado el 5 de mayo de 2010.)
- Pimentel, Luz Aurora (2008) *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- Ramírez, Sergio (2008) *El cielo llora por mí*. México: Alfaguara.
- Ramírez, Sergio (2004) *El viejo arte de mentir*. México: Fondo de Cultura Económica.