

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES
EN AMERICA CENTRAL**



**EL PERSONAJE PROTAGONISTA EN LA NOVELA DE
POSGUERRA CIVIL CENTRO AMERICANA (1990-2003)**

JOSE LUIS ESCAMILLA RIVERA

HEREDIA, COSTA RICA

FEBRERO DE 2010

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN LETRAS Y ARTES EN
AMÉRICA CENTRAL



EL PERSONAJE PROTAGONISTA EN LA NOVELA DE POSGUERRA
CIVIL CENTROAMERICANA (1990 -2003)

JOSÉ LUIS ESCAMILLA RIVERA

HEREDIA, COSTA RICA,

FEBRERO DE 2010

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Literatura para optar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Literatura.



EL PERSONAJE PROTAGONISTA EN LA NOVELA DE POSGUERRA CIVIL

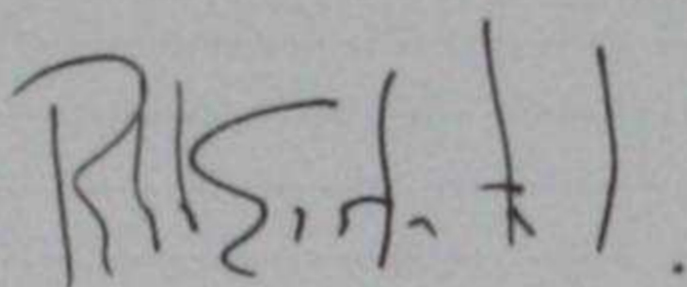
CENTROAMERICANA (1990 -2003)

JOSÉ LUIS ESCAMILLA RIVERA

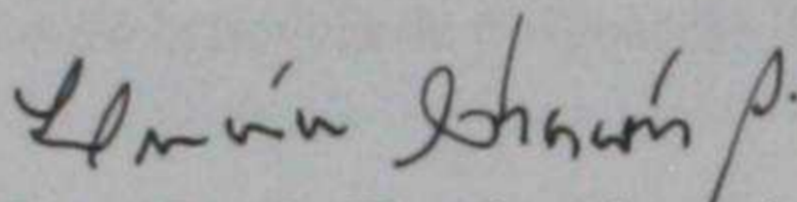
Tesis presentada para optar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Literatura Centroamericana. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.

Heredia, Costa Rica.

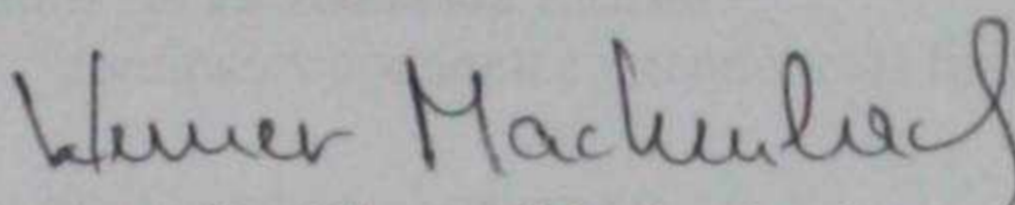
MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR



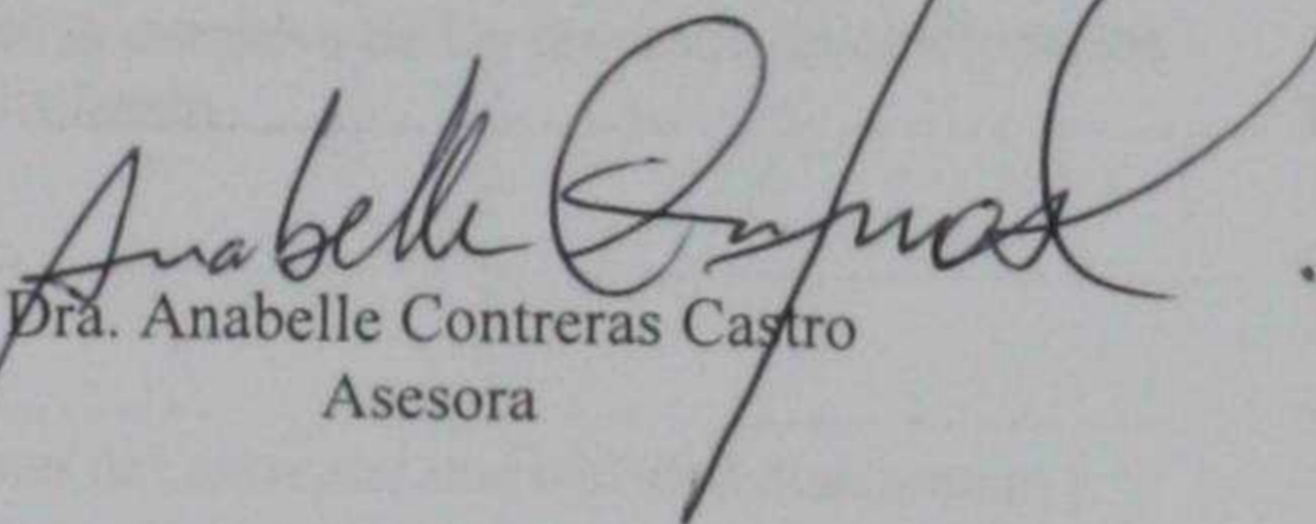
Dr. Pablo Sisfontes Guilarte
Representante del Sistema de Estudios de Posgrado



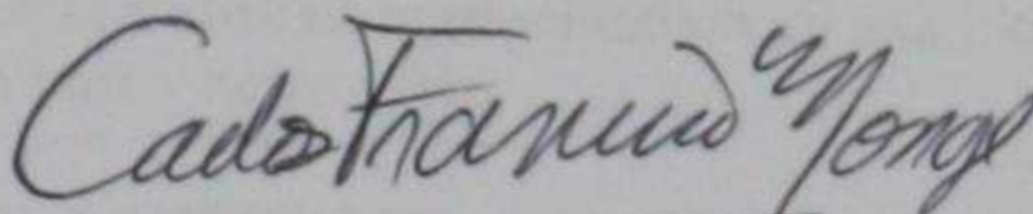
Máster Lucía Chacón Alvarado
Coordinadora a.i. del Doctorado Interdisciplinario en Letras y
Artes en América Central
Decana de la Facultad de Filosofía y Letras



Dr. Werner Mackenbach
Director de Tesis



Dra. Anabelle Contreras Castro
Asesora



Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Asesor



José Luis Escamilla Rivera
Sustentante

ÍNDICE

Resumen.....	I
Descriptorios.....	II
Agradecimiento.....	III
Introducción.....	VI

PRIMERA PARTE

I. LECTURA CRÍTICA:

Antecedentes culturales y literarios de la novela de posguerra civil centroamericana.....	I
---	---

II. TEORÍA E HISTORIA DE LA NOVELA:

Hacia un horizonte de abordaje del discurso novelesco centroamericano.....	13
--	----

1. Corte histórico y ligero recorrido diacrónico:

De la épica hacia la novela.....	15
----------------------------------	----

2. La novela y sus protagonistas en América Latina:

Antecedentes narrativos, principales corrientes y tendencias literarias.....	19
--	----

3. La novela de posguerra civil centroamericana:

rupturas y continuidades.....	25
-------------------------------	----

4. El umbral centroamericano en la novela de los últimos quince años

(1989-2004): Entre el pasado de la narrativa de los procesos revolucionarios y el encuentro con el presente novelesco.....	34
--	----

5. (Re)delineando el corpus..... 65 |

5.1. ¿Por qué la novela?.....	66
-------------------------------	----

5.2. La región centroamericana del presente: una realidad discontinua y heterogénea.....	68
--	----

5.3. Delimitación del corpus: seis novelas representativas en una totalidad centroamericana discontinua y heterogénea.....	71
--	----

III TEORÍA E HISTORIA DEL PERSONAJE:

Cambios narrativos y transformación protagónica.....	75
--	----

1. Orígenes y transición del protagonista:

De héroe épico a personaje novelesco.....	76
---	----

2. Breve recorrido diacrónico del héroe y el personaje protagonista:

Centroamérica en la tradición latinoamericana.....	91
--	----

3. Noción, definiciones y estatuto del personaje novelesco:

recapitulación teórica para la interpretación de la novela centroamericana.....	107
---	-----

SEGUNDA PARTE

I. RASGOS GENERALES DE LA NOVELA DE POSGUERRA CIVIL CENTROAMERICANA.....	133
1. Recorrido descriptivo de la construcción de los relatos:	
Una aproximación explicativa desde el estudio del narrador y la construcción de los personajes.....	133
1.1. Juan Luis Luna en <i>El cojo bueno</i> (2001) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958).....	136
1.2. Arcadia en <i>El desencanto</i> (2001) de Jacinta Escudos (San Salvador, 1961).....	140
1.3. Tamara, alias la Guajira, en <i>Managua, salsa city (¡Devórame otra vez!)</i> (2000) del guatemalteco-nicaragüense (1951) Franz Galich.....	147
1.4. Enrique el exiliado, la mujer joven guatemalteca y la Mulata en <i>Las batallas perdidas</i> (1998) de Marco Antonio Flores (Guatemala, 1937).....	156
1.5. Robocop, o Juan Alberto García, en <i>El arma en el hombre</i> (2001) de Horacio Castellanos Moya (1957).....	168
1.6. Alirio Martinica, el Doctor o Caifás en <i>Sombras nada más</i> (2002) de Sergio Ramírez Mercado (Nicaragua, 1942).....	182
II. LOS PROTAGONISTAS EN LA NOVELA DE POSGUERRA CIVIL CENTROAMERICANA.....	205
1. Perfiles de los sujetos protagónicos en la novela centroamericana de posguerra: <i>De la totalidad novelesca a la diversidad protagónica</i>.....	205
1.1. Similitudes y diferencias en los protagonistas novelescos de posguerra: Una expresión de los desenlaces del pasado de guerra hacia una transición inconclusa.....	227
1.2. Proyectos y proyecciones de los protagonistas de la novela de posguerra: ¿Epílogos de guerra o epígonos de lo siniestro?.....	236
III. EL PERSONAJE PROTAGONISTA EN UN NUEVO PERIODO CULTURAL.....	240
1. Acercamiento al entorno cultural centroamericano de posguerra.....	241
2. Novelas, protagonismo y cultura: un encuentro más allá de los textos.....	255
2.1. El viaje del protagonista a otro territorio: entre la imaginación y la realidad aparece un espacio más allá de lo nacional.....	257
2.2. El indeterminado encuentro con la simultaneidad: el protagonista, síntesis de acumulación de los tiempos.....	264
2.3. El personaje protagonista: sorprendido entre la tradición de los proyectos modernos y la reivindicación de la individualidad.....	269
2.4. La novela centroamericana de posguerra y el sujeto protagónico: entre lo global, el posmodernismo y la hibridez.....	274

Conclusiones	283
Valoraciones generales	283
Valoraciones específicas	286
Referencias bibliográficas	293
Libros	293
Textos literarios	301
Revistas	301
Tesis y otros	304

RESUMEN

Las sociedades centroamericanas atraviesan un periodo cultural que adquirió características particulares a partir de la última década del siglo XX. Este momento es trascendente porque en él se registra una serie de hechos que indican un punto de inflexión en relación con el pasado. La finalización de las guerras, la redefinición de las instituciones del Estado y las esperanzas de transformación presagian un cambio de época. Estas condiciones constituyen el entorno donde se entrecruzan discursos de la historia reciente con signos en construcción; las cuales se convierten en *condiciones de posibilidad* específicas para la producción literaria.

En la dinámica cultural, el campo literario pasa a ser el lugar donde los discursos del pasado y la (re)elaboración del presente se materializan, de forma particular en los relatos, ya que la narrativa testimonial comparte el espacio con la ficción (novela) en una formación discursiva diferente a la anterior. En ese sentido, la realización de un trabajo sistemático, interdisciplinario e inductivo permitió realizar un estudio sobre el protagonista, a partir de interpretar la construcción de los personajes desde las perspectivas narratológica, sociocrítica y culturalista; así se pudo revelar los rasgos más preponderantes de la cultura en los relatos.

Centroamérica de posguerra es un complejo entramado narrativo en el que, desde el estudio del personaje protagonista en la novela, fue posible explicarlo como metonimia social, discurso novelesco, voz narrativa y signo. Este enfoque permitió establecer relaciones de ruptura o continuidad con el testimonio; además, desde un análisis comparativo-contrastivo entre los relatos en estudio fue posible confirmar la heterogeneidad del sujeto protagónico en la novela de posguerra.

En el entorno de posguerra las expresiones discursivas encontraron un espacio de más tolerancia en el campo cultural. La apertura alcanza trascendencia en la novela, pues distanciándose del testimonio, la ficción conquista un espacio significativo en la

construcción de los relatos. Los discursos novelescos muy pronto visibilizaron la diversidad social y étnica, los intereses políticos, así como las diferencias ideológicas y de género.

La globalización económica y la mundialización cultural contrastan con las discontinuidades históricas, la diversidad social y la composición multicultural de la región centroamericana. En esta lógica se inició por reconocer los antecedentes culturales; luego la interpretación estructural de los relatos para explicar la composición discursiva e identificar las principales voces. Esta mixtura, en términos estéticos, ha generado una construcción textual heterogénea en la que se expresa un proyecto esencialmente ficcional. Las voces de los personajes protagonistas emergen desde el discurso directo e indirecto libre para dialogar o desafiar al narrador y a la sociedad; por tanto, se comprueba el encuentro con un nuevo periodo cultural.

Estas condiciones permitieron delinear un campo y evaluar el alcance de los objetivos y “los supuestos” que orientaron la investigación. En la novela de posguerra, además de la voz del narrador, habla la mujer marginal, el poderoso caído en desgracia, el ex-soldado convertido en delincuente, la mujer solitaria y defraudada, el escritor mutilado y el intelectual de izquierda que perdió la batalla; todos desde múltiples voces dirigen sus discursos hacia poderes diferentes.

El protagonista es la síntesis del nuevo periodo cultural centroamericano. Representa la simultaneidad temporal entre pasado y futuro. Sale de los textos para convertirse en sujeto, sorprendido en el tránsito entre la tradición de los proyectos modernos y la revaloración de la realidad individual. En una palabra, transita un tiempo y un espacio entre los recuerdos locales, la vertiginosidad global, el inacabado posmodernismo y el complejo proceso de hibridación.

DESCRIPTORES:

Novela centroamericana — Personaje novelesco — Novela de posguerra —

Literatura y sociedad

AGRADECIMIENTO

Transcurren días turbulentos y las horas cada vez son más veloces. No tenemos la certeza sobre el mañana; pero es posible construirlo desde el presente. Resolver los problemas de las sociedades centroamericanas desde las explicaciones culturales o reinventarlas desde la maravilla de la literatura es el gran desafío para los estudiosos del presente.

Este trabajo de tesis pretende ser una posibilidad explicativa que surge del encuentro inédito entre sociedades centroamericanas extrañamente alejadas, razón por la cual debo agradecer al milagro del encuentro entre los pueblos, las universidades públicas y la comunidad académica por ser los transformadores genuinos de las realidades.

En términos institucionales debo resaltar el hermanamiento entre la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Costa Rica y la Facultad de Ciencias y Humanidades de la Universidad de El Salvador que rompieron las fronteras para soldar lo que en realidad somos: pueblos hermanos. Sin olvidar que estos principios constan en los documentos originarios del I Congreso Universitario Centroamericano, celebrado en San Salvador en 1948, a partir del cual fue creada la Confederación Universitaria Centroamericana y su máxima autoridad, el CSUCA. Desde entonces se construyó el horizonte para pensar en el rescate y defensa de la Universidad pública centroamericana para potenciar la investigación y promoción de la identidad multicultural de la región.

El espíritu institucional lo han encarnado hombres y mujeres que sin esperar nada a cambio hicieron posible estos sueños integracionistas. En este contexto es importante agradecer al equipo de profesores que conformaron el Comité de Gestión Académica del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central, que aportaron desde su trabajo silencioso a que este proyecto fuera realidad. A los rectores que apoyaron este esfuerzo, a los decanos que siguieron de cerca el desarrollo académico y administrativo, así como al staff de profesores que acompañaron el proceso de formación profesional. También a todos los estudiosos centroamericanos y centroamericanistas que a diario edifican el mundo del mañana, especialmente a Werner Mackenbach por acompañar este esfuerzo de forma inigualable.

En este contexto es oportuno reconocer el trabajo desmedido de la Dra. María Isabel Rodríguez que con su ejemplo hace universidad; a la Dra. Magda Zavala por ser arquitecta de la Centroamérica del mañana; a Dolores Chopin de Calderón por asumir una responsabilidad oportuna y a la Dra. María Eugenia Villalobos porque siempre profesó su respaldo. Valga la oportunidad para reconocer la solidaridad y el compromiso del Dr. Luis Rivera Pérez; el acompañamiento del Dr. Carlos Francisco Monge; la sabiduría del Dr. Juan Durán Luzio; así como la entereza del Dr. Jorge Chen, la Dra. María Amoretti y el Dr. Arnoldo Mora; sin olvidar al personal de las bibliotecas por ser fundamentales en el oficio de la investigación.

En un ámbito más genuino debo agradecer a Carlos Villalobos, hermano y compañero; también a Mayra Jiménez por reconocer en la lucha cotidiana la esperanza de la centroamericanidad; así como al infatigable Adriano Corrales, al admirable Mario Oliva y,

de forma particular a Roberto y Lidiette porque todos tuvieron el detalle de compartir su casa y su pan en aquellos días de frío. Oportuno es reconocer el compañerismo de Raúl Azcúnaga, las hazañas con mis hermanos Francisco Méndez y Miguel Flores; así como las zozobras y alegrías con Ignacio Campos. Con igual estima debo extender mis agradecimientos a Manuel Ramírez, Sigfredo Ulloa y Fredy González.

En una parte más mía debo gratitud a los iniciadores de este recorrido Carlota Rivera y Francisco Escamilla por heredarme el don de la fe. A Silce, la mujer con quien comparto mi vida y a Paolo José, heredero de la utopía. En este viaje es imposible dejar de nombrar a mis hermanos sanguíneos, así como a Lidia Hortensia Lemus por perfecta equilibrista entre lo sublime y el arrabal. Justamente es como entre el absurdo y la realidad vienen a mí mente mis hermanos del alma: Dino, Waldir, Fernando, Geovany Riplay y Ricardo. Por supuesto son parte de este logro mi hermano constante Edwin Trejo; así como Patricia Campos y los amigos y familiares que siempre han estado acompañando este sueño que se convirtió en una realidad de todos.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación sobre el personaje protagonista en la novela centroamericana de posguerra, es un esfuerzo que interpreta el discurso novelesco desde un enfoque interdisciplinario. A lo largo del proceso, el método permitió operar desde una constante dinámica la relación entre texto, sociedad, cultura y, con alguna frecuencia, también alcanzó el campo histórico y sociológico. El interés fundamental ha sido proponer un camino en el área de los estudios literarios que tenga a la base el texto y, a partir de ahí transite hacia el diálogo con las sociedades y las culturas de la región centroamericana.

Previo al estudio inmanente de los relatos se procedió a una lectura crítica de los antecedentes culturales y literarios, a partir de la cual se hizo arqueología sobre paradigmas como novela y personaje, hasta alcanzar el cabal estado del protagonista en las novelas en estudio; en este recorrido la teoría e historia literaria fueron fundamentales.

De la historia de la novela latinoamericana se retomó la trayectoria de los protagonismos más sobresalientes, hasta alcanzar algunos puntos de contacto con la narrativa centroamericana a lo largo del tiempo; en ese sentido también fue importante la relación con la literatura testimonial, significativa como antecedente narrativo de las novelas en estudio. Con esta última es con la que se establece una comparación más a profundidad, pues el protagonista de la novela de posguerra reacciona contra el testimonial, para establecer una relación dialógica de continuidad o, de ruptura definitiva.



Después del recorrido descriptivo de los relatos se exponen las principales relaciones entre las novelas, el encuentro entre la textualidad novelesca, la sociedad y la cultura; así como el complejo espacio de la polifonía intratextual y el diálogo interdiscursivo, los cuales se convierten en la base para realizar el ejercicio interpretativo más allá de los textos, es decir el encuentro con la cultura; en este caso, desde una perspectiva que supera lo nacional.

En esta investigación la novela de posguerra civil es entendida como aquella producción novelesca que surgió después de finalizados los conflictos armados (1990) en la región, en cuyos espacios se generaron *condiciones de posibilidad* propias de los países que protagonizan guerra. Este supuesto se convierte en un indicio que alcanza relevancia en los textos, pues en las novelas se encontraron discursos, temas y signos propios de sujetos que fueron determinados por una formación ideológica tipificada como de guerra.

El caso centroamericano es importante porque desde el estudio de las novelas fue posible identificar rupturas ideológicas con el periodo anterior; además revela un cambio con respecto a la concepción de lo nacional, de los proyectos nacionales, la reterritorialización cultural y la totalidad, cuando se piensa en la región.

El estudio del personaje protagonista permite salir del ámbito textual y alcanzar explicaciones sobre las realidades que atraviesan las sociedades de posguerra asimismo, pone en circulación una serie de signos revalorados a partir de la función que desempeñan en el texto. En tal sentido los estudios sobre la cultura, facilitaron el encuentro de

explicaciones más flexibles y adecuadas a la incesante transformación de la realidad del presente.

Este estudio representa el encuentro de un nuevo espacio cultural en la región centroamericana que, desde una perspectiva teórica, se mueve en la frontera entre lo global, el posmodernismo y la hibridación. Y es a partir del viaje del protagonista que ahora es posible hablar sobre otros territorios, más allá de lo nacional; así como sobre la acumulación de tiempos diferentes en la simultaneidad y sobre ese espacio inacabado entre los proyectos de la modernidad y la reivindicación de la individualidad. De estas individualidades unas adquieren el rostro de la violencia, otras de la indiferencia y la desilusión que encarnan los personajes novelescos para retratar esos signos que en la cotidianidad tienen nombre y apellido.

PRIMERA PARTE

I. LECTURA CRÍTICA: Antecedentes culturales y literarios de la novela de posguerra civil centroamericana

El estudio de la narrativa centroamericana en los últimos años ha estimulado un interés indiscutible en los investigadores, acercándose a la atención que recibió la producción novelística mexicana, argentina y colombiana. Lo anterior se constata en las diversas publicaciones sobre el tema¹ y en los múltiples esfuerzos asumidos desde Centroamérica, que han propuesto un enfoque regional e interdisciplinario con el propósito de abarcar la compleja heterogeneidad cultural y estética que expresan los diversos grupos sociales, étnicos, de clase, sexuales e ideológicos en los diferentes momentos históricos.

Ramón Luis Acevedo, estudioso de la narrativa centroamericana, ha elaborado una serie de trabajos relativos a este tema² y explica que el motivo de sus investigaciones es porque no se trata de un solo país, sino de toda una región compuesta por seis países – Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá³ – cuya literatura,

¹ Ver en *Publicaciones sobre literatura y procesos culturales centroamericanos contemporáneos. Una selección bibliográfica*, bajo la autoría de Ortiz Wallner Alexandra y Werner Mackenbach. Publicado en: <http://collaborations.denison.edu/istmo/>. Revisado en febrero 28 de 2008.

² El primero se titula *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual* (1982) y *Los senderos del volcán. Narrativa centroamericana contemporánea* (1991), además de artículos publicados en revistas especializadas.

³ La literatura beliceña no está incluida. También en la historia centroamericana Belice ha quedado al margen. Sobre lo anterior sólo es posible construir “supuestos” como: el aislamiento deliberado de la Capitanía de Santiago de Los Caballeros en el periodo colonial; así como la intervención, colonización y hermetismo inglés en los siglos posteriores. En el campo cultural también resulta un problema, porque este tipo de información no circula en los otros países del istmo. Como antecedente literario se conoce la novela *Hombres contra la muerte* del salvadoreño Miguel Ángel Espino, publicada en Guatemala en 1942; novela que aborda la problemática de la diáspora salvadoreña desafiando el peligro de la selva beliceña. En años más recientes se ha convertido en un desafío para los estudiosos de la región. Por ahora ya comenzó a ser visibilizada e incluida, por ejemplo el IX Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, Belize City, Belize, año 2000. En este contexto han comenzado a circular trabajos como el de Consuelo Meza Márquez que estudia *La narrativa de mujeres en Belice*, espacio que utiliza para expresar que “La literatura de este país de tradición

con algunas excepciones notables, es prácticamente algo desconocido fuera de las fronteras regionales y hasta nacionales (1982: 9).

Sus análisis sobre las novelas de la región se caracterizan por la utilización de diversos métodos, en los que

a veces predomina el análisis temático, en otras ocasiones el análisis comparativo y habrá otros casos en que dediquemos mayor atención a la caracterización, al estilo, la creación de ambiente o a las técnicas de novelar. (...) También hemos tenido en mente su contexto histórico y literario e intentamos destacar, en cada caso, cuál es su lugar dentro de la novelística centroamericana y dentro del desarrollo de la novela iberoamericana en general (Ibíd.: 18).

Los estudios de Acevedo atraviesan la producción narrativa desde el *Popol Vuh* hasta la novela contemporánea; al mismo tiempo representan un punto de partida en el estudio sistemático de la novela centroamericana desde una perspectiva regional. En la última década del siglo XX Acevedo demanda el apareamiento de una nueva forma de novelar, ya que los nicaragüenses aún no ha(bía)n producido la novela que todos espera(ba)mos sobre la Revolución Sandinista (1991: 163), no obstante, se gestaba una respuesta de producción significativa en la región.

En el área de los estudios literarios, también se producían sendos trabajos especializados que daban respuesta al vacío que históricamente ha padecido la región en estos campos; es decir que mientras Acevedo hacía el planteamiento anterior, surgieron trabajos como los de Magda Zavala, *La novela centroamericana hacia el fin del siglo:*

anglófona ha sido un *corpus* descuidado en la historia literaria centroamericana" (2006: 1). Además aporta información sobre investigaciones pioneras de la crítica literaria y su estudio a profundidad.

1970-1985 (1987), el cual se centra en la pregunta sobre la existencia del género novelesco en Centro América y desarrolla su análisis desde las condiciones de producción, la reflexión epistemológica, hasta la aplicación sociocrítica; así como *La nueva novela centroamericana, estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985* (1990), en el que ya parte de la confirmación de la existencia de una nueva novela.

En este contexto se circunscribe la *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990* (1995) de Héctor M. Leyva, quien opera un instrumental desde el cual describe e interpreta las distintas relaciones y funciones de la literatura, y la narrativa en particular, con el proceso histórico-social. También establece un diálogo con la tradición literaria, la estética regional, la función social de la literatura como institución, las relaciones con los proyectos revolucionarios, la construcción de la nación y la producción ideológica.

El tema de la narrativa centroamericana se vuelve complejo en la medida que se establecen relaciones entre una totalidad narrativa diversa, su propuesta estética y las condiciones de producción. Muchos han sido los esfuerzos por explicar este campo, pero lo vuelve más problemático el sinnúmero de vínculos que la producción literaria, y la literatura como institución, establecieron en el complejo entramado cultural y político. En este caso, vale aclarar que se parte por entender que “Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de supuestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)”

(Bourdieu, 1990: 135). Además, según las leyes generales de los campos, en un mismo espacio existen campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión.

Siguiendo a Bourdieu, “sabemos que en cualquier campo encontramos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia” (1990: 135). Es decir que en el periodo que entendemos como *formación discursiva de guerra*, la hegemonía o centralidad estuvo de parte de la narrativa de los procesos revolucionarios a nivel general y, testimonial en lo específico. No obstante las otras formas, ficcional o novelesca, compartieron ese espacio.

En la totalidad de la producción literaria centroamericana de los últimos treinta años del siglo XX, la tensión entre las formas narrativas más miméticas (hiperrealista) o más recreativas (representacional) se mantiene constante, constituyendo un campo dentro de la narrativa. Sin embargo, luego de finalizados los conflictos armados este campo se ve afectado, pues “La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 1990: 136), identificándose no sólo en los cambios del contexto, sino en las expresiones narrativas más alejadas del testimonio, con características más propias de la novela.

Un primer factor que afecta el campo de la literatura en Centroamérica es su carácter “nacional”, donde el espacio discursivo se convierte en otro escenario en el que se libran las contradicciones más allá de las armas y las luchas sociales, étnicas, de género y existenciales. En este contexto se produce una transición de estrategia discursiva y de horizonte de expectativa; asimismo coincide con simultaneidades estéticas y temáticas más generales. Sin embargo,

las novelas de guerrilleros dominan el panorama de la narrativa revolucionaria durante las décadas del sesenta y setenta, cuando la lucha armada se abría paso bajo el acoso de los ejércitos gubernamentales. A partir de 1980, cuando la participación popular convierte en guerra las luchas revolucionarias, las novelas de guerrilleros son relevadas en cantidad por las narraciones testimoniales que amplían y transforman el panorama narrativo (Leyva, 1995: 440).

El caso guatemalteco es emblemático, porque la contradicción trasciende el ámbito nacional, al influir en las literaturas de la región. En las literaturas centroamericanas del siglo XX se habla de un antes y un después de Asturias⁴, al producirse una barrera temporal, conceptual y lingüística entre la narrativa que culmina con Asturias y la que empieza a generarse en la década de 1970. Sin perder de vista que la aparición de la

⁴ Este ideologema señalado por Arturo Arias tiene su origen en Roque Dalton. Remitiéndonos a fuentes primarias se constata que la frase “el poeta es una conducta moral”, desde la perspectiva de Dalton: la máxima fidelidad al contenido de esa frase llevó a Otto René Castillo a la tortura y a la muerte. La más absoluta traición a los principios que esa frase involucra, ha llevado en cambio a quien la emitió y la acuñó, Miguel Ángel Asturias, a recibir los máximos honores de la sociedad burguesa: a la embajada parisina de la criminal dictadura militar guatemalteca que asesinó a Otto René Castillo, al goce, uso y usufructo del Premio Nóbel de Literatura. (...) Para los escritores revolucionarios de Centroamérica esta situación ejemplificante se plantea como una alternativa: cualquiera que sea el grado en que lo asuman de ahora en adelante siempre tendrá que escoger entre el camino de Otto René Castillo y el de Miguel Ángel Asturias (Ver Otto René Castillo en *Informe de una injusticia: Antología poética* introducción de Roque Dalton. Página 29, EDUCA, 1982).

literatura testimonial se vuelve relevante en los países donde los conflictos sociales se trasladaron del escenario político hacia el militar (de guerra)⁵.

Un segundo factor es el espacio que la producción literaria del istmo ha ocupado en la academia norteamericana, cubana y de otras universidades del mundo. Esta situación produce una serie de reacciones vinculadas con “la solidaridad” política, el padrinazgo ideológico, el estudio de la literatura fuera de la región y el inicio de un diálogo entre los académicos centroamericanos con los del primer mundo. Se trata de la literatura testimonial y su complejo espacio en la cultura.

El intersticio que se abre en ese momento pone a prueba una serie de configuraciones teóricas y anuncia la “crisis” de la literatura. La emergencia de nuevas voces y la propuesta de temas y problemas, históricamente marginados de la crítica literaria canónica⁶, propicia la atención de otras miradas; ya que

⁵ A partir de 1970 los testimonios comenzaron a multiplicarse. Después del respaldo institucional que obtuvo en Cuba, se produjeron testimonios sobre los hechos ocurridos en México, Chile, Argentina, Venezuela, Colombia, Perú y Centroamérica. No obstante, es hasta después del triunfo de la revolución sandinista de 1979 que inicia el proceso de consagración del género testimonial centroamericano, el cual estuvo vinculado con los movimientos revolucionarios y la lucha social. Razón por la cual obtuvo mayor preponderancia los producidos en los países que vivían condiciones de represión y libraban guerra. Lo anterior influyó para que las otras modalidades de testimonios en los otros países de Centroamérica pasaran desapercibidos para la crítica y para el *canon del día*. Siguiendo a H. Fowler (1979), Harris añade a los cánones cerrados, como el *bíblico*, los *cánones pedagógicos*, que nutren el sistema de la enseñanza (que puede o no coincidir con el canon crítico) y, finalmente, propone distinguir un canon *diacrónico*, constituido históricamente y afianzado por los siglos, de un *canon del día*, del que sólo una parte se convierte en el canon diacrónico (W. Harris, 1991, Págs. 42-44; citado en Pozuelo Yvancos, 2000: 44 y ss.).

⁶ Al respecto es importante considerar que la producción literaria centroamericana, en el campo de la reedición de la polémica del canon, se debate fuera de las fronteras regionales; además es oportuno decir lo siguiente: a) La revitalización del concepto de canon no puede separarse del sentido de la polémica sobre los lugares institucionales y académicos concedidos a cada uno de los intervinientes en ella, como polémica que se genera en la crisis de la epistemología tradicional de los estudios literarios (Pozuelo Yvancos, 2000: 17), b) La emergencia de la cuestión tiene que ver con esta modificación del estatuto de la teoría que hace prevalecer, previa a la interpretación de las obras, qué obras han de ser objetos de la interpretación (selección) y por qué ésas y no otras (Ibíd.: 21), c) El envite radical no opera únicamente en un sentido unidireccional; porque es

escapa a nuestras categorizaciones usuales, en particular a la distinción entre lo literario y lo no literario, en el sentido que la situación del narrador siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (...) Su punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos (...), siempre implica un reto al *statu quo* de una sociedad dada (Beverley, 1987: 157).

El juego establecido entre la literatura como objeto de estudio, los estudios literarios y “la militancia” o compromiso, con los proyectos políticos en el momento de auge del testimonio promueve lo que se ha dado en llamar el “contracanon”. Aunque el mismo Beverley en varias publicaciones ha señalado el carácter provisional de esta clasificación dada la heterogenidad del testimonio, la definición ha resultado en una persistente canonización de lo anti-canónico (Mackenbach, 2004: 4).

El tercer elemento es la promoción, producción y circulación del testimonio, que le concede condiciones de ventaja sobre las demás expresiones. Sin perder de vista el “privilegio” que obtuvo de la mirada crítica y la complacencia política del “canon del día”, como ha notado Hugo Achugar, el testimonio ha conseguido la legitimidad como una práctica discursiva hegemónica, o, por lo menos, privilegiada, por medio del concurso de la Casa de las Américas que lo estableció en 1970 como un género digno de su propio premio anual, y digno, además, de la subsiguiente atención por parte de los círculos académicos (Craft, 2000: 81).

Con la instauración de este premio, la narrativa testimonial centroamericana recibió un gran impulso y adquirió mayor relevancia con el éxito de Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982)⁷. Porque me parece –dice Lisandro Chávez– este es el prototipo de testimonio que se produjo en Nicaragua en toda la década de los ochenta, pero no propiamente novela⁸.

El impacto (producción y circulación) de la literatura testimonial se expande hacia algunos sectores de la academia estadounidense. Según John Beverley y Marc Zimmerman, este tipo de literatura representaba tanto un rechazo como una alternativa a la narrativa sofisticada del Boom que se identificaba con Borges, Carpentier, Donoso, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar (Menton, 2002a: 1). Sin embargo, esta reacción no es exclusiva del testimonio, porque en Latinoamérica también el *post-boom*⁹ se rebela contra el Boom.

En el caso centroamericano, desde la perspectiva de Héctor Leyva, la narrativa testimonial y las novelas disidentes, se distanciaron en puntos importantes de las

⁷ En este periodo se registran obras ganadoras como: *Caperucita en la Zona Roja* de Manlio Argueta (Novela, 1976), *Los días de la selva* de Mario Payeras (Testimonio, 1980), *Itzam-ná* de Arturo Arias (Novela 1981), *Me llamo Rigoberta Menchú* de Burgos-Menchú (Testimonio 1983).

⁸ *EL PROCESO LITERARIO NICARAGÜENSE: Entrevista con Lisandro Chávez Alfaro*. En La Universidad. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. Managua. Enero-marzo, 1993, Vol. 2- No. 5.

⁹ El término *post-boom* fue acuñado provisionalmente; pero continúa usándose. Con este nombre se entiende el periodo y las tendencias literarias que caracterizan las obras de los autores que siguen a los del boom, concretamente a partir de 1964. Se consideran protagonistas del post-boom autores nacidos alrededor del año 1940. La primera vez que se vio utilizar el término *post-boom* fue en las conferencias presentadas en el Congreso sobre literatura hispanoamericana del Wilson International Center, del Smitsonian Institute, Washington 1979, en el que participó Ángel Rama, Jean Franco, Antonio Skármeta, Saul Sosnowski y 23 investigadores más (Leyva, 1995: 87). Para tener un panorama más extenso sobre la relación de este movimiento literario latinoamericano con la narrativa de la región centroamericana, revisar: subcapítulo 2.2 *Narrativa revolucionaria y post-boom*. 67-96 pp. en Leyva, 1995. Además en Capítulos VII, VIII, IX, X y XI en Shaw Donald, 1999; y, en el Capítulo IV: *Posmodernismo, carnaval y testimonio: una síntesis centroamericana*, en Zavala Magda (1990), Tomo II.

características típicas de las novelas de guerrilleros, aunque sin romper del todo con ellas, y para estrechar vínculos, en cambio, con otras características de la literatura de los novísimos y con lo que puede reconocerse más exactamente como tendencias generales del *post-boom*¹⁰ (Leyva, 1995: 77).

El inicio de la década de 1990 en Centroamérica se considera un período límite en términos cronológicos. La conocida crisis de paradigmas, el colapso del “socialismo real” y las transformaciones en el ámbito político, económico y militar de la región también se ven afectadas; al mismo tiempo el sistema cultural y el campo de la producción literaria siguen un curso donde la diversidad textual “recobra” un dinamismo inédito hasta ese entonces¹¹.

Según Mario Roberto Morales (2000), en la *testinovela* se encuentra esa unión entre el discurso testimonial y las nuevas formas de ficción, convirtiéndose en –ese dispositivo narrativo fronterizo ente la verdad y la alucinación del terror y la guerra psicológica– como una manera adecuada de dar cuenta, con la intencionalidad estética surreal que reclaman los tiempos, de la llamada crisis centroamericana de los años ochenta, inolvidables dramas

¹⁰ La corriente central del *post-boom*, representa una reacción contra el Boom. Pero a diferencia de obras testimoniales, los del *post-boom* no han vuelto hacia un realismo ingenuo (Shaw, 1999: 260). Como Carpentier, pues, Skármeta abogaba por una narrativa comprometida y ambientada en la urbe latinoamericana, no ya en el campo, al contrario de la novela regionalista. En 1979 enumeró siete características de la novela de sus contemporáneos: La sexualidad como tema privilegiado, la exuberancia vital, la espontaneidad, la cotidianidad, la fantasía: “la aceptación de la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía, la coloquialidad, la intrascendencia (Shaw, 1999: 261). Desde otra perspectiva, esta tendencia que podría entenderse guiada por el propósito de reinstaurar el referente en el discurso, parecería intensificarse progresivamente. Si los novísimos se distanciaron de los modelos “hiperbólicos” o sobreelaborados de ficción, característicos de las obras del boom, los textos testimoniales buscaron distanciarse de la ficción misma (Leyva, 1995: 78).

¹¹ El corte temporal en la historia reciente no implica un cambio automático en la historia de la narrativa centroamericana. El corte histórico-sociológico situado entre los años 1989-1990 es determinante para el cambio que opera en la cultura; pero este episodio lo que hace es “re-establecer” el proceso de creación estético-literaria de 1976 con Dalton y Flores o, *repensar* una relación de simultaneidad con la preponderancia de lo que se ha definido como *postboom* latinoamericano, el cual “se perturba” por la emergencia de la narrativa revolucionaria y testimonial; además de las condiciones de producción de ese contexto de guerra en la región.

humanos, prefigurando dolorosamente nuestro incierto ingreso en el siglo XXI (2000: 28). Este engarce y su desarrollo, convertidos en novela testimonial, dieron origen a una nueva perspectiva testimonial de la ficción novelesca¹².

La revisión crítica sobre el testimonio ofrece resultados sorprendentes, ya que la valoración en retrospectiva muestra un distanciamiento revelador. En concomitancia

Literature and Politics concluye después de una discusión de la decadencia del género testimonial en Nicaragua, con estas palabras: Para terminar, regresamos a la paradoja que nos ha acompañado desde el principio de este libro: la literatura ha sido un medio de movilización nacional y popular en el proceso revolucionario centroamericano, pero este proceso también elabora o apunta a formas de democratización cultural que necesariamente cuestionarán o desplazarán el papel de la literatura como institución cultural hegemónica (Pág. 206) (Beverley, 1999: 13).

La nostalgia de fin de siglo y la crisis señalada reabrió discusiones olvidadas. La mayoría de académicos que valoraban el período literario de los últimos veinticinco años regresaron al tema. El diálogo entre algunos académicos norteamericanos y la incipiente producción de centroamericanos y centroamericanistas tomó nuevo giro.

Ya no se trata de 'Las realidades representadas de sus propias colonias', eso es lo que llamo canonización del testimonio. O para ponerlo en términos marxistas clásicos, ese

¹² Desde la perspectiva sociológica y de la historia reciente, la transición de la guerra a la paz (proceso de democratización política y económica), entendido como posguerra, es un movimiento inacabado; porque las sociedades que protagonizan ese episodio continúan en el esfuerzo de consolidación, por tanto fronterizo. Sin embargo, en el campo de la literatura, no se trata de que el periodo produce este tipo de literatura; sino que se abre un espacio cultural en el que se producen condiciones de posibilidad que estimulan una producción novelesca más plural, diversa y en diferentes circunstancias de tolerancia política. Por sus propias características formales se identifica un lugar de encuentro entre técnicas testimoniales y ejercicios ficcionales propios de la posguerra, en ese sentido pueden entenderse como proceso de hibridación narrativa de posguerra.

testimonio canonizado es la novela de protesta que se ha despojado de su valor de uso político en Centroamérica. Ahora ya sólo posee un abstracto valor de cambio, ya no en Centroamérica por supuesto, sino dentro de la política interna de la academia norteamericana (Lara Martínez, 1999: 12).

De ahí que comienza a pensarse en nuevas formas de expresión literaria y en la configuración de un nuevo período cultural.

El testimonio circunscrito a un proyecto político y a intereses ideológicos es un discurso que inicia un proceso de transformación, por tanto debe leerse a partir de otro "pacto". Para Werner Mackenbach,

una de las consecuencias urgentes es superar las restricciones, dogmatizaciones y canonizaciones de este discurso y abrir espacio para una recuperación del testimonio centroamericano en todas sus diversidades y contradicciones como una forma de representación literaria con algunas características propias (...), y así liberarlo de una fijación ideológica revolucionaria (2004: 8).

Para separar los aspectos literarios de los políticos, cuya valoración se equilibre con el estudio sistemático del texto.

Al inaugurarse el nuevo siglo,

el testimonio no puede ser reducido a los relatos magistrales de la guerrilla, del «hombre nuevo», de la liberación nacional, de las utopías sociales y proyectos revolucionarios.

Más bien es una «obra abierta» que se ofrece como recipiente de relatos de diversa índole, hasta cortar definitivamente los lazos simbióticos revolución-testimonio y servir

como caja de resonancia de las nuevas voces subalternas, es decir, los marginados del proceso revolucionario mismo (Mackenbach, 2004: 7).

Sin perder de vista que frente al advenimiento de un nuevo periodo, de posguerra, las voces subalternas adquieren múltiples sentidos. También las contradicciones al interior de los proyectos políticos forman parte de un entramado cultural más diverso; que emerge de los silencios de la pluralidad y reivindica temas y problemas propios de las alteridades sociales, ideológicas, sexuales y étnicas.

II. TEORÍA E HISTORIA DE LA NOVELA: Hacia un horizonte de abordaje del discurso novelesco centroamericano

En el gran periodo literario de la narrativa latinoamericana del siglo XX, las expresiones literarias e ideológicas han cambiado constantemente a lo largo de los años. En este contexto, dichas expresiones entraron en un campo en el que, por un lado forman parte de la tradición como continuidad y por otro, como negación.

En la novela latinoamericana se registran periodos con propensiones hacia el realismo *mimético*; o reacciones extraordinarias que cambiaron hacia la imaginación *poética* creativa. En esta lógica, la narrativa latinoamericana se constituye de esta totalidad histórica, dinamizada por el constante cambio entre estas dos principales tendencias.

A partir de la compleja conformación de la narrativa latinoamericana, en la que se ha mantenido una larga tensión por la "hegemonía" sobre el tipo de novela que se produce,

FI-18594



más realista o más ficcional tanto el autor real como sujeto histórico, así como el personaje protagonista resultado de un proceso de creación, forman parte de esta oscilación; generando un proceso de formación, el cual puede interpretarse como un largo ejercicio de perfeccionamiento del sujeto latinoamericano.

Con el propósito de ampliar la mirada sobre la novela latinoamericana, de la cual forma parte la subregión centroamericana, a continuación se hará un breve recorrido relacionado con el cambio entre épica y novela; luego se reconocerán los principales antecedentes de la novela y sus protagonistas en América Latina y sus relaciones con Centroamérica, porque uno de los desenlaces más significativos, producto de las tensiones ya señaladas, se identifica en la narrativa centroamericana.

Simultáneo a los conflictos sociales de los últimos treinta años del siglo XX en Centroamérica, se originó la producción de una diversidad de manifestaciones estéticas, algunas siguieron la tradición realista, otras se aproximaron más al post-boom y las testimoniales. También se constatan combinaciones temáticas y técnicas entre ellas; así como la formación de un tipo de novela (producida paralelamente al testimonio) que alcanzará reconocimiento de la crítica años después, constituyendo una de las expresiones de la narrativa centroamericana que reaparecerá después de finalizar la guerra.

1. Corte histórico y ligero recorrido diacrónico: De la épica hacia la novela

Un estudio sistemático de la novela debe contener aspectos relacionados con la historia de la literatura, la teoría y la crítica literaria; así como construir un método que permita explicar aspectos específicos del relato y los discursos.

El debate sobre la narrativa en general, y la novela en particular, a pesar de su carácter relativamente reciente, desde la teoría de los géneros e historia literaria ha ocupado un espacio importante en los estudios literarios; sin embargo, se identifican dos momentos de auge de este campo de estudio: uno ubicado en los primeros treinta años del siglo XX¹³ y otro repunte entre los años de 1960 y 1980¹⁴, lo que no significa excluir otros antecedentes fundamentales.

Los géneros literarios, según la convención, dan forma a su carácter y pueden considerarse como imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuestos por éste (Wellek y Warren, 1974: 271). En ese sentido existen dos aspectos insoslayables: historia y teoría del objeto.

¹³ Por ejemplo: G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourts*. 1919. Nuremberg; L. Sainean (en rumano, L. Sáineaunu), *La langue de Rabelais*. v. I. 1922; v. II, 1923, Paris; H. Hatzfeld, «*Don-Quijote als Wotkunstwerk*» 1927. Leipzig-Berlin;... de los discípulos de Vossler; hay que destacar especialmente los de Leo Spitzer, valiosos por sus observaciones acerca del estilo de Charles-Louis Philippe, Charles Péguy y Marcel Proust, reunidos en el volumen *Stilstudien* (B. II, «*Stilsprachen*», 1928); y, V. V. Vinogradov en su libro sobre la prosa artística, 1930. Citados en Bajtin, 1991: 412 y seguidas.

¹⁴ Allot, M (1966), *Los novelistas y las novelas*, Madrid; Ayala F. (1970), *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid; Pouillon J. (1970), *Tiempo y novela*. Buenos Aires; Lukacs G. (1971), *Teoría de la novela*. Barcelona; Magny, C. (1972), *La era de la novela americana*. Buenos Aires; Robert, M. (1973), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid; Dumezil, G. (1973), *Del mito a la novela*. México; Kristeva J. (1974) *El texto de la novela*. Barcelona; Booth, W.C. (1974), *La retórica de la ficción*. Barcelona; Gullón, G. (1974), *Teoría de la novela*. Madrid, y, (1980) *Espacio y novela*. Barcelona; James, H. (1975) *El futuro de la novela*. Madrid; Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1983) *La novela*. Barcelona; así como la extensa producción de Miajil Bajtin (redescubierta y publicada por esos años) y el aporte al análisis estructural y semiótico de los relatos de Gerard Genette, Greimas, Courtes y Barthes entre otros.

Para el mismo Wellek, la novela como forma de arte es el descendiente moderno de la épica (Ibíd.: 254). Valoración compartida por muchos estudiosos de la novela; no obstante, al establecer relaciones entre teoría e historia los resultados son otros. Porque, si bien es cierto, Bajtín reconoce que el estudio estilístico de la novela ha comenzado hace poco, también considera que

el clasicismo de los siglos XVII y XVIII no reconocía a la novela como género poético autónomo, y lo incluía entre los géneros retóricos mixtos. Además, los primeros retóricos de la novela ¹⁵ casi no se refirieron a los problemas estilísticos. No obstante, en la segunda mitad del siglo XIX se manifiesta un acentuado interés por la teoría de la novela como género predominante en la literatura europea; pero los estudios se centran casi en exclusiva en los problemas de la composición y la temática (Bajtín, 1991: 411).

Reconocer la novela, en sus primeros momentos, como género retórico mixto limitó las interpretaciones y le restó importancia dentro de los estudios críticos. No obstante, el elemento ficcional abrió espacios dentro de la crítica literaria posterior. En la literatura inglesa a partir de la inclusión de este componente se clasificaron dos principales formas de ficción narrativa: “*romance*” y “*novel*”. En 1785, Clara Reeve las distinguía del siguiente modo: La novela es una pintura de la vida y de las costumbres reales y de la época en que se escribe. El “*romance*” es poético o épico: hoy habríamos de llamarlo “mítico” (Wellek y

¹⁵–Huet (*Essai sur l'origine des romans*, 1670), Wieland en el conocido prefacio a *Agathon*, 1766-1767), Blankenburg (*Versuch ubre den Roman*, apareció sin el nombre del autor en 1774), y los románticos (Friedrich Schelegel, Novalis)– (Bajtín, 1991: 411).

Warren, 1974: 259). A partir de esta dilucidación se pensó en un doble origen de este tipo de narración¹⁶.

Desde otra perspectiva, Spang resume los orígenes de la novela en dos posturas: unos afirman que nace con la llamada novela erótica en Grecia (García Gual: 1972) y otros la caracterizan como sucesora de la epopeya y producto típico de la burguesía y de la secularización (2000: 122). En síntesis

la voz «novela» no es la única que se emplea en las lenguas occidentales para designar este género narrativo extenso. En francés, italiano y alemán la etiqueta se deriva del étimo «romance» (fr. roman, it. Romanzo, al. Roman). Desde el principio del siglo XIII significa narración en verso o prosa y a finales ya exclusivamente narración en prosa. En España se conserva la designación «romance» para narraciones breves en verso y aproximadamente desde principios del siglo XVI la voz «novela», derivada del italiano *novella*, se afincó para designar la narración (Spang, 2000: 122).

A partir de esos antecedentes se afirma que con Cervantes inicia la novela moderna. Es decir, coincide con el proceso de transformación del pensamiento y de la economía mundial de ese momento histórico¹⁷. El retorno a los problemas humanos y las dinámicas sociales en plena emergencia de la burguesía concuerda con esta nueva forma de contar. El

¹⁶ Los dos tipos, que son extremos, acusan el doble origen: la novela procede genealógicamente de formas narrativas no ficticias, como la epístola, el diario, las memorias o biografías, la crónica o historia; se desarrolla partiendo de documentos; en el aspecto estilístico, subraya el detalle representativo, la “mimesis” en sentido estricto. En cambio el “romance”, continuador de la épica y del romance medieval, acaso desatienda la verosimilitud del detalle para dirigirse a una realidad superior, a una psicología más profunda. Ver en Wellek y Warren, 1974: 259 y ss.

¹⁷ Como sugiere Lukacs al establecer la relación entre autor-obra-contexto refiriéndose a Cervantes en el alma de Don Quijote, donde expone de la manera más luminosa y sensible, un inextricable y profundo entrecruzamiento de sublimidad y locura, llama la atención y nos enfatiza que ese logro no se debe solamente a su tacto genial de escritor, sino también al instante histórico-filosófico en que fue escrito su libro (1970: 107).

examen teórico de la literatura, visto más directamente desde la sociología, distingue como el origen de la novela a aquellos relatos cuya emergencia es simultánea a la aparición de la burguesía europea.

En este marco es que el inicio del conflicto en la modernidad adquiere otras dimensiones, pues las nuevas formas de contar y las temáticas alejadas de la visión divina de la historia, aunado a los cambios en la formas de producción económica y reestructuración de las clases lleva a considerar, siglos después, que la novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca, la objetividad de la novela, la viril madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que no obstante, sin él, ésta sucumbiría en la nada y en la inesencialidad (Lukacs, 1970: 93). Interpretación que origina una serie de lecturas teóricas en las que se establece la relación, hipotética pero preponderante, que el género novela se vincula con la emergencia de la burguesía.

Entre la dicotomía bien-mal se abre un espacio que incorpora el elemento humano y expone otros componentes distanciados del teocentrismo en decadencia. Puede tratarse de un crimen o de la locura, y los límites que separan al crimen del heroísmo positivo, la locura de una sabiduría capaz de dominar la vida, son fronteras movedizas, puramente psicológicas aun sin el fin, alcanzado en la terrible claridad de un extravío sin esperanza se vuelve entonces evidente (Lukacs, 1970: 64). Estableciéndose en este proceso una coincidencia entre el cambio de una formación social y esta nueva forma de producción literaria.

Sin duda existen similitudes y diferencias entre épica y novela¹⁸; pero al incluir aspectos específicos como la arquitectura y las valoraciones teóricas se identifican cambios, no sólo de carácter formal sino en los planos del sentido y del significado.

2. La novela y sus protagonistas en América Latina: Antecedentes narrativos, principales corrientes y tendencias literarias

El antecedente literario más importante de la novela de posguerra civil centroamericana es la literatura testimonial. Para Mario Roberto Morales sus influencias culturales son la oralidad precolombina, con sus contenidos mágicos y la literatura de relación española, con su rasgo fundamental, la exageración (2000: 25). Además contiene una reconocida tradición estético-literaria que es la testimonialidad como sistema literario, cuyo inicio debe rastrearse, según Morales, en las *Cartas de relación* de Colón y los Conquistadores, en textos como *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas; así como los del cronista Bernal Díaz del Castillo; también en los textos jurídicos en los que se asienta la propiedad de la tierra de las familias indígenas y, en los libros mágicos y rituales prehispánicos (Ibídem).

En las historias de la literatura hispanoamericana se registra el siglo XVI como la época de los conquistadores; quienes estaban representados por el gran almirante Cristóbal Colón, en las ideas por Tomás Moro y en la literatura por el ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha. En la práctica el conquistador español representó una extensión del

¹⁸ Para tener un panorama más amplio y diverso ver en Lukacs, 1970: 59 – 72; Bajtín, 1991: 449 – 485; Wellek y Warren, 1974: 254 – 285; Kristeva, 1974: 19 – 23; y Spang, 2000: 122 – 130.

poder de los señores de la corona y en el campo cultural se apropió de la palabra; es decir que el continente americano apareció en la literatura occidental desde el momento que fue nombrado por el conquistador.

Este protagonista de los hechos históricos pasa a constituirse en el héroe de las cartas y las crónicas que ellos mismos escribían. De conquistador de territorios y comunidades indígenas pasa a héroe en las páginas de las crónicas, cartas y relatos sobre la conquista que, hoy por hoy, se han convertido en uno de los principales orígenes de la cultura y la literatura latinoamericanas.

En Europa las novelas de caballería y la picaresca estaban en boga y ocupaban un lugar importante en la novelística. La conquista española, según Torres-Río seco, de proporciones verdaderamente heroicas, inspiró una literatura de carácter heroico y al escribir la historia viva dio origen al nacimiento de la crónica. Así mismo, al cantar las grandes hazañas, engendró la epopeya, dándole comienzo a la literatura hispanoamericana (1942: 13). En síntesis el conquistador era el soldado, el sacerdote y el navegante; ellos y los historiadores continuaron los relatos de la conquista, sobre los cuales se funda la literatura colonial; es decir la crónica de temas americanos.

La historia de la conquista es la historia del vencedor, la historia del blanco europeo. En la crónica como literatura originaria se encuentran registros como “yo estuve allí”, que indica la existencia del testigo presencial. Por lo tanto un antecedente remoto, como sostiene Morales, de la testimonialidad como sistema literario. En este campo, según Río seco, la primera manifestación de auténtico americanismo en la literatura colonial

española la representan Garcilaso de la Vega y Bernal Díaz del Castillo; porque revelan la importancia de la crónica, género de interés histórico, que surgió de simples relatos de la conquista y que produjo obras de mérito literario (Ibíd.: 22).

A partir de lo anterior se infiere que hubo un cambio de conquistador a poeta; es decir, el aventurero y soldado en tierra americana fue tan impresionado por la exuberancia del paisaje y la belleza de la naturaleza, así como por las batallas que protagonizaba, que le produjo sensibilidad creadora. En ese contexto, la enciclopedia literaria con que estaba formado el conquistador instruido era la épica, expresándose desde esos modelos narrativos. Estos elementos se conjugan y producen la escritura de poemas épicos como *La Araucana* (1569-89) de Alonso de Ercilla, sobre la conquista de Chile y otros relatos a lo largo de todo el continente¹⁹.

Con el transcurrir de los años la colonia adquirió su propia personalidad. La relación de dependencia con la Corona se deterioró. Al pasar la agitación heroica del siglo XVI, las colonias fueron habituándose a un aletargamiento, que cada vez más se alejaba del recuerdo de la conquista. Diferente al periodo anterior, en el siglo XVII la literatura en América fue influenciada principalmente por el Barroco²⁰ y encontró en el verso su mejor expresión, formas y sentidos de inspiración.

¹⁹ Como *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) de Juan Castellanos; *El peregrino indiano* (1599) de Antonio Saavedra Guzmán; *La grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena; *La Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602) y *La Cristiada* (1611) de Diego de Ojeda.

²⁰ Las cortes de los virreyes comenzaron a rivalizar en refinamiento con las del viejo mundo. El español se hablaba con exquisita perfección en las ciudades coloniales. (...) en todas partes se ostentaba lujo desenfrenado. El americanismo comenzó a expresarse en cierto estilo barroco de arte y de vida. Por tanto no es asombroso que la Hispanoamérica barroca sucumbiera a la moda literaria del gongorismo: Apareció la poesía adornada con efectos contradictorios de color, luz y oscuridad; la oscuridad se lograba con metáforas

Al finalizar la conquista y transcurrir los tiempos coloniales, hubo un grupo considerable de memorias y proyectos inspirados por la imaginación del porvenir, pero según Torres-Rioseco

En un mundo poblado de héroes como Cortés, Pizarro y Balboa, de emperadores como Atahualpa y Moctezuma, habitado por inconcebibles monstruos marinos y terrestres, y enriquecidos por febriles leyendas de El Dorado o de la Fuente de la Juventud, en un mundo semejante, el realismo literario ni siquiera podía comenzar a existir (Ibíd.: 52)

Ideas que intervienen en la creación literaria, cuya producción se expresa en las características propias de la literatura colonial.

Las relaciones de poder político con la Corona española fueron desdibujándose, mientras la colisión de la conquista se convirtió en un encuentro cultural de nuevo tipo. La realidad que vivía el viejo continente para el siglo XVIII estimuló otras expectativas en las “todavía” colonias. Comenzó a multiplicarse el sentimiento pro-independencia y los modelos de democracia francesa y norteamericana impactaron en las sociedades latinoamericanas.

Los tiempos de la Historia transcurren simultáneos a los de la literatura, desplazándose en zonas paralelas. Esta singularidad se localiza en el espacio de traslape histórico entre la crisis de la colonia y la convulsión de los movimientos de independencia en América, cuando Fernández de Lizardi (1774-1827) desde la novela expuso sus teorías e interpretaciones revolucionarias, conocido desde entonces como el primer novelista hispanoamericano con *El periquillo sarniento* (1816). Expresión literaria en la que se

obstruas, referencias mitológicas, inversiones pomposidad, virtuosidad y concisión de estilo para pensamientos difusos (en Torres-Rioseco, 1942: 31 y ss.).

retrata otra fisionomía de la sociedad mexicana en las proximidades de la independencia, desde el mundo trasgresor de la picaresca; donde el protagonista, si bien es cierto, recorre miles de aventuras; pero ya no está revestido de honorabilidad, sino en la dirección inversa a la del español de la conquista.

Entre la realidad convulsiva de la independencia, la circulación de las ideas de la revolución francesa, el agotamiento de la estructura de poder colonial y el deseo impostergable de libertad emerge la sensibilidad romántica latinoamericana como expresión en la que confluyen todas las pasiones que acompañan las gestas de los libertadores.

Un ejemplo emblemático es el de los escritores rioplatenses del periodo de Juan Manuel Rosas, quienes se convierten en voces representativas de este contexto. Los intelectuales no sólo participaron en las luchas contra la tiranía, sino que relataron las infamias del régimen; por ejemplo en *Facundo o civilización y barbarie* (1845), Domingo Faustino Sarmiento expone una taxonomía del hombre de su tiempo, los orígenes y las esencias del tirano; *Amalia* (1851-55) José Mármol, se convierte en la crítica más difundida contra el tirano y *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, es un relato que ataca la tiranía desde una escena sangrienta, en la que se alude a personajes (carniceros) reales, que protagonizan crímenes simbólicos.

Se identifica la emergencia de una forma latinoamericanizada del romanticismo, desde la que se incluyen elementos como la novelización de la tiranía, las relaciones entre la pasión amorosa y la pasión por las ideas; así como el anuncio de otro tipo de relatos,

lejanos en aquel momento, del pensamiento colonial. En novelas como *María* (1867) de Jorge Isaac desborda más en la atmósfera de los jóvenes enamorados, distante de lo expuesto en la serie argentina. Los protagonistas viven su idilio en un paraje colombiano de ensueño, muy vinculado con el paraíso colonial. Mientras se sanaban los traumas de las luchas de independencia e iniciaba la consolidación de las repúblicas, los relatos exploraron nuevas realidades y apareció otro tipo de protagonista.

El romanticismo en América tiene características del realismo. Muy pronto en la literatura se exponen los sentimientos nacionalistas en busca de identidades propias, alejados de los modelos peninsulares; así como lo exótico y exquisito de la poesía francesa junto con la cosmovisión aborígen, la tradición española y la hibridez cultural; que culmina con el Modernismo.

En los primeros años del siglo XX los países latinoamericanos se ocuparon de sus problemas internos. Los escritores volvieron sus miradas hacia la nación y en la narrativa se gesta una nueva forma de novelar. Además, las novelas que se habían producido años anteriores, formaban parte del conocimiento acumulado de los escritores; quienes presenciaban el desenlace de las luchas por la hegemonía en las jóvenes repúblicas.

En síntesis, la narrativa hispanoamericana de ese periodo se convirtió en el espacio donde la realidad y sus interpretaciones encontraron un lugar. En sus primeros relatos contó las hazañas de los conquistadores, luego relató la vida de la conquista y las colonias. En la actualidad esos textos se convirtieron en fuentes primarias a través de las cuales se llega hasta los hechos y representan el inicio de la Literatura y la Historia latinoamericana.

Antes de entrar a la narrativa del siglo XX, América se convierte en un escenario en el que la implementación de la teoría del Estado importada de Europa generó una serie de diferencias y contradicciones. Como bien resume García Canclini, a lo largo del siglo hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente (2001: 81). En el que la jurisprudencia y los modelos económicos no han podido crear condiciones favorables para satisfacer a la sociedad en su conjunto.

3. La novela de posguerra civil centroamericana: rupturas y continuidades

El último periodo de la literatura centroamericana representa un desafío para la teoría e historia de la literatura, porque las variables que intervienen para explicar el momento son muchas. La finalización de las guerras influyó en todos los ámbitos, porque significa un cambio de época en la vida de las sociedades de la región, especialmente en las que protagonizaron conflictos armados. Sin embargo, debe evitarse caer en simplificaciones a la hora de explicar el pasado reciente, sobre todo cuando el objeto de estudio forma parte del campo cultural.

Para delinear el campo en el que se encuentran tanto la literatura como la historia, y constituir un periodo literario, es importante despejar dos elementos fundamentales; primero, entender que la literatura es resultado del lenguaje como producción sociocultural y, segundo, que el hablante (escritor-lector) forma parte de esa sociedad, que es el resultado de un proceso histórico. En este contexto, sobre todo en lo referido a *periodo literario*, también se deben valorar los principales antecedentes estéticos, los estudios teóricos sobre el periodo y textos literarios representativos.

La narrativa centroamericana de posguerra civil está determinada por una serie de elementos extraliterarios como el fin de la guerra, la firma de los acuerdos de paz, los procesos de democratización, la implementación del modelo económico neoliberal, el nuevo entorno internacional y la acumulación histórica, política, económica y social²¹. Desde la perspectiva de los estudios literarios se debe estudiar los antecedentes estéticos y las tendencias latinoamericanas que afectaron la narrativa de la región; así como examinar el periodo literario que le antecede, reconocido en algunos casos como narrativa de la guerra, o como la denomina Héctor Leyva: *narrativa de los procesos revolucionarios* (“hiperrealista”, comprometida y testimonial) la cual impacta en la producción novelística posterior.

El testimonio, desde la perspectiva de Beverley, se sitúa al margen de lo que se considera literatura (o *belles lettres*), al mismo tiempo que constituye un nuevo género literario posnovelesco (1987: 168). Por esa razón la idea de «postliteratura» sugiere no tanto la superación de la literatura como forma cultural sino una actitud más agnóstica ante ella. Como he señalado en otras ocasiones —dice Beverley— una de las lecciones que ofrece el testimonio es la de que hoy en día hace falta leer no sólo «a contrapelo», como en la práctica de la desconstrucción académica, sino contra la literatura misma (1995:165).

Años después Lara Martínez entiende desde su valoración como centroamericano, que

CENTROAMÉRICA, y particularmente El Salvador, ha sido juzgada como una región en la cual predomina la poesía de protesta y el testimonio, la posguerra y, en particular, el

²¹ Entendida como problemas no resueltos a lo largo del tiempo.

año de 1996 parece haber desmentido toda provisión de los estudiosos (véase: Beverley y Zimmerman: 1990, Craft: 1996 y desde una perspectiva, a mi juicio más crítica Rodríguez, (1996) (...) la posguerra ha cambiado el balance entre poesía y prosa en el país. Ahora, lo mejor de la literatura se orienta hacia la narrativa (1999: 294-95).

Expresa una posición sobre lo que a su juicio es un error de paralaje crítico. Argumenta que, incluso, la condición privilegiada de la poesía en el periodo de guerra, no atraviesa su mejor momento.

En otra apreciación Nilda Villalta, apoyándose en Sergio Ramírez, sostiene que se debe tomar como punto de partida las ideas expuestas por el escritor nicaragüense, quien al hablar sobre literatura Centroamericana contemporánea afirma: El tiempo de post-guerra en Centroamérica y en particular en El Salvador que coincide, además con el fin de siglo, ha dado como resultado un recuento hacia atrás en la historia, un ir hacia el individuo²² (2000: 95); es decir, una especie de reedición de la tendencia que representa Arévalo Martínez en Centroamérica y Borges a nivel continental, no obstante en el plano del contenido, continúa latente el tema de la violencia en todas sus manifestaciones, incluso la de guerra.

Los criterios que se utilizan para construir periodos literarios son diversos. Con frecuencia son elementos de carácter más culturales y sociológicos los que se interconectan con el momento histórico. Para Beatriz Cortez el final de las guerras civiles en Centroamérica promovió la reevaluación de una serie de proyectos políticos que anteriormente no habían podido cuestionarse, y también, facilitó la reinvención de la producción cultural centroamericana (2000: 1). En ese sentido, entiende que

²² Sergio Ramírez impartió un seminario sobre literatura centroamericana contemporánea en la Universidad de Maryland, College Park, en la primavera de 1999.



la cultura centroamericana es muy diversa, que es el espacio donde verdaderamente podemos ver el rostro plural y posmoderno de nuestras sociedades. De igual forma la ficción centroamericana de posguerra sobresale por su exploración de las diversas culturas que forman parte de nuestras sociedades (Ibíd.: 4). Y como consecuencia la posguerra trae consigo un espíritu de cinismo (Ibíd.: 2).

Desde la perspectiva del pasado reciente para Menton época posrevolucionaria, se refiere a la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989 y a la subsiguiente desintegración de la Unión Soviética dos años después; a la derrota electoral de los sandinistas en 1990 y a la firma de acuerdos de paz en El Salvador en 1992 y en Guatemala en 1996; en fin, a la Revolución Neoliberal (2002b: 1). Criterios puramente históricos y sociológicos, útiles para construir un periodo; pero problemáticos, cuando el objeto es literario.

Ante tal complejidad, también existen apreciaciones que explican desde una comparación contrastiva ambos procesos; porque para Héctor Leyva los distintos países del istmo centroamericano recorren trayectorias políticas y sociales particulares pero dentro de las coordenadas de un espacio y una historia comunes. Fenómeno éste que se extiende al terreno de la literatura y de la cultura en general (1995: 20). Además sostiene que, como parte de la totalidad latinoamericana, a lo largo del siglo XX la novela centroamericana había evolucionado siguiendo una tendencia común en todo el continente hacia el realismo social. El costumbrismo, el regionalismo, el cultivo cada vez mayor de temas políticos y sociales, antecedieron a la narrativa de los procesos revolucionarios.

En este contexto, la circulación de trabajos circunscritos en los Estudios Culturales y Poscoloniales, además de otros presupuestos teóricos marginales en el periodo anterior, se vuelven productivos en los círculos académicos. En la actualidad surgen nuevas nomenclaturas y diversos criterios para periodizar, las cuales armonizan al operar el objeto de estudio (literatura centroamericana) con este instrumental teórico.

Al “repensar” Centroamérica de los últimos años, es posible que se encuentren coincidencias entre teorías y métodos de los estudios culturales y poscoloniales con las realidades centroamericanas; además vuelve posible emprender enfoques más coherentes con la heterogeneidad. De ahí que resulta revelador el trabajo de Werner Mackenbach titulado *Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?*, en el cual hace un registro pormenorizado de estos esfuerzos teóricos sobre las literaturas del istmo:

En este discurso literario-científico, (...) hasta las expresiones literarias más recientes, ha dominado el recurso al prefijo «pos», en sus más variadas combinaciones y constelaciones: de la caracterización del testimonio como «un nuevo género literario posnovelesco» en el texto «fundador» de la ortodoxia testimonial del académico estadounidense John Beverley, «Anatomía del testimonio», (en: Beverley, 1987b: 168) y la reconfirmación del testimonio como prototipo de un «concepto no literario de la literatura», como una expresión de «postliteratura» (Beverley, 1995: 165s., véase también 145, 153, 158, 161s. y Beverley, 1996: 266-286) en un ensayo con el mismo título del autor mencionado, a la clasificación de algunas articulaciones de las literaturas centroamericanas después del fin de las grandes utopías sociales y del auge del testimonio como «literatura de posguerra» (Cortez, 2000) y/o «literatura posrevolucionaria» (Menton, 2000). Así que hemos llamado esta mesa, con intención

polémica: «¿De la posliteratura de guerra a la literatura de posguerra?» (2004: 2-3).

Los esfuerzos teóricos son inagotables; pero hasta la fecha la convención académica no ha aceptado de forma absoluta ninguno de los anteriores. Como reitera Mackenbach, es obvio que estas denominaciones no han llegado a volverse en conceptos que podrían pretender de comprender científicamente las literaturas centroamericanas contemporáneas en su diversidad y sus contradicciones (Ibíd.: 12).

Otro aspecto latente en la novela de los últimos años es la influencia que la globalización como factor cultural ha causado en la producción, circulación y consumo de la literatura de la región. A pesar de reconocer que las condiciones históricas se han modificado, no se deja de pensar y comparar el presente con el pasado inmediato. Con las facilidades que ofrecen el desarrollo tecnológico, el flujo de capitales, las migraciones; en fin, el desdibujamiento paulatino de la modernidad y la subsiguiente implementación de otros modelos económicos y políticos, también el campo cultural y de producción artística se modifica. Este planteamiento no se limita sólo a aspectos del mercado, porque además se intercambian signos, estrategias discursivas y horizontes de expectativa.

En este contexto Magda Zavala explica que durante la década de 1990 irrumpen en Centroamérica los efectos literarios de la globalización y, entre los más visibles se encuentran la aparición de una literatura "light", que evita los contenidos y percepciones políticas del mundo, aunque salpica de ideas cuestionadoras en el orden moral; un lenguaje estandarizado, que elimina las marcas de la cultura originaria, con el propósito de lograr un mayor y más fácil mercadeo; expresa mayor (y, a veces, exclusivo) interés por los temas de

la intimidad erótica; que impacta en la pérdida de lugar de las pequeñas empresas editoriales, que ceden ante las transnacionales del libro, ahora convertidas en autoridades literarias que identifican, seleccionan y promocionan a autores etc. (2000: 10).

Esta evaluación representa una de las variadas apreciaciones sobre el nuevo espacio del campo literario centroamericano. Desde esta perspectiva, el encuentro de Centroamérica con un mundo globalizado no deja saldos del todo positivos para la literatura, sobre todo porque al encontrarse la literatura (el libro) con el mercado, las condiciones de producción se ven afectadas.

En el presente tampoco se puede olvidar que cuando los estudiosos de la literatura acuden a criterios extraliterarios para explicar objetos estéticos, se relacione con la influencia de métodos utilizados años anteriores, en los que se abordaba la obra literaria desde su relación con la historia y el contexto. También sobresale con frecuencia, y esto no se puede soslayar, el papel de la literatura y el escritor en los procesos sociales. Por eso era usual y “normal” el encuentro entre texto literario y proceso histórico; o más bien, explicar la literatura desde el contexto histórico y social.

El cambio de época estimuló las democratizaciones políticas e ideológicas que se expresa en las diversas voces, tanto estéticas como críticas y teóricas; volviendo el entorno cada vez más plural y heterogéneo. Por eso, en esta formación discursiva “de posguerra” con mucha más frecuencia surge el anuncio de la transformación, sustituyendo el de revolución; u otros más neutros como cambio social y transición, que indudablemente reflejan el umbral entre el pasado reciente y el presente inconcluso.

En un artículo sobre narrativas centroamericanas de posguerra, Alejandra Ortiz Wallner propone repensar las periodizaciones literarias con más cautela para no repetir modelos de la tradición en periodos diferentes; con ese propósito, Ortiz retoma una serie de preceptos que González Stephan hiciera sobre historia, teoría y crítica literarias, desde los que problematiza el controversial tema de la periodización en América latina; concluyendo, en la primera parte, que toda periodización literaria durante el liberalismo hispanoamericano correspondió a un proyecto político-social (2005: 17). Y, sugiere, que ante el advenimiento de una transformación de las sociedades, también se debe repensar las múltiples formas de expresión literaria.

Con la intención de sentar las bases de lo que entenderá como periodo, Ortiz cita directamente a González Stephan, quien propone que

un periodo literario debe entenderse como un periodo articulado de discursos que se organizan en un *sistema*, y que la sistematización de un conjunto es tanto una ordenación de las semejanzas como una sintaxis de las diferencias, por lo que se integran en él discursos que aparecen a menudo como heterogéneos y aun contradictorios²³ (Ibídem).

Ortiz inicia su exploración sobre una propuesta descentralizadora de la perspectiva nacionalista, recorre una serie de conceptos sobre posguerra centroamericana, entendida como la emergencia de un fenómeno cultural; para cerrar con una revisión crítica sobre “la posguerra” que, a su juicio, se debate entre el silencio y el olvido.

En concomitancia, el pasado reciente de la novela centroamericana debe abordarse, tanto desde los antecedentes estéticos hispanoamericanos como desde sus propias

²³ De la obra de González Stephan (1987): *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

expresiones innovadoras; para posteriormente entender sus manifestaciones específicas. Al respecto de esta problemática Ortiz Wallner subraya que, desde los esfuerzos por teorizar el periodo literario en cuestión, se puede decir que ya existe un consenso inicial, el cual parte por entender que

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 (2005: 143).

Esfuerzo que, como bien señala Ortiz, exige la utilización del método inductivo, explicar los textos desde su condición estética y clasificarlos, si ese es el interés, a partir de su condición de obra literaria.

En esta lógica es necesario “(re)pensar” paradigmas como procesos estéticos, continuidades resemantizadas, transiciones inconclusas, tradiciones fracturadas; de ser posible, llegar a establecer paradojas entre cultura regional y heterogeneidades narrativas. Finalmente, cuando se llega a la parte propositiva en el artículo de Ortiz, es destacable el interés por pensar el periodo literario; pero la sugerencia que ofrece sobre la categoría de periodización de la “narrativa centroamericanas de posguerra”, como “textos de frontera” y a pesar de su connotación ambigua, se vuelve una categoría pertinente²⁴; por tanto la búsqueda de explicaciones amparada en la textualidad y los discursos novelescos es un desafío a resolver.

²⁴ En el caso de la región centroamericana de posguerra (o en transición hacia la democracia), así como las expresiones culturales de este periodo y las interacciones entre naciones, clases, etnias e individuos. Espacio (fronterizo) también localizado en el discurso novelesco. Asuntos por los que volveremos más adelante.

En suma, estéticamente la narrativa centroamericana se convirtió en el espacio en el que se identifican signos históricos y cotidianos; así como la memoria y la denuncia. Estos factores constituyen una inflexión ante la tradición novelesca del Boom, aproximándose más a las expresiones del post-boom; no obstante, el caso centroamericano además de reconstruir la continuidad del realismo, incorpora la interpelación (al lector) a participar en la lucha de liberación; lo cual vuelve productiva la categoría posguerra, como parte del *continuum* (temas, técnicas narrativas, personajes, lugares y tiempos); pero se encuentra la otra perspectiva, como expresión de ruptura (exploración de nuevos temas, experimentación de otras formas narrativas, encuentro de otros personajes, lugares y tiempos).

4. El umbral centroamericano en la novela de los últimos quince años (1989-2004):

Entre el pasado de la narrativa de los procesos revolucionarios y el encuentro con el presente novelesco

Existen múltiples definiciones sobre novela, diversas sistematizaciones y taxonomías; así como estudios diacrónicos y comparativos, por tanto resulta habitual encontrarse con clasificaciones según la temática, la técnica narrativa y la confluencia con otros géneros, cuando estos aspectos son preponderantes en la caracterización de la obra.

El estudio de la narrativa centroamericana de los últimos años está condicionado por un contexto en el que participan de forma muy activa criterios extraliterarios, valoraciones políticas de lo estético y, en consecuencia, la canonización de esas narrativas opacó las



expresiones alejadas del “canon del día”; realidad que afectó la producción literaria de todo el periodo; no obstante creó las condiciones para estimular la pluralidad posterior.

En los estudios literarios centroamericanos más recientes se encuentran tres propuestas²⁵ significativas sobre narrativa en general y la novela en particular, que por su carácter sincrónico representan una mirada de umbral; aspecto que resulta de mucho valor para entender el antecedente inmediato de la novela, que con frecuencia se ha denominado de posguerra. De estos trabajos son interesantes los planteamientos *transicionales* que posibiliten entender ese movimiento implícito que se da entre textos diferentes, producidos en un espacio cultural común; como traslape literarios (diversidad narrativa en la totalidad cultural centroamericana de “transición”).

Magda Zavala rescata una serie de indicios que sostienen su planteamiento sobre el hallazgo de una nueva novela centroamericana, el cual articula el éxito de la tradición de Asturias con las réplicas desde “otras” novedosas formas de novelar,

Ante el logro de Asturias que consistió en alcanzar una simbiosis literaria entre el surrealismo y el mito indígena, la promoción de los años setenta se propuso con una opción más cosmopolita, incorporar la experiencia mundial y establecer el nexo con la literatura propia por medio del compromiso político expresado en la temática. Ese aspecto militante diferencia las preocupaciones de este grupo de las precedentes. En el criollismo y en la novela de Asturias, también eran sensibles las motivaciones sociales,

²⁵ LA NUEVA NOVELA CENTROAMERICANA Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del periodo 1970-1985 (1990), de Magda Zavala; NARRATIVA DE LOS PROCESOS REVOLUCIONARIOS CENTROAMERICANOS 1960-1990 (1995), de Héctor Leiva y Gestos Ceremoniales, Narrativa Centroamericana 1960-1990 (1998), de Arturo Arias.

pero sin el partidismo o compromiso partidario y la acusada búsqueda estética de éstas últimas promociones (1990: 94).

A partir de estas contradicciones, comienzan a identificarse atrevimientos por lograr el equilibrio entre la experimentación novedosa y los contextos sociales y políticos que se fusionan en la novela.

Zavala reconoce que en Centroamérica coinciden ideología y prácticas estéticas sin mayor conflicto, además, las exigencias de la industria editorial metropolitana tampoco marcan el ritmo de la producción; por tanto, los credos estéticos cambian lentamente, sin lograr reemplazar por completo prácticas y géneros antiguos. Esta estudiosa, diseña una serie de mecanismos que le permiten establecer relaciones entre la novela en América Latina y la novela centroamericana, por ejemplo, revisa la definición de “nueva novela”²⁶ y procede a operar un ejercicio aplicativo. Apoyándose en Conrad Kurz, asevera que se atribuyen a la “nueva novela” latinoamericana las mismas características que la nueva novela europea²⁷, en lo que se refiere a los propósitos estéticos que sirven a la construcción de la ficción. Esta nueva novela, además de superar la novela producida antes de 1950, incorpora el mito, la cultura de masas; también aparecen con mayor fuerza los temas urbanos.

²⁶ En América Latina –dice Zavala– se acostumbra llamar “nueva novela” a la producción del grupo de novelistas que, incorporando la experiencia de Borges, Asturias, Carpentier y otros y después de haber conocido la novela europea y norteamericana de fin de siglo XIX y de la primera mitad del XX, logran a partir de 1960 diversificar cualitativamente la novelística regional (Ibíd.: 88). Además coincide con el periodo de producción y con las características del Postboom.

²⁷ Concepción fragmentaria del mundo, descentramiento o pérdida de la fábula, ausencia de «héroe» de distinguida psicología y en contradicción apasionada con su entorno, y su substitución por personajes anónimos sin riqueza humana (...); pérdida del narrador olímpico, dislocación temporal e interés por la dimensión lingüística. (En Zavala Ibíd.: 92. donde cita a Paul Conrad Kurz, *La nueva novela europea*, Guadarrama, Madrid, 1968).

El realismo social encontró su futuro en el neorrealismo y los autores aproximan más su mirada a la realidad. Este cruce, en el caso centroamericano, desencadena una serie de reacciones estéticas, cuya hibridación arquitectónica quizás sea inédita; por eso Zavala cree que

En la novela testimonial asistimos a un juicio y los testigos aseguran que su declaración es la versión verdadera y subterránea de los hechos. Se cuenta el dolor y la represión en sus detalles más violentos. Los personajes tienen calidad de víctimas y testigos a la vez; el lector no está a salvo. Los personajes nada tienen de «novelesco»; son gentes comunes en la vida de todos los días (Ibíd.: 98).

Ante una serie de relatos imbricados con la práctica social; por tanto resulta imposible desvincularlos de la realidad política, la militancia ideológica y sus respectivos componentes denunciadores y comprometidos; los cuales generan dos reacciones hacia ellos, por un lado la persecución y las nulas posibilidades de circulación; por otro, una producción y lectura clandestina de los textos, que resultan consagrados por instituciones y comunidades académicas de reconocido prestigio, representantes del canon del momento.

En consonancia con la valoración anterior y, aunque no es el interés demostrar los determinismos contextuales (sociopolíticos) en la producción novelesca, muchos estudiosos coinciden en que la novela centroamericana adquiere giros estéticos y temáticos a partir de su relación con el contexto; por ejemplo Acevedo cree que conviene subrayar el hecho de que esta nueva novela se produce durante una década (1970) particularmente crítica para la región en términos de confrontamiento políticos y sociales. Los casos más dramáticos son el de Guatemala, El Salvador y Nicaragua (1994: 118). Situación que desató relatos con inigualables composiciones estético-ideológicas.

Para este investigador la novela centroamericana experimentó una profunda transformación en términos ideológicos, temáticos y formales, que significó la incorporación y refuncionalización de la narrativa del “Boom” para enfocar la realidad objetiva y subjetiva de Centroamérica desde una perspectiva que rebasa lo puramente tradicional, para acceder a una visión válida y muy vigente en términos internacionales (Ibíd.: 148).

El aspecto anterior coincide con una de las conclusiones de Magda Zavala, quien estima que en el interior de la región también las experiencias varían de un país a otro; unos han acumulado mayor experiencia con el género mientras otros muestran más disposición a experimentar. Los trabajos en El Salvador y Guatemala destacan en el periodo y, más recientemente, en Nicaragua (Ibíd.: 378). Valoraciones que sugieren que uno de los recorridos de la narrativa centroamericana de los últimos años debe encontrarse en estos países de la región. Justificación que valió para la delimitación del corpus en este trabajo.

No siempre coinciden los cortes estéticos con los históricos, porque generalmente los acontecimientos tienen una ubicación temporal precisa; sin embargo el hecho literario es el resultado del cruce entre los extensos antecedentes (diacrónico) y el presente de la producción novelística que se estudia (sincrónico). Magda Zavala cierra su estudio y expone que

La novela posmodernista, testimonial y carnavalesca que aparece simultáneamente en El Salvador y Guatemala entre 1976 y 1979 mezcla intenciones estéticas e ideológicas que aprovechan al mismo tiempo las experiencias mundial, latinoamericana y centroamericana contemporáneas. Del posmodernismo se asumen sus ideologías

estéticas y valores relativizadores y críticos; del testimonio la necesidad de documentar la historia subterránea de miseria, guerra y muerte de la región y del carnaval su poder estético e ideológico para conjurar la muerte y la noche y dar un sitio a las esperanzas de vida jubilosa. Se reconoce en *Pobrecito poeta que era yo* de Roque Dalton la novela más representativa de esta tendencia (Ibíd.: 381).

La novela de Dalton simboliza uno de los orígenes de la producción novelesca que, paradójicamente, resiste (como propuesta de corte ficcional) a la preeminencia de la narrativa testimonial, además su distanciamiento con el hiperrealismo recobra vigencia en el periodo posterior al de la pujanza del testimonio.

Las trayectorias narrativas en América Latina hallan espacios de encuentro en Centroamérica y propicia una “extraña” simultaneidad de expresiones estéticas, que incluso llegan hasta composiciones formales híbridas y configuraciones ideológicas complejas. En este contexto “de umbral”, otro trabajo valioso es el de Héctor Leyva, quien situado en el mismo periodo focaliza otra de las trayectorias de la narrativa centroamericana, específicamente la relacionada con los procesos revolucionarios; pero al igual que Zavala y Acevedo establece relaciones comparativas, tanto con la tradición latinoamericana como con la de la región.

En concordancia con este complejo traslape de las narrativas, la premisa inicial de Leyva es que a pesar de la diversidad en la producción novelística centroamericana, la

narrativa revolucionaria muestra haber sido una de las más significativas dentro de este contexto²⁸, por lo tanto,

La narrativa de los procesos revolucionarios representó sólo una de las corrientes literarias —aunque no la menos importante— de las que pueden reconocerse en las últimas décadas en Centroamérica. Entre 1960 y 1990 se siguieron publicando en la región novelas de protesta social como las que fueran propias de las décadas precedentes y surgieron, junto a los de las luchas revolucionarias, otros textos que actualizaron y renovaron desde otros ángulos, la narrativa del istmo (1995: 64).

Semejante al movimiento del post-boom, la crítica literaria de ese entonces y escritores como Skármeta los reconoció como “los novísimos”; además confluye con otras expresiones narrativas que venía gestándose por los escritores jóvenes, quienes reivindicaban el mundo urbano, las trasgresiones y el derecho a expresarse desde libres ejercicios en la técnica narrativa.

Este período puede ser entendido como “de umbral” porque posee la característica de proyectar luces y sombras de la realidad; es decir, lo que para unos era “la realidad objetiva” en estos instantes, para otros era una verdad a medias. La configuración de los relatos se convirtió en el espacio donde algunos proyectaban la luz de lo objetivo y otros la penumbra de lo subjetivo; fundándose en este juego una serie de matices narrativos “interesantes” para los estudios literarios.

²⁸ De un listado de 248 novelas y testimonios publicados entre 1960 y 1990, 35 son textos de los procesos revolucionarios centroamericano, es decir, un 14 por ciento del total. El resto de los textos se reparten en grupos de características diferentes. De una muestra de 145 títulos, cuyo argumento fue suficientemente identificado, el 34 por ciento pueden considerarse novelas de crítica social, el 24 por ciento novelas y testimonios de los procesos revolucionarios, el 15 por ciento novelas psicológicas o existencialistas y el 27 por ciento de distintos tipos. En este último grupo se incluyen las novelas de lenguaje, también novelas históricas, eróticas, humorísticas, de aventuras y otras, que no alcanzan por sí solas el 5 por ciento (Leyva, 1995: 67).

Según Leyva, coinciden, histórica y en muchos aspectos literariamente con las características del post-boom y tendencias de la literatura del momento (Ibid.: 76); pero, como ya ha sido señalado, en Centroamérica esta constante (coincidencia) se fragmenta producto de la perturbación que causa la violencia de la represión en la vida de los jóvenes, quienes utilizan la creación narrativa para denunciar el asunto.

Al ubicarse en la formación discursiva de la "ahora totalidad" narrativa de los procesos revolucionarios, se origina una serie de tendencias al interior (la que produce hibridaciones textuales, la que genera continuidades y la que registra contradicciones), que en la realidad textual, según Leyva, se expresa en que la narrativa testimonial y las novelas disidentes se distanciaron en puntos importantes de las características típicas de las novelas de guerrilleros sin romper del todo con ellas, para estrechar vínculos, en cambio, con otras características de la literatura de los novísimos y con lo que puede reconocerse más exactamente como tendencias generales del post-boom (Ibid.: 77).

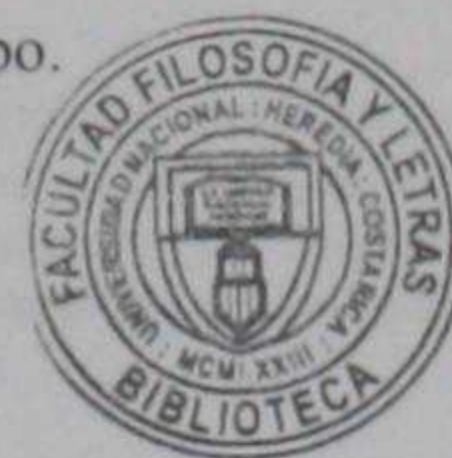
Este planteamiento ofrece algunas "claves" para entender que durante el periodo de guerra civil centroamericana, en el que la narrativa testimonial alcanzó un auge sin precedentes, también se registran otras expresiones narrativas, que si bien guardaban semejanzas, de igual forma tenían diferencias. Por ahora se debe destacar que la novela producida después de finalizadas las guerras civiles no tiene un único antecedente, sino una diversidad; dentro de la cual también existe la que combina interesantes ejercicios ficcionales.

Héctor Leyva identifica en la narrativa de este periodo la existencia de una digresión significativa a la que denomina *novela disidente centroamericana*, la cual produjo un giro ideológico que transformó el optimismo revolucionario en frustración y desesperanza; sin embargo, aunque compartían un espacio cultural y procedían de orígenes comunes,

estas novelas surgieron del meollo de los conflictos de esta narrativa: de las fricciones entre los individuos y su inmediata circunstancia histórica. Si en las novelas de guerrilleros los problemas surgen de la participación de los personajes en los acontecimientos de la lucha revolucionaria, en las novelas disidentes surgirán de su ruptura con esa lucha. Por lo demás, la atmósfera juvenil y el tono insumiso y contestatario, representativo de la literatura de los novísimos, no desaparecen en estas novelas (Ibíd.: 79).

Relatos que presentan de forma más franca las tensiones que se producían entre la realidad y las ideas. Dicho sea de paso, no se puede aseverar que esta serie novelística pretendiera abjurar contra el movimiento revolucionario; pero dejaba al descubierto conflictos y desafíos, tanto ideológicos como de implementación del proyecto revolucionario.

Según este estudioso hondureño la publicación de las *novelas de guerrilleros centroamericana* se registra desde la década de los sesenta. Esos primeros relatos tienen la característica de estar en sintonía con obras cuyos temas y personajes revolucionarios, se producen después del triunfo de la revolución cubana; no obstante, las novelas producidas en la región incorporaban los padecimientos y conflictos interiores de los personajes, que alejados de las gestas épicas, sobrevivían en condiciones difíciles; por eso surgen personajes débiles que luchan contra las fuerzas de los poderes de todo tipo.



La figura del personaje protagonista es relevante en estas novelas porque se convierte en una metonimia, donde lo colectivo es representado por el icono del hombre o la mujer excepcional. Sin embargo la crítica literaria ha explicado el carácter de estas novelas como resultado de los conflictos de unos personajes que en realidad proceden de la propia realidad burguesa contra la que se enfrentan: de unos jóvenes “pequeño burgueses” en parte confrontados a sí mismos y que encaran las consecuencias de convertirse en revolucionarios (Leyva, 1995: 98), circunstancia que sugiere dos ideas fundamentales: primero, el “carácter épico” muestra una ambigüedad en el héroe guerrillero y, segundo, la “integridad” que representa el protagonista en la narrativa testimonial se deteriora ante el dilema de los intereses colectivos y sus expectativas individuales.

En la década de los ochenta las novelas de guerrilleros comenzaron a disminuir, ante la expansión de las narraciones testimoniales²⁹; es decir que el discurso comprometido es sustituido por la narración de la militancia activa, convirtiéndose en un desplazamiento más allá de lo formal, en reivindicación de lo ideológico. Por eso no resulta casual que en esta misma década la narrativa testimonial centroamericana alcance un apogeo de excepcionales proporciones, conquistando de nueva cuenta un espacio entre la literatura latinoamericana y los más altos reconocimientos que esta expresión literaria y cultural pueda merecer, al ser consagrada en repetidas ocasiones con el premio Casa de las Américas en Cuba³⁰.

²⁹ La poca cantidad de novelas de guerrilleros en la década del ochenta –cuadruplicada por los textos testimoniales– puede ser interpretada como un signo de agotamiento y como consecuencia de un proceso histórico en el que el paso a una nueva situación de lucha armada –la guerra popular– resultó acompañada de un nuevo género de textos (Leyva, 1995: 170).

³⁰ Este florecimiento de la narrativa testimonial se vio favorecido por la situación histórica del momento, por el ascenso de la participación popular en la lucha social, por el triunfo contra Somoza en Nicaragua, y en general por la expansión del fenómeno revolucionario en la región. Para entonces los procesos revolucionarios llevaban diez y veinte años desde que habían comenzado y las narraciones testimoniales

El periodo de guerra aglutina elementos históricamente distantes; por ejemplo, congrega intereses de grupos económicos y culturalmente diversos en proyectos políticos comunes, “representar” las grandes mayorías marginadas, luchar por un propósito contra un enemigo en común y creer en la construcción de un proyecto de futuro. En el plano literario, el conocimiento acumulado por experiencias parecidas a lo largo del continente enriquecieron “las formas” y las funciones de los testimonios centroamericanos, incorporándole elementos como el interés por recobrar la memoria histórica y darle voz al sujeto popular, también protagonista en las luchas de liberación³¹.

El encuentro de sujetos sociales diferentes en una lucha común propició la articulación de estos elementos en los relatos. No es resultado de la casualidad que en el testimonio la voz del intelectual sea la que *medie* las experiencias de los marginados en los frentes de guerra, la vida clandestina y las grandes gestas de la lucha social anónima; de ahí que junto a los testimonios de campesinos, obreros y combatientes, aparecieron novelas testimonios como las de Manlio Argueta, sobre la participación popular en la lucha revolucionaria (Leyva, 1995: 228). Originando otra forma de relato más híbrida y más libre, la cual armoniza reivindicaciones revolucionarias y episodios de la crueldad represiva, desde la creatividad ficcional.

abrieron una vía de expresión a las experiencias que se habían vivido y un medio para guardar su memoria (Leyva, 1995: 202).

³¹ Además de los antecedentes de escritos antropológicos para la narrativa testimonial popular, en Centroamérica la de carácter político militar, tuvo como antecedentes una serie de documentos que se publicaron después de 1959 sobre la revolución cubana. (...) Como señala John Beverly, la extensión de las luchas guerrilleras en el continente trajo consigo la proliferación de este tipo de textos como una forma de documentación y propaganda de la lucha armada y como un tipo especial de “literatura de cuadros” en el interior de las organizaciones revolucionarias (Leyva, 1995: 205).

Para algunos críticos estas combinaciones no deforman los efectos de realidad que el testimonio pretende exponer, porque con el testimonio y la novela testimonio parece haberse alcanzado el mayor grado de realismo. Intento que se inscribe, por otra parte, dentro de esa tendencia, que ha mostrado un gran número de procedimientos narrativos en estas últimas décadas en el continente, hacia el hiperrealismo (Leyva, 1995: 234).

Todas estas expresiones narrativas tienen similitudes en el plano del contenido; es decir los motivos y los horizontes de expectativa también son semejantes; pero las formas no son homogéneas, porque varían tanto los niveles de participación del mediador, las perspectivas, puntos de vista y focalizaciones. Algunas veces la primera persona del singular se pluraliza; los protagonismos pueden ser femeninos o masculinos, además de las distancias entre la voz del narrador y la voz narrada.

Los testimonios asumen dos funciones fundamentales, por un lado corean los procesos sociales; mientras en el campo narrativo combatieron por hegemonizar un espacio que históricamente le había pertenecido a la novela. En palabras de Héctor Leyva,

Trajeron consigo una mayor demanda de historia concreta en detrimento de la ficción, y una revalorización de las experiencias más colectivas en lugar de las más individuales. Se multiplicaron con gran velocidad y acabaron con el privilegio de narrar el proceso revolucionario que hasta entonces tenían las novelas. Bajo su influencia se provocaron cambios, incluso, en la novelística, pues al calor de sus planteamientos surgirían, como se ha expuesto antes, las novelas testimonio (Ibíd.: 235).

En años muy tempranos para ese tipo de discusión, en Centroamérica comenzaron a aparecer voces disonantes, aún formando parte del mismo proyecto político y estando en sintonía con la temática testimonial; unos seis años antes de que iniciara la guerra en su país de origen, Roque Dalton incluyó en su primera novela una voz extrañamente reveladora, que en buena medida clarifica el dilema por el que atravesaban los escritores comprometidos tanto con la revolución social, como con la revolución estética.

A pesar de que se trataba de un asunto político y “debiera” expresarlo en círculos restringidos, el poeta lleva el conflicto al campo de la narrativa, a tal grado que uno de los personajes en *Pobrecito poeta que era yo* argumenta que

La esencia del realismo es melodramática. Eso es lo que me aterra del marxismo y los marxistas: no son la unidad del talento y doctrina en que yo había pensado. Una de dos: o dejan muchas cosas en el tintero por razones de conveniencia o sobre llevan el contrasentido de ser los ciegos que hablan siempre en nombre de la lucidez. Aferrarse al realismo, jugarse la literatura a la carta del realismo me parece a mí de una torpeza excesiva. Comprendo el acto absolutamente político de incorporar a mi equipo al deportista que de estar en el otro sería la causa de nuestra derrota (1976: 294).

Abre así una fisura en pleno renacimiento “interesado” del realismo centroamericano (y latinoamericano). El escritor salvadoreño que se había movido en los dos terrenos (la lucha armada y el trabajo intelectual) se desmarca, desde la militancia estética, del uso utilitario de la literatura y sobre todo, de las coerciones hacia la libre utilización de la palabra en el proceso creativo, trayéndole las consecuencias ya conocida por todos.

Sin duda las abstracciones filosóficas y los complicados temas ideológicos que Dalton llevó con cierta mesura al campo de la narrativa, era un sentimiento que se respiraba en algunos otros lugares; porque simultáneamente, sólo que un poco más sarcástico e insultante, Marco Antonio Flores en Guatemala dirigió el dardo de la palabra hacia el conflicto de la política en la estética, porque los temas tratados eran más diáfanos, dichos sin miramientos y más cargados de anarquía, ya que un personaje del grupo de *Los Compañeros*³² muestra un agotamiento tal, que de forma expedita reclama:

Deberían de darme un año de descanso en el Mar Negro, en un balneario rumano o en algún lugar así. Mis prejuicios pequeñoburgueses no desaparecen ni a putas. Mi desesperación pequeñoburguesa me está torturando. Me levanté, abrí el carro y con desesperación corrí a la tienda a comprar una friolentainmediatamentemeladieron (2000: 50).

Después de esgrimir su condición de clase, llega al plano de los vínculos con las estructuras del Partido, entonces salpica otros escenarios; por un lado deja al descubierto uno de los caminos por los que optó buena parte de personas organizadas, el auto destierro o la expulsión

Por eso me vine, por eso me largué y me vine al exilio, para construir mi vida propia y no seguir viviendo de prestado. Ustedes saben que el Partido llega a convertirse en tata y nana, ya no podés cogerte a quien te plazca, ni ir a una cantina a echarte un trago, ni tener una tu caserola, ni mujer siquiera, ni hijos, porque si no viene la crítica, su rendimiento personal ha bajado compañero, cómo putas no va a bajar si le dan a uno cincuenta loros para profesionalizarse (2000: 92).

³² La primera publicación fue en 1976; pero en este trabajo se cita la edición 2000 publicada en Guatemala por Piedra Santa.

No obstante, el autor cambia la focalización y el personaje tiene otro punto de vista. Las circunstancias en las que se desarrollaban los acontecimientos eran realmente difíciles; pero una de las tendencias dentro de la narrativa había iniciado otro recorrido. Flores llega al extremo de mezclar lo sublime de la lucha con lo escatológico de la miseria humana, al deliberar desde su narrador que

La cosa está color de hormiga. Andamos a salto de mata, en estampida. En cualquier momento nos dan candela. El rompimiento se produjo al fin, las FAR y el Partido se echaron verga, todo se hizo una bola de mierda. Los más culpables son esos viejos cerotes de la dirección del partido (Ibíd.: 239).

Estas novelas representan dos asuntos importantes: primero, el génesis de la ruptura política en la estética del realismo; y segundo, traen como consecuencia la reivindicación de la ficción dentro del complejo entramado de la narrativa de los procesos revolucionarios. Estos principios se mantuvieron latentes, a pesar de que uno de los escritores pagó con su vida y el otro con frecuentes exilios; lo interesante es que más de una década después de las publicaciones de estas novelas, en plena guerra, aparece otro escritor, más joven, con expresiones parecidas. Aunque en esta oportunidad la discusión se presenta entre el dilema del agotamiento y la desesperación, el horizonte planteado fue *La diáspora*.

En una oportunidad el narrador de Castellanos Moya dice que

[Juan Carlos] Les explicó que para él ya resultaba imposible seguir trabajando con el Partido, que la muerte de los dos comandantes había llevado a una situación de desconfianza que, desgraciadamente, condujo a una vigilancia policíaca. Su trabajo con las agencias internacionales de financiamiento resultaba ineficaz, absurdo, pues siempre

lo acompañaba una especie de comisario, un sujeto con la capacidad de decir la cosa más inapropiada en el momento exacto. Además, el mismo hecho de que le pusieran un oreja permanente era una muestra de desconfianza intolerable (1989: 18).

Así revela temas muy domésticos de los grupos político-militares, que ejercían una especie de disciplina sobre el sujeto más allá de lo soportable. Como puede notarse el tema de la relación tirante entre el individuo y el Partido se mantiene recurrente, los niveles de tolerancia llegaban a una situación caótica y el desgaste expuesto era innegable.

Después, muy a tono con la vertiente de Flores y la narrativa del post-boom, Castellanos Moya mezcla una serie de elementos donde subyace la pugna política al interior del Partido, el vínculo de otros países en el conflicto, algunos pasajes sexuales y el cierre muy parecido al del autor guatemalteco, así como en el plano del contenido, a algunas novelas de Carlos Fuentes. De pronto el narrador protagonista dice

La gringa hablaba sobre las dificultades del movimiento de solidaridad en Estados Unidos, pero no le puse atención. Tenía una cara de mamona que no podía con ella. Le espeté que los gringos nunca entenderían qué carajos sucedía en nuestros países, pues únicamente estaban interesados en purgar su complejo de culpa, su mala conciencia: se asustan por las divisiones y los crímenes en las filas revolucionarias, cuando todas las revoluciones han estado infestadas de mierda (1989: 12).

Para algunos estudiosos la narrativa de ese momento era una totalidad homogénea, prestándole atención únicamente a los criterios extraliterarios; sin embargo, se observa que las expresiones fueron diversas. Lógico que la dominancia del testimonio, a costa de marginaciones deliberadas y reconocimientos institucionales, invisibilizó en aquellos años todo tipo de relato que se alejara de las premisas hiperrealistas y militantes.

Según Leyva, *Los compañeros* y *La diáspora* son novelas disidentes, porque sin llegar a negar la revolución ni lo esencial de los hechos históricos han ofrecido una perspectiva que contrasta con la visión positiva de los procesos armados que fuera predominantemente en las novelas de guerrilleros y en la narrativa testimonial (Ibíd.: 387); además representan una doble ruptura, porque a diferencia de los otros textos ficcionales se pronunciaron contra el poder oficial y, en contradicción con el testimonio, exploraron los silencios de los mismos revolucionarios.

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

El discurso novelesco centroamericano adquiere características propias a partir del momento histórico en el que emerge; sin embargo, en la actualidad se ha pasado de entender esta relación unidireccional hacia el encuentro con espacios múltiples. Por supuesto que las implicaciones interpretativas de un texto, dependiendo del lugar y la perspectiva desde donde se lee, produce inagotables resultados. Para algunos teóricos los textos son finitos y concluyentes, para otros son obra abierta.

En el caso de la literatura testimonial, para estudiosos como Beverley, lo trascendente de este discurso consiste en que no sólo se aleja de la tradición literaria canonizada, sino que entra en un campo de antagonismo y negación. Porque

la novela es una forma cerrada en el sentido de que tanto la historia como los personajes “terminan” con el fin del texto, definiendo así esa autorreferencialidad que está en la base de las prácticas formalistas de lectura, el testimonio [en cambio] exhibe lo que René Jara llama “una intimidad pública” en que la distinción entre esferas públicas y privadas esencial a toda forma cultural burguesa es transgredida. El narrador del testimonio es una persona real que continúa viviendo y actuando en una historia que también es real y también continúa (1987: 166).

Este supuesto es sólo uno, entre tantos puntos de partida, de un largo debate sobre la diferencia que marca el testimonio con las tradicionales formas de narrar en

Hispanoamérica. Por supuesto que, como dijimos en párrafos anteriores, el testimonio ocupa un espacio de importancia dentro de la literatura; sin embargo, como parte de las narrativas centroamericanas de los últimos veinticinco años han existido una variedad de discursos narrativos caracterizados por compartir un espacio y un tiempo comunes, pero al mismo tiempo contrastan por su nivel de ficción.

En 1988 mientras el testimonio como discurso ocupaba un sitio preponderante en la región centroamericana y América latina; Sergio Ramírez proponía una novela, que por su naturaleza, posee un alto porcentaje de ficción. Como bien señala Acevedo refiriéndose a este caso

[*Castigo divino* (1988)] se convierte así en una especie de *collage* de múltiples perspectivas y voces, aunque estas voces se manifiestan a través de la escritura y en ocasiones mediante citas indirectas. Tenemos así, como piezas de este gran rompecabezas, fragmentos de testimonios judiciales, cartas privadas y públicas de diversos personajes, crónicas y artículos periodísticos de varios autores, anotaciones de revelaciones privadas hechas fuera del expediente judicial, conversaciones grabadas de testigos que recuerdan, telegramas, listas, inventarios, poemas, conversaciones e incidentes recreados por el narrador, y hasta cartas de videntes, espiritualistas y quiromantes que quieren poner sus facultades especiales al servicio de la justicia (el subrayado es mío) (1991: 159).

Si bien es cierto se incluyen documentos y estrategias discursivas típicas del testimonio, no niega la atmósfera de ficción que envuelve la historia narrada. Produciendo un espacio textual donde se desdibuja la frontera entre realidad y ficción.

Ramírez comparte esta forma de novelar con obras como *Pobrecito poeta que era yo* (1976) de Roque Dalton, publicada trece años antes. Además propone otro elemento importante dentro de la novelística contemporánea centroamericana, relacionada con las técnicas del testimonio. Acevedo identifica este juego y revela que

todo se nos da paulatinamente mediante documentos y testimonios de todo tipo que aún se conservan y mediante escenas y diálogos que el narrador recrea imaginativamente. La novela asume la forma de un rompecabezas judicial que un narrador, el cual sólo identificamos hacia el final, va armando frente a los ojos del lector en una pesquisa que tiene mucho de detectivesca (1991: 158).

Nótese que el elemento “detectivesco” conjugado con las técnicas del testimonio surte un efecto de ficción particular dentro de la narrativa centroamericana, para el momento de la publicación de esa novela.

En otro sentido, se identifica una “continuidad” estética con la serie novelística de Castellanos Moya *Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000) y *El Arma en el hombre* (2001), curiosamente publicada trece años después, donde lo detectivesco es uno de los elementos dinamizadores de la intriga.

En la narrativa contemporánea de la región han coexistido múltiples discursos y, sin duda, la literatura testimonial ha sido preponderante; sin embargo, con el ánimo de hacer una mayor aproximación, es oportuno redelinear el campo. En ese sentido el aporte de Héctor Leyva es valioso, pues construye una explicación y reclasificación de las narrativas centroamericana 1960-1990 a partir de un análisis completo y complejo de las mismas. Para este estudioso el escenario discursivo se constituye de tres tipos de textos: *novelas de*

guerrilleros, narrativa testimonial y novelas disidentes. Dentro de los cuales este último apunta una inflexión trascendente, porque la novela que se produce a partir de la última década del siglo XX estará marcada preponderantemente por este tipo de ficción, además el nivel temático e ideológico establece una sujeción propia de esta serie novelística.

Desde la perspectiva de Leyva estas aseveraciones pueden identificarse en dos niveles: el primero porque

la narrativa revolucionaria del istmo muestra haberse desenvuelto dentro de unas coordenadas comunes a la evolución de la narrativa del continente, una evolución que desemboca desde mediados de la década del sesenta en lo que se ha conocido como el *post-boom*. [ya que] La narrativa revolucionaria centroamericana ha estado conectada con las tendencias contestatarias, hiperrealistas, coloquialistas y testimonialistas de esta nueva etapa de la literatura hispanoamericana (Ibíd.: 438).

El segundo nivel, momento de quiebre o disidente, se manifiesta en un sentido contrario al de la fusión revolucionaria,

en las novelas disidentes la discusión en torno a los avatares de la lucha armada y a sus implicaciones ideológicas, conducen a la ruptura. Estas novelas sin ser anti-revolucionarias se revelan contra el discurso revolucionario: sacan a relucir aquellos hechos que extraviaban o desnaturalizaban la lucha y que habían sido silenciado por los propios revolucionarios. En Los compañeros de Marco Antonio Flores y La diáspora de Horacio Castellanos Moya, el individuo vuelve a encontrarse solo, enfrentado a las ideologías y sin hallar un camino cierto (Ibíd.: 442).

A lo largo de este recorrido se constata encuentros y desencuentros, rupturas y continuidades estéticas. Los discursos novelescos representan un espacio donde dialogan, se enfrentan y sobreponen textos y propuestas estéticas, respondiendo a las exigencias de los períodos.

Esta inflexión en la narrativa centroamericana propició diversas caracterizaciones.

Para Arturo Arias

la nueva narrativa guatemalteca se distingue por la brevedad del relato, la emergencia de lo erótico, la aparición consciente de las voces discursivas como protagonistas centrales del texto, por encima de los personajes o la trama, rompiendo así de manera explícita y directa con la tradición realista; al mismo tiempo se registra la documentación consciente de una multiplicidad de voces discursivas que eran consideradas marginales y rara vez habían protagonizado textos en períodos anteriores (1999: 95-96).

Los elementos que para Arias destacan la producción guatemalteca, también se encuentran en otras novelas de la región. Por tanto sería arriesgado fijarnos en aspectos puramente formales, siendo que no es exclusivo de un país³³ o período. No obstante es pertinente pensar en un estudio que transite de la estructura hacia el tema, formas de ficcionalización, tratamiento y tipo de personajes, relación estructura-ideología; sin perder de vista el nivel comparativo, su relación con la cultura y los momentos históricos; sólo para mencionar algunos.

³³ En relación a la extensión habría que incluir aspectos del mercado: requisitos editoriales globalizados, es decir estándares de producción por ejemplo. No perdamos de vista que la brevedad o extensión de la novela a la que nos estamos refiriendo no son exclusivas de este momento, ni de esta serie.



Sobre esta inflexión Rafael Lara Martínez señala que en casi todas las novelas testimoniales, incluso hasta la primera mitad de los noventa, una metanarrativa de liberación nacional, y las más de las voces de guerra de guerrillas, era el principio rector de orden teleológico, el cual se encargaba de ordenar la historia y los sucesos mismos de la narración. [y] El problema que nos plantea la nueva novela salvadoreña es que quiebra con los dos presupuestos anteriores sobre el testimonio y su canonización en los Estados Unidos (1999: 295).

También aclara que la novela es un hecho de la escritura, en consecuencia, ha renunciado al realismo social que caracterizaba el testimonio. Además cree que toda lógica finalista ha caído en desuso. La historia ya no apunta hacia la inminencia de una liberación nacional o construcción del socialismo en un solo país (Ibíd.: 295).

Por eso resulta lógico que Beatriz Cortez parta de una valoración que se ancla en ese periodo, pues para ella

la ficción fue vista con frecuencia como un instrumento para evadir la urgencia de la realidad centroamericana. Al mismo tiempo, la tradición literaria ligada con la cultura revolucionaria, particularmente el testimonio, recibió gran apoyo y una atención especial durante las décadas de guerra civil desde lugares muy lejanos al istmo centroamericano (2000: 1).

Desde la perspectiva de Cortez no sólo hubo un cambio de período, también en la narrativa se encuentra una transformación reveladora en la ficción escrita durante la posguerra en El Salvador y Guatemala. Su enfoque se desplaza del estudio de la labor testimonial de una literatura preocupada por la denuncia de la injusticia en el espacio social, particularmente en el área rural, al análisis de la ficción contemporánea y de la

forma en que ésta explora la intimidad y la negociación de la subjetividad en el espacio urbano (Ibíd.: 2). Es decir, se trata de una novela en contraste con el testimonio, porque a su juicio la ficción de posguerra carece del espíritu idealista que caracterizó a la literatura centroamericana durante la guerra civil (Ibíd.: 2).

También se evidencian vasos comunicantes que interconectan las continuidades temáticas y estéticas; pero como bien sugiere Cortez, el desplazamiento en la producción de ficción reflejada en la novela de posguerra también está presente. El movimiento trascendente en este período de transición es la pugna homogéneo-pluralidad. Desde esta perspectiva estamos ante una narrativa en contraste, porque

la ficción centroamericana contemporánea sugiere que no es la moralidad sino la pasión la que mueve al individuo más allá de la razón o de su consideración de los valores morales de cualquier tipo. La expresión de esta pasión nos permite formular un proyecto estético de la Centroamérica de posguerra, una estética marcada por la pérdida de la fe en los valores morales y en los proyectos sociales de carácter utópico. En resumen, lo que podría llamarse una estética del cinismo (Ibíd.: 3).

Generalizar por extensión a toda la narrativa centroamericana de posguerra es un ejercicio arriesgado. La producción novelesca muestra una variedad de formas, temas, niveles y tipos de ficción, a tal grado que no es posible pensar en una sola forma de novelar. Para el caso tenemos la serie de novela histórica que comparte el espacio narrativo con lo que Cortez denomina como cinismo.

Existen varias tendencias estéticas en el mismo espacio discursivo. Además de la narrativa que se circunscribe en el cinismo, las novelas históricas contemporáneas en Centroamérica se caracterizan por su plurivocidad y heterogeneidad de perspectivas, o en la terminología de Bajtín, por su carácter dialógico o polifónico (Mackenbach, 2001a: 5). De manera muy particular Menton asevera,

en mi libro de 1993 sobre la Nueva Novela Histórica, señalé la fecha de 1979 como el apogeo de la Nueva Novela Histórica. En cambio, al estudiar la novela posrevolucionaria, o sea la que se publica después de la caída del muro de Berlín en 1989, de la desintegración de la Unión Soviética y de la derrota electoral de los sandinistas, he llegado a la conclusión de que ya no predomina la Nueva Novela Histórica a pesar de que el subgénero predominante sigue siendo la novela histórica a secas (2002b: 1).

Sólo en esta serie existen diferencias, asunto que se vuelve más complejo en toda la producción del período.

En este contexto, la diversidad de producción novelística y el ejercicio de la caracterización se vuelven complicados,

para el caso *Las murallas*, podría verse en conjunto con otras obras narrativas, de autores como Luis Eduardo Rivera, Rodrigo Rey Rosa, Ana María Rodas y Dante Liano, en donde tanto estrategias textuales como posturas ideológicas, están más cerca de otra sensibilidad que viene perfilada en los cambios epocales. (...) la atmósfera de desencanto que atraviesa todo el cuerpo de la novela (*Las murallas*), como un eje central, de donde es posible ubicarla como una de las últimas publicaciones que contiene los más evidentes rasgos posmodernos (Toledo, 2001: 259).

El cinismo, los hechos históricos novelizados, el desencanto y otros aspectos confluyen como manifestaciones en una época donde la producción de novelas muestra una pluralidad de tendencias estéticas, temáticas y de técnicas narrativas.

En resumen, las constantes en la narrativa centroamericana de posguerra se bifurcan y, la hegemonía de una serie novelística sobre otras ha pasado a un segundo plano. En el presente sólo es posible pensar en la diversidad y señalar tendencias.

Una reciente revisión a dicha tradición, deja ver que son dos líneas temáticas las que recorren el siglo veinte: un primer filón hegemónico al que se llamará de la narrativa política, comprometida y de la *guerrilla*, y un segundo filón, que aparece con cierto status marginal, pues niega escrituralmente la postura anterior, optando por una narrativa que de alguna manera rompe con los esquemas de la narrativa política (Toledo, 2001: 259).

En el marco de apertura del campo cultural también la política abre sus espacios; en los que las voces de las mujeres se posicionan de un sitio discursivo. El discurso monológico y patriarcal del nacionalismo, como algunos han denominado el periodo anterior, también se democratiza. A pesar de las circunstancias adversas, la representación y presentación narrativas de las relaciones de género son determinadas por una "nueva complejidad" caracterizada por la individualización, fragmentación, relativización y metaficcionalización (Mackenbach, 2002: 1151). Estas voces marginadas o condicionadas por las circunstancias socio-históricas ahora se hacen escuchar y participan del entramado discursivo.

Los sucesos que atravesaron estos sujetos discursivos (de género y étnicos) para posesionarse en el campo literario, también tuvieron su transición. Para el caso, el discurso central de la novela (en *La mujer habitada*) es sobre conflictos y problemas de género en los años ochenta. Es en este discurso en el que la autora intenta tomar posición y, es de esta manera como la metaficción sobre un hecho histórico de los setenta, se vuelve de gran actualidad en los ochenta (Dröscher, 2001:79).

El momento de publicación y la forma de abordar el tema del caso citado fue gestando el espacio para asumir, a posteriori, aspectos particulares de la subjetividad e intimidad de la mujer. Lo mismo se puede aseverar de Jacinta Escudos en *Apuntes de una historia de amor que no fue* (1987). En el presente la obra de Belli y de Escudos marca una distancia con el pasado inmediato, así como su perspectiva discursiva sugiere el encuentro con ámbitos inéditos dentro de la narrativa de la región.

Los espacios explorados por las escritoras dan cuenta de tiempos íntimos y públicos propios de la mujer. Lo que para Nelly Richard, citada por Meza Márquez, tiene sus propias características; porque la escritura femenina designa un conjunto de obras con una firma que tiene una valencia sexuada, un conjunto y pluralidad de voces que pertenecen al género mujer y que expresan la experiencia femenina como grupo marginal de la cultura dominante masculina (2000: 33), que en el caso centroamericano no sólo es un asunto que

se relaciona con la condición de mujer, sino con la predominancia del discurso de guerra de tradición masculina³⁴.

Desde la perspectiva de Torres Recinos

con la novela de Escudos nos trasladamos a mundos internos, a preocupaciones individuales, como si se prefiriera dejar de lado los temas trascendentales. Por otro lado, también se puede ver el intento de Escudos por borrar las fronteras entre el espacio público y el privado al traer a la institución literaria la discusión de temas que tradicionalmente se dejaban para el dormitorio (2002: 187).

Lo individual se enfrenta, o dialoga, con la cotidianidad y lo social. Lo político de los textos se ha desplazado de ámbito, y en la novela escrita por mujeres la batalla es por partida doble, contra el orden establecido por lo cultural patriarcal y lo social sexual.

El descentramiento de la narrativa testimonial y la participación más activa de la mujer escritora, propicia la emergencia de una serie de discursos femeninos históricamente marginados por la tradición masculina, situación que propicia la apertura del campo en el que se evidencia, a juicio de Olivares citada por Meza Márquez, la constitución de una zona de la cultura de las mujeres o el espacio femenino, que queda fuera de la cultura de los varones y expresa todo aquello que ha sido silenciado o invisibilizado, es el lugar donde se sitúa el lenguaje revolucionario de las mujeres y el tema central de la crítica, teoría y arte centrados en las mujeres (2000: 26).

³⁴ Aunque en el caso de la narrativa testimonial se registra una serie de textos cuyos protagonismos son femeninos. En estos relatos testimoniales del periodo de guerra civil centroamericana protagonizados, o mediados, por mujeres es preponderante “lo público y colectivo”, sobre “lo íntimo e individual”.

A partir del argumento de que la escritura tiene sexo

Se refiere a todo aquello que ha sido oprimido por el poder central, en los niveles de lo real y de lo simbólico, y que desde los bordes del poder pretende modificar el quehacer literario desafiando los modos y temas predominantes, y busca transformar las relaciones de poder que reproducen la identidad de la mujer como carencia y como déficit frente al *otro*. Es una escritura rebelde que violenta los marcos de significación masculina con contenidos frecuentemente referidos al cuerpo, la libido y al goce femenino; y al respeto hacia la heterogeneidad y multiplicidad. Cada palabra intenta desregular el discurso mayoritario y construir la imagen de la mujer autónoma. Desde esta posición, la escritura femenina tiene un poder contestatario análogo al de otros grupos “cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis” (Richard, *op. Cit.*: 133) (Meza Márquez, 2000: 33).

En otro ámbito, la producción discursiva en la Centroamérica de los últimos años perturba la tradición realista. Dentro de esta atmósfera se encuentran segmentos discursivos que trascienden de la dimensión micro-intimidad a lo histórico patriarcal.

Esta literatura sucesivamente se está desprendiendo de sus lazos nacionales, no necesariamente en la temática, sino principalmente en cuanto a sus condiciones de producción y divulgación así como su recepción – un proceso que, no obstante, en el intento «de explotar las fórmulas del ‘best seller’, para aprovecharse del mercado de libros del mundo industrializado», tendrá sus repercusiones en los textos mismos, como lo indicó Jorge Paredes (1999: 97) refiriéndose a Gioconda Belli (Mackenbach, 2004: 18-19).

A manera de corolario es posible pensar que una tal argumentación acerca de los años sesenta y setenta fue repetida casi con las mismas palabras para los años ochenta y noventa

con el fin de indicar un «nuevo giro estético» (Arias, 1998a: 233), que «comienza a emerger a mediados de los ochenta» y que «se inicia de lleno a partir de 1990 con la derrota electoral del Frente Sandinista» (Ibid.) (Mackenbach, 2004: 14).

Lo anterior reitera que estas voces han cohabitado a través de la historia; sin embargo no de manera tan evidente. Es decir que a lo largo de la historia de la literatura centroamericana las voces han estado ahí, latentes, acalladas; esperando la hora de la palabra. El momento que protagoniza actualmente la narrativa de la región, donde las palabras adquieren nuevos sentidos, también las voces ocupan nuevos espacios; a tal grado que ahora se habla de *literaturas centroamericanas*. Lo que indica que se ha comenzado a superar la idea de una sola historia, como anuncio de cambio de época. En síntesis

las literaturas centroamericanas contemporáneas, en especial la narrativa, presenta una imagen llena de variedades y polifónica en relación con las técnicas y recursos narrativos así como de representación simbólica. No puede ser entendido con una simple transferencia de modelos de explicación desarrollados en el análisis de líneas generales de «la» literatura hispanoamericana (Mackenbach, 2004: 16).

Lo que implica que esta producción narrativa está atravesada por discursos diferentes, propios de nuestros tiempos y trae consigo una variedad de elementos de la cultura global, representativos de la crisis nacional, típicos de la fragmentación de las sociedades y los sujetos. Además el desarrollo tecnológico, la implementación de modelos económicos y políticos importados, trastocan los imaginarios.

La realidad centroamericana, como bien señaló Arturo Arias, continúa siendo periferia de la periferia; sin embargo el área de producción literaria es de los pocos espacios

desde donde nuestras sociedades se crean y se imaginan. Entonces existen dos ámbitos: el cultural, sujeto a la dinámica mundial preponderante y la producción novelística, atravesada por múltiples discursos, típicos de los sujetos de sociedades periféricas o de *culturas híbridas*, como sugiere García Canclini.

Después de una aproximación a las caracterizaciones de la narrativa centroamericana, de reconocer la novela como género representativo de la vida cultural, del diálogo y las contradicciones sociales, así como de los conflictos ideológicos e individuales. También se ha identificado que entre la particularidad de la narrativa testimonial centroamericana y la generalidad del post-boom latinoamericano, se produjo una forma singular de novelar en la región, principalmente en aquellas sociedades donde el testimonio fue hegemónico; y es que las particularidades del testimonio no sólo se expresan en las formas de los relatos, sino de manera simbólica en el narrador y aún más en el protagonista, pues como metonimia encarna la representación de la colectividad, la lucha por la justicia y la liberación nacional, el heroísmo guerrero, la solidez de principios, ética revolucionaria y consistencia ideológica.

El protagonista de la narrativa testimonial además de estar revestido de las características anteriores, también representó el “deber ser” como hombre nuevo en el entorno de los grandes discursos revolucionarios; al mismo tiempo era capaz de ser el sujeto de la narración y el sujeto social de los hechos que protagonizaba en el campo de batalla. No obstante, muchos años antes de comenzar el capítulo de las guerras civiles centroamericana, en 1976 para ser preciso, ya habían surgido con mucha fuerza expresiones estéticas dentro del sistema narrativo de la región, que allanaron el camino

hacia la configuración heterogénea de los relatos; dinámica que suponemos se mantuvo latente a lo largo de los años; pero que debe explorarse con mayor profundidad en novelas producidas después de finalizadas las guerras.

A partir de las valoraciones anteriores se plantea la siguiente **hipótesis**:

Los personajes protagonistas de las novelas centroamericanas publicadas después de finalizadas las últimas guerras civiles del siglo XX, se diferencian de los de la formación discursiva típicas del periodo anterior (testimonial), siendo que el espacio donde se desarrolla la acción no siempre se circunscribe al territorio nacional. Así mismo, aunque el relato retome técnicas del realismo y el testimonio también hace uso deliberado de la ficción, encontrándonos con la confluencia de tiempos en forma de vestigios premodernos, modernos y cultura globalizada; en consecuencia las condiciones de producción han estimulado la emergencia de “otras” voces y otros sujetos protagónicos.

5. (Re)delineando el corpus

Si se toma como punto de partida los presupuestos en los que se privilegia el estudio de la novela dentro de la narrativa centroamericana y, al personaje protagonista como elemento central del relato, es necesario hacer una serie de consideraciones para delimitar el objeto de estudio; estas pasan por el género literario, el criterio temporal y geográfico; además de la particularidad del entorno cultural de las sociedades centroamericanas que protagonizaron guerra.

5.1. ¿Por qué la novela?

El complejo entramado de la narrativa centroamericana de los últimos treinta años (1975-2005), se compone de dos elementos claves: el primero, constituido por las relaciones que la narrativa producida en Centroamérica ha tenido con los sistemas narrativos latinoamericanos, en las que por momentos se acerca a la tradición del continente y, en circunstancias muy particulares se distancia. El segundo, simultáneo al apogeo del boom, mientras las sociedades centroamericanas pasaban por un periodo “especial” en sus condiciones sociopolíticas y económicas, se producía una serie de manifestaciones literarias propias del sistema cultural de la región.

Debe tenerse presente la idea sobre la “no coincidencia” del tiempo de los acontecimientos históricos con los hechos literarios. Además el antecedente, en el campo de la narrativa centroamericana, de 1976, en el que se discutió sobre el tipo de literatura que se produciría. Después de algunos años de disputa entre escritores ideólogos y escritores políticos, las novelas *Los compañeros* y *Pobrecito poeta que era yo*, se convierten en “rarezas” que anuncian el componente heterogéneo de la totalidad narrativa. Estas novelas más ficcionales, desde las que se experimentaban juegos paródicos, trasgresiones políticas y conjugaciones entre lenguaje y humor, se convirtieron en el espacio desde el cual adquiere relevancia la autocrítica, la crítica hacia la izquierda y el protagonismo del personaje, que al igual que en el testimonio, ocupó un lugar desde el cual se exploran temas ideológicos, sobre el poder y la psicología.

No obstante este “destello” fue opacado, tanto por las circunstancias del momento como por la emergencia de discursos testimoniales más hiperrealistas, que hegemonizaron el campo de la producción textual, el de la crítica literaria y el del canon, y dejaron en las márgenes aquellos textos que exploraran la técnica narrativa, los temas y problemas que relativizaran “la verdad”, el poder al interior de las estructuras de la organización revolucionaria y algunas visiones individuales dentro del pensamiento colectivista.

Estos indicios novelescos dentro de la narrativa, invisibilizados a lo largo de los años de guerra, reaparecen significativamente veinte años después cuando la finalización de los conflictos armados marca un cambio de época³⁵ sociopolítica; sin embargo la actividad literaria continuó en pleno proceso de expansión. En una palabra, estas son las argumentaciones iniciales por las cuales se seleccionó la novela como género literario a estudiar.

También es importante reconocer la exposición de la sociedad y la mirada crítica como condición *sine qua non* del discurso novelesco, que históricamente ha incomodado al poder y a los poderosos hacia los que se dirige. Además representa un espíritu revolucionario, que desde la palabra enjuicia e interpela el estado de cosas. Si a lo anterior se agregan las tensiones que mantuvo con la narrativa testimonial, las “arremetidas” de la crítica y que en la formación social, representa un espacio textual significativo, igualmente se convierte en criterio para su selección.

³⁵ Pero en novelas como *La diáspora* (1989) de Castellanos Moya, además de la serie de novelas salvadoreñas publicadas en 1996 y las novelas de Marco Antonio Flores a lo largo de los años, mantuvo latente la heterogeneidad narrativa, desde una propuesta más ficcional.



5.2. La región centroamericana del presente: una realidad discontinua y heterogénea

Desde una mirada geográfica y cultural, Centroamérica es una subregión latinoamericana con características propias, en la que coexisten sustratos de las culturas prehispánicas, unas de origen mesoamericano, otras caribeñas y las de procedencia africana (Zavala, 1987: 39); además perviven estructuras de la herencia colonial y algunas similitudes de orden social, político y económico.

Los países que componen la región centroamericana, históricamente, han compartido muchas similitudes, porque nacieron y se desarrollaron en condiciones semejantes. En el presente, esta apreciación totalizadora se relativiza a partir de las diferencias que marca la historia reciente. Aunque no es automática la idea que los hechos históricos influyen en la cultura, la finalización de los conflictos armados anuncia un cambio de época que impacta en las culturas de las sociedades que protagonizaron ese episodio, acontecimiento relevante, según vimos, para la producción literaria en general y la narrativa en particular.

La heterogeneidad identificada en las sociedades también se encuentra en el campo de la narrativa. Si bien es cierto la narrativa testimonial (hiperrealista) fue dominante en el periodo de guerra, del mismo modo se registra la producción novelesca (representacional) compartiendo el mismo espacio discursivo; lo que indica que la mirada totalizadora invisibilizó la diversidad, no obstante la totalidad narrativa siempre fue diversa.

En la composición geográfica y política centroamericana también existe una diversidad cultural; la cual se expresa en las diferencias cualitativas entre los sistemas

culturales de cada uno de los países, así como en cada campo al interior mismo de cada uno; en esta dimensión la existencia de identidades culturales distintas remite a diferencias de clase, étnicas, ideológicas, etáreas y otras que durante el periodo (1979 – 1990) se exacerbaban, en el marco de la agudización de las contradicciones políticas (Cuevas, 1995: 17). En síntesis, constituyen un territorio de imágenes contrapuestas en el que se vehiculizan diferentes modelos de identidad, país o región, que se expresan en modalidades organizativas y discursivas diferentes (Ibíd.: 16).

La guerra no significa solamente la pérdida de medio millón de vidas humanas, la ruina económica y la desaparición de todas las libertades, sino también la interrupción, en el tiempo, de una serie de corrientes intelectuales, entre las que debemos situar varias tendencias novelescas. Interrupción en el tiempo, si se quiere muerte temporal (Ferrerías, 1988: 15). La novela “de posguerra” emerge en un escenario cultural de evidentes contradicciones, organizadas alrededor de un ejercicio del poder político y del Estado totalizante y vertical, aunque el conflicto propiamente armado haya quedado atrás y los horizontes político-ideológicos sean distintos; sin olvidar que también puede representar la continuidad de la novela marginada en aquel periodo de gloria hiperrealista. En esta última idea se sustenta otro criterio para la selección de las novelas que forman el corpus, pues deben ser escritas por autores que hayan sido “atravesados” por los discursos de esas sociedades³⁶ y, los textos reflejen esas realidades.

³⁶ Esto se evidencia por el tipo de historia en el relato, el tema, el personaje protagonista; así como la vida del autor(a).

Estos antecedentes históricos se relacionan con la transformación en la cultura de los países centroamericanos, particularmente en la literatura y de manera especial en la novela. Otro dato importante es *la inversión* que operó en el plano discursivo, porque cambió la preponderancia de la narrativa testimonial más mimética hacia el reaparecimiento del discurso novelesco más ficcional; hecho que se evidencia de modo sintético en el tratamiento del tema, la forma de construcción de los relatos y las particulares características de los personajes protagonistas.

Según estas configuraciones espacio-temporales, históricas, sociales y culturales la formación del corpus además incluye otro criterio relativo al autor(a) que está sustentado en la propuesta Bajtiniana denominada

“un acontecer estético que puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. Cuando el personaje y el autor coinciden o quedan juntos frente a un valor común, o se enfrentan uno al otro como enemigos, se acaba el acontecer estético y comienza el ético” (1982: 2).

En resumen, la heterogeneidad se convierte en un valor significativo como componente de este estudio, ya que la configuración misma del corpus posee una serie de elementos heterogéneos; por ejemplo, las diferencias entre los autores (de género, edad, país de origen, historia personal, tipo de novela que escribe) o entre novelas (narradores que utiliza, personajes que construye, temas abordados, etc.) localizando una diversidad de textos predominantemente dialógicos (tanto en el ámbito intratextual, como extratextual), que en algunos aspectos representan una ruptura y en otros continuidad.

5.3. Delimitación del corpus: seis novelas representativas en una totalidad centroamericana discontinua y heterogénea

A partir del criterio de discontinuidad, las novelas seleccionadas deben cumplir con el requerimiento de ser parte de las formaciones discursivas de los países que protagonizaron guerra civil y haber sido publicadas después de la finalización de los conflictos armados; por eso cuando nos referimos a la novela centroamericana de posguerra, entendemos una discontinuidad geográfica, pues las guerras se libraron en Nicaragua, Guatemala y El Salvador; y, así como los procesos tuvieron sus particularidades desde sus orígenes, también la finalización fue diferente. Por eso, en la delimitación temporal, el límite inferior tiene esta característica.

De Nicaragua se seleccionaron novelas publicadas después de 1990, cuando se marca la inflexión no sólo en la historia política del país sino en las diferentes manifestaciones literarias, por tanto culturales. En El Salvador, novelas publicadas después de 1992, año en que también se cierra el periodo de guerra y, Guatemala, novelas publicadas después de 1996, momento en que se firma la paz después de la guerra centroamericana más prolongada en el siglo XX. Se reconoce que es una periodización con criterios extraliterarios; pero como se notará, no son cortes rígidos, tampoco son criterios homogéneos, por tanto el corpus representa esa diversidad discursiva que emerge en el momento del desenlace de las narrativas de los procesos revolucionarios.

El límite inferior es discontinuo, los años de publicación de las novelas se ubican en un lapso de seis años (entre 1996 y 2002), periodo que representa el umbral del fin de siglo

XX e inicio del siglo XXI. En el caso específico de la narrativa centroamericana, para esos años la conmoción del fin de las guerras ya ha entrado en un momento de calma, de ingreso a la “democratización” o transición política, y así como impactó la guerra en la cultura, también su finalización marca simbólicamente el ingreso a otro espacio cultural más tolerante, diverso, plural y libre.

Del conjunto de novelas de autores centroamericanos publicadas en el periodo de posguerra, se convierten en representativas, en el caso de Guatemala *Las batallas perdidas* (1999)³⁷ de Marco Antonio Flores, autor representativo porque junto con Dalton en 1976, representan una inflexión en la narrativas de la región, por tanto se convierte en un novelista que mantuvo constante su forma “alternativa” de novelar. De Flores destaca la tradición controversial y la constancia en su producción, en cuyas novelas la función central del protagonista despliega una serie de elementos “interesantes” para el estudio del nuevo periodo.

La otra novela guatemalteca es *El cojo bueno* (2001)³⁸ de Rodrigo Rey Rosa, autor que representa la emergencia de los nuevos narradores centroamericanos en el periodo posterior a la guerra, encontrando en su obra “otra” mirada en este periodo de umbral. Desde la selección de estas dos novelas guatemaltecas se puede llegar, por extensión, a interpretar el desenlace de los protagonistas en dos textos novelescos diferentes; el primero más próximo a la tensión en la formación discursiva de guerra, cuya historia, hechos y

³⁷ La primera edición data de 1998. En este trabajo se utilizará la edición Alfaguara 1999.

³⁸ La primera publicación fue Alfaguara, Madrid 1996. En esta investigación se utilizará la edición 2001, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

personajes se encuentran en el preciso movimiento de la transición del pasado al presente; el segundo, tiene una focalización más distanciada de los hechos del pasado, retratando de forma más precisa el presente, como consecuencia de los recientes años de violencia y, la terrible incertidumbre de la mutilación simbólica del sujeto guatemalteco impotente.

En el caso salvadoreño, las novelas seleccionadas son *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos Moya y *El desencanto* (2001) de Jacinta Escudos. Ambos textos presentan situaciones semejantes a las muestras guatemaltecas; en la primera, el autor desde sus publicaciones iniciales, en plena guerra, asume el desafío de guardar distancia del discurso propiamente testimonial, hecho que cobra relevancia con la publicación de *La diáspora*, desde la cual explora una problemática doméstica de la izquierda revolucionaria, coincidiendo con los motivos y el horizonte de expectativa ya registrado en aquellas novelas fundacionales del año 1976. La narrativa de Castellanos Moya es una especie de puente, entre aquella narrativa de los escritores ideólogos y controversiales de la década del setenta y los novelistas de umbral, que distanciándose del pasado, fijan la mirada en la frustración del presente.

Diferente es el caso de Escudos, que aún y cuando comparte aspectos generacionales con Castellanos Moya, su primera novela es más testimonial que ficción, porque en *Apuntes de una historia de amor que no fue* (1987), tanto la historia, los hechos como los protagonistas están determinados por la atmósfera testimonial; sin embargo, en *El desencanto* el giro es diametralmente opuesto, pues Arcadia la protagonista se dirige hacia la exploración de espacios vírgenes en la narrativa centroamericana escrita por mujeres, no por el erotismo, sino por la búsqueda egoísta de una mujer que en el juego de "error y

prueba” regresa a sí misma sin respuestas. Aspecto valioso, a nuestro juicio, porque la autora asume el experimento en la técnica narrativa, la filosofía del personaje y la distancia definitiva de la formación discursiva de guerra.

Por su parte, Castellanos Moya sin alejarse de la técnica narrativa testimonial construye un texto novelesco cuya característica más destacable es que desde ese procedimiento narrativo cuenta la historia del “otro” protagonista en la guerra; es decir el enemigo en los testimonios de guerra. Robocop, un ex sargento del ejército marcado por los despojos ideológicos del ejército en la guerra; pero sobreviviendo en la transición como sicario, soldado y en lo más profundo de su ser representa un engendro de la psicología de la violencia, por la que atraviesan las sociedades centroamericanas de posguerra.

En cuanto a las novelas nicaragüenses el panorama es otro, los textos seleccionados son *Managua salsa city* (2000) de Franz Galich y *Sombras nada más* (2002) de Sergio Ramírez. En la primera novela asistimos a la historia de un personaje protagonista muy particular, se trata de la Guajira, marginal en tres sentidos: por mujer pobre, prostituta y ladronzuela. Este relato es un viaje a través de las entrañas de una ciudad en la que se lucha por la sobrevivencia. Cada personaje representa en alguna medida los distintos grupos sociales que se enfrentaron en el pasado conflicto; ahora reunidos en un espacio común forzados por la herencia que les dejó la miseria. Esta novela es emblemática porque desde un relato breve conocemos la vida nocturna de una ciudad en ruinas, la zozobra de sus habitantes y una diversidad de sujetos históricamente margi67-nados, que cobran sentido sólo cuando su voz, mediada por el novelista, renace para continuar olvidada entre las ruinas del presente.

Esta novela de Galich, que obtuvo un reconocimiento regional, aborda el periodo de guerra desde breves intertextos; pero logra un largo alcance cuando desde el relato conocemos el mundo subterráneo de la ciudad y sus noctámbulos, las ligazones de estos personajes con un pasado insignificante para ellos y las esperanzas ante un futuro que termina con el fin de la jornada. Totalmente contraria a la propuesta de Sergio Ramírez, quien desde el presente, hace una reconstrucción pormenorizada de un hecho histórico que el autor noveliza con el propósito de registrar un episodio controversial para la sociedad nicaragüense.

Ramírez en *Sombras nada más* recurre a técnicas narrativas diversas y combina características de la novela tradicional, “documentos” y testimoniantes para relatar la vida de un protagonista vinculado con el poder. Alirio Martinica simboliza el poder somocista caído en desgracia y desde el cual los sandinistas triunfantes juzgan la actuación de los poderosos, relativizando los principios de humanismo y justicia que enarbolaban los revolucionarios. La novela de este escritor nicaragüense es representativa para este corpus porque el autor, además de formar parte de la narrativa testimonial, incursionó desde hace muchos años en la producción novelesca.

III. TEORÍA E HISTORIA DEL PERSONAJE: Cambios narrativos y transformación protagónica

El discurso novelesco por su esencia relata una o varias historias y adquiere relevancia la figura del personaje, porque constituye el eje dinamizador sobre el que gira todo el desarrollo de la acción. A partir de esta idea, el personaje se convierte en una

síntesis representativa del relato, de la textualidad de un periodo y simboliza el espíritu de época. Razón por la cual fijar la mirada interpretativa en el personaje protagonista de una serie novelística permite explicar las transformaciones entre ese periodo literario y el anterior, la configuración del sujeto (protagonista) novelesco y su relación con la sociedad y la cultura.

Los cambios en los personajes no son producto de la casualidad, el surgimiento y la negación de personajes protagonistas a lo largo de la historia de la narrativa han marcado los cambios de épocas a nivel general o, de periodos literarios en términos específicos. En la primera parte de este capítulo se abordará la transición entre el héroe de la épica y la llegada del personaje novelesco en la tradición europea; luego, sin el ánimo de encasillar los modelos eurocéntricos en los latinoamericanos, se hará un recorrido breve de estas transformaciones a lo largo de la historia de América Latina, hasta llegar a la especificidad de la narrativa centroamericana. Con el interés de valorar las propuestas teóricas más representativas sobre el tema, al final se hará una recapitulación sobre la noción, definiciones y estatuto del personaje novelesco.

1. Orígenes y transición del protagonista: De héroe épico a personaje novelesco

El estudio del personaje protagonista en la novela tiene varias implicaciones; la primera, es identificar la transición entre héroe y personaje, la cual se vincula con el

cambio de la forma narrativa, de épica a novela, en la historia de los géneros³⁹. La segunda, de carácter extraliterario, se ubica en el contexto del surgimiento de la modernidad europea, que se expresa en la transformación del pensamiento mítico en la literatura, donde los temas están más próximos a lo histórico y social; así como los problemas se vuelven cada vez más humanos en el texto novelesco.

El personaje será recreado novelescamente cuando haya adquirido un *status* histórico⁴⁰, cuando los hombres tengan la potestad de preferir la realidad temporal, progresiva (pero mortal) de sus acciones a la perennidad de lo divino, (...). Gracias a la historia y a la novela, la cosmogonía mítica será dividida en sobrenaturaleza divina y en naturaleza humana, hasta que el segundo elemento eclipse al primero (García Peinado, 1998: 94).

Este tránsito de lo divino a lo humano que se expresa en la textualidad narrativa posibilitó experimentos y cambios en el discurso novelesco. García Peinado cree que en la definición de novela resulta más importante lo que podemos llamar materia narrativa; entendida como la aventura histórica y los personajes que los llevan a cabo, que la forma narrativa, es decir un determinado estilo y una determinada poética (sic) (Ibíd.: 71). Cambio, en el plano de los géneros, que también produce transformaciones en la historia y en sus protagonistas.

³⁹ Aunque siglos después de este tránsito, con el auge del romanticismo, el protagonismo del héroe vuelve a tomar preponderancia; así mismo adquiere preeminencia en el realismo, rasgos que se pueden identificar en la literatura testimonial centroamericana de los últimos tiempos.

⁴⁰ Histórico en el sentido más profundo del término, el *roman* degrada la noción o la imagen del eterno retorno. El héroe tiene ya un tiempo detrás y delante de él y se le debe ya denominar «personaje», desde el momento en que representa a la persona, al individuo que pertenece a un género humano que tiene sus órdenes y jerarquías; ha dejado de ser sustituto, el doble, el «delegado» de un orden mágico-religioso que no tenía historia (en García Peinado, 1998: 95).

Ahora ya no es el héroe⁴¹ quien protagoniza las acciones, sino el personaje; valoración que sintetiza un largo periodo de evolución en la Historia. Sin embargo, no se puede negar que perviven segmentos de pensamiento mítico en la literatura contemporánea y en los imaginarios colectivos.

Cuando el emperador ya no relaciona los dones de su reinado con su fuente trascendental (divina), rompe la visión estereotípica que está en su papel sostener. Ya no es el mediador entre dos mundos. La perspectiva del hombre se achata e incluye sólo el término humano de la ecuación y en el acto cae la experiencia de la fuerza sobrenatural. La idea que sostiene a la comunidad se ha perdido. El emperador se convierte en el ogro-tirano, el usurpador de quien debe salvarse el mundo (Campbell, 2001: 310).

Este quiebre se relaciona, en una condición de simultaneidad, con la crisis del pensamiento mítico y la sucesión genérica, épica-novela. La heroicidad divina acaba siendo sustituida por el protagonismo terrenal. En este contexto no desaparece la noción de héroe; pero se transforma.

La sociedad que se sostiene en el origen divino-teleológico, se enfrenta a la emergencia de un pensamiento antropocéntrico arraigado más en el plano de lo social. El problema no es ya de feudos y reinados, sino de sociedades y naciones. Ya no es el semi-dios, sino el héroe nacional. Los colectivos sociales no se rigen por principios divinos, sino por leyes humanas pactadas o impuestas. En este contexto,

⁴¹Héroe (del lat. heros, òis; del gr. hērós. m. entre los paganos, el que creían nacido de un dios o una diosa y de una persona humana. // Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes. // El que lleva a cabo una acción heroica. // Personaje principal de todo poema en que se represente una acción, y del épico correspondiente. // Cualquiera de los personajes de carácter elevado en la epopeya (en Diccionario léxico hispano, Enciclopedia Ilustrada en la Lengua Española. Tomo II, pág. 757).

Según Littré citado por García Peinado, nombre dado en Homero a los hombres de un valor y de un mérito superior, favoritos particulares de los dioses, y en Hesíodo a aquellos que se pensaba eran hijos de un dios y de una mortal o de una diosa y de un mortal (1998: 72).

lo que se manifiesta en ello primordialmente es una renuncia al romanticismo, una elevación, muy propia de la época, de las tradiciones literarias del realismo correspondientes al periodo de Ilustración. Por oposición a la denigrante y niveladora prosa del naciente capitalismo surgió también entre poetas política e ideológicamente progresistas el "héroe demoníaco" (Lukács, 1977: 33).

Hacer una separación tajante de los distintos tipos de héroes en cada momento histórico, sin reconocer relaciones de continuidad y semejanza resulta arriesgado. Basta reflexionar sobre el lugar que ocupa dentro de la narración, ya sea la perspectiva actancial, narratológica, macrosintáctica e ideológica, para entender las estrechas relaciones de continuidad. Lo cual no niega que estemos hablando de dos nociones distintas.

Las dimensiones que adquiere el personaje en su relación con el mundo y la historia concreta, dentro del texto novelesco, sugiere entender y explicar el topos y el viaje del personaje desde una perspectiva donde el espacio geográfico es significativo, así como su relación con *los otros* cambia de plano. En alguna medida se puede decir que los presupuestos taxonómicos, los esquemas actanciales y las relaciones estructura-función donde antes se ubicaba al héroe, ahora se debe "repensar" desde la ubicación del personaje protagonista; no obstante, se marca una distancia entre ambos porque el personaje se relaciona más con el plano textual.

El problema se torna más complejo cuando para estudiosos, como Juan Villegas, no tiene sentido pensar en la sustitución del héroe por el personaje protagonista, porque el término y el concepto son dinámicos, y el análisis debe explicarse en concordancia con el

marco histórico y los sistemas axiológicos de la época correspondiente. Para Villegas no debe hacerse tal diferenciación, pues prefiere asumir que el héroe es el personaje protagonista, generalmente, que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela (1973: 66). Según este autor no debe soslayarse la relación texto-contexto, tampoco texto-personaje, en el sentido que más allá de estos ámbitos héroe y personaje funcionan, actúan y connotan lo mismo.

Es válido preguntarse si ¿es posible encontrar al héroe en la época moderna, simbolizada por la sociedad burguesa? o ¿qué tipo de personaje protagonista es el que existe en la novela? Debe tomarse en cuenta que el escritor no sólo pertenece a otra época, sino que el vínculo que lo unía con el pueblo en la epopeya épica es de otro tipo.

El estado del héroe se ha vuelto de tal modo polémico y problemático; no constituye ya la forma natural de la existencia en la esfera de las esencias, sino un esfuerzo por elevarse por encima de lo que es puramente humano, masa o instintos (Lukacs, 1970: 45). Sin perder de vista que la naturaleza del sujeto o ciudadano contemporáneo está fragmentada (en un haz simultáneo) y fracturada (ante el devenir histórico y la totalidad social).

Uno de los estudiosos fundamentales del héroe es Tomás Carlyle, quien propone, desde una concepción ubicada en el pensamiento moderno, que todo lo importante que se ha hecho en la historia, ha sido la obra de los grandes hombres que entre nosotros laboraron. Lo cual establece un distanciamiento con la concepción mítica, aproximándose más a la mitificación de los hombres históricos. Para este autor los grandes periodos

históricos, los grandes movimientos religiosos o políticos han sido la creación de los grandes hombres, de los *Héroes*, en su concepto (2000: X).

Carlyle construye una tipología basada en una perspectiva diacrónica. Inicia con la concepción de héroe como divinidad. En un segundo momento, como profeta; y, luego como poeta, la cual corresponde a su propio tiempo. Lo divino y profético pertenece al pasado. El héroe es incompatible con la subjetividad moderna y el desarrollo del conocimiento científico. En ese momento la razón se ha sobrepuesto a lo mítico y no tiene la capacidad de maravillarse. Sin embargo, es la figura del poeta la única que pervive en todos los tiempos. En síntesis, en el poeta existen el político, el pensador, el legislador, el filósofo; en uno u otro sentido, él habría sido, es, todo esto (Ibíd.: 65); es decir, trasciende la dimensión textual a lo largo del tiempo.

Desde siempre el heroísmo ha estado vinculado con el dominio del conocimiento, en el principio el mito-mágico y teológico, luego científico, posteriormente enciclopédico y, en un quinto momento se refiere al héroe como hombre de letras. El héroe como escritor es producto exclusivo de nuestros tiempos, y mientras subsista el arte maravilloso de la escritura y el no menos maravilloso de la imprenta, puede asegurarse fundadamente que continuará siendo una de las más principales formas de heroísmo que legaremos a las edades venideras (Carlyle, 2000: 125).

La profecía anterior da importancia al conocimiento, así como al lenguaje y su dominio; también adquiere relevancia el discurso escrito, es decir una de las características

más trascendentes de la literatura: la perennidad. En este ámbito el vínculo hombre-discurso adquiere preeminencia, pues para Bajtín

los sujetos discursivos de los géneros elevados y declamantes –sacerdotes, profetas, predicadores, jueces, jefes, patriarcas, etc.– ya no existen en la vida real. A todos ellos les sustituyó el escritor, simplemente un escritor que viene a ser heredero de sus estilos. A estos últimos, el escritor o bien los estiliza (es decir, toma la postura de un profeta, de un predicador, etc.) o bien hace de ellos una parodia (en mayor o menor grado). Apenas está por elaborar su propio estilo, estilo de escritor (1982: 354).

Finalmente Carlyle presenta al héroe como rey (militar y gobernante), esto es la última forma de heroísmo, la que llamamos realeza. Al jefe, al capitán, al superior, al que asume el mando, al que está por encima de los demás hombres; aquel a cuya voluntad deben estar subordinadas todas las otras y sometérselo lealmente, cifrando su voluntad en esa voluntaria sumisión; a ese hombre debe considerársele como el más importante entre los grandes hombres. [...] representa en compendio de las varias formas de heroísmo⁴² (2000: 159).

Este tipo de héroe se desvincula por completo de lo divino. Se trata de un hombre que claramente se origina y relaciona con seres humanos. Es un sujeto histórico que posee, debe poseer, o en caso extremo construirse la característica de la *habilidad*; es decir, un “hombre hábil”. Esta condición social de hombre, para Carlyle, se corresponde con el “deber ser” del sujeto.

⁴² A este hombre se le llama *rex*, Regulador, *roi*; nuestro nombre inglés lo califica mejor todavía: *king*, *koenning*, que es como si dijéramos *can ning*, hombre capaz, idóneo, potente, sabio; todas las cualidades, en suma, de que un rey debe estar adornado (Ver en Carlyle, 2000: 159 y seguidas).

Se trata de un hombre dotado de ciertas facultades. No sólo intelectivas y corporales, sino políticas. Es la construcción mítica que se enfrenta a la realidad humana, desmitificada ya para ese tiempo. En estas circunstancias, más que vincularse con el poder divino, el culto a los héroes se construye en la lucha por la construcción del poder social. El hombre no representa a nadie, más que a sí mismo, en una relación metonímica con el pueblo.

La habilidad, como característica del hombre, se convierte en el centro desde el cual se construye al héroe. En ese sentido, decir de un hombre que es el más hábil, equivale a extenderle patente de recto corazón, de bondad, de justicia, de nobleza por excelencia; lo que ordene hacer será precisamente lo más sabio, lo más propio y conveniente que podríamos aprender (Carlyle, 2000:159).

Vale destacar que la tesis más importante de Carlyle, al abordar el culto a los héroes y, lo heroico en la historia, parte por señalar la relación entre hecho histórico trascendente y la emergencia de un gran hombre. Hasta el mismo caos busca un centro donde revolucionar, nos dice el autor inglés. Pondera un reconocimiento en las dos dimensiones: la social, que refleja la imagen que “los otros” tienen de él y la cultural, que es la que se expresa como símbolo en el sistema de modelización. En esta última puede alcanzar el carácter de personaje; por tanto el héroe es más amplio y complejo que el personaje, que es más finito.

Más allá de descubrir si los héroes se crean o nacen, se conoce la relación: nacimiento-mito-héroe; lo que exige una interpretación psicológica de la mitología y, elaborar una aproximación de ciertas técnicas psicoanalíticas en el examen del significado

de diversos temas míticos de carácter universal. Para Otto Rank el origen del mito del héroe en general, a partir de la constatación en una cantidad de casos, es demostrable desde la teoría de la migración o el préstamo⁴³.

El carácter universal de los mitos en la mente humana ha llevado a generalizar algunos rasgos. Sin embargo, desde la perspectiva psicológica, la relación de los sueños como revelador de lo inexplicable adquirió mucha relevancia. En tal sentido, la manifestación de la relación íntima que existe entre el sueño y el mito –no sólo con respecto al contenido, sino también a la forma y a las fuerzas motrices de ésta y muchas otras estructuras psíquicas más específicamente patológicas– justifica plenamente la interpretación del mito como un sueño de los pueblos (Ibíd.: 15).

La construcción mítica de los héroes, en todas sus expresiones, posee rasgos uniformemente comunes; a partir de lo cual puede elaborarse una historia patrón⁴⁴. Sin embargo, la utilización del recurso onírico en la historia de la construcción mítica del héroe, en el plano literario y simbólico es trascendente. Por eso el estudio de los sueños proporciona una interesante aportación al tema. En la medida que los tiempos históricos han cambiado, los relatos muestran este recurso de distintas maneras.

⁴³ La teoría moderna de la migración o el préstamo, según la cual los mitos individuales se originan en pueblos definidos (especialmente el babilónico) y son recogidos por otros pueblos a través de la tradición oral (comercio y tráfico) o a través de las influencias literarias (en Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, 1991, página 12 y seguidas).

⁴⁴ El héroe desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres, a causa de prohibición externa u otros obstáculos. Durante la preñez, o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro al padre o a su representante. Por regla general el niño es abandonado a las aguas en un recipiente. Luego es recogido y salvado por animales o gente humilde y amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición. Una vez transcurrida la infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable; y luego, por un lado, se venga de su padre, y por el otro, obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden (en Rank, 79-80 pp.).

Así en el mito se percibe la fantasía de la novela familiar, con una audaz inversión de las condiciones auténticas. La hostilidad del padre y el abandono resultante acentúan el motivo que ha favorecido en el yo el surgimiento de toda ficción. La novela ficticia es la excusa de los sentimientos hostiles que el niño abriga contra su padre y que en esta ficción son proyectados contra el padre. El abandono mítico equivale al repudio o no reconocimiento que tiene lugar en la fantasía novelesca (sic) (Ibíd.: 87).

El mito del nacimiento del héroe puede tener sus orígenes en una especie de concepción universal de las culturas. O es posible que realmente nos encontremos frente a una zona fronteriza donde dialogan las inocentes fantasías infantiles, las fantasías neuróticas reprimidas e inconscientes de las estructuras míticas poéticas y de ciertas formas de trastornos mentales y criminales (Rank, 1991: 14).

El estudio de las mitologías desde la perspectiva psicoanalítica ha propuesto interpretaciones valiosas para los estudios literarios. Construyó una relación trascendente entre el simbolismo de los sueños y diversos elementos característicos de los mitos. Joseph Campbell ha operado un ejercicio metodológico a partir de una psicología del mito en *El héroe de las mil caras*, en cuyo trabajo se refiere a sistemas simbólicos que han pervivido a lo largo de la historia y las culturas; aunque en las sociedades occidentales de los últimos tiempos, debido al descrédito en que han caído las mitologías y la racionalización sufrida por ellas, atraviesa por una situación perturbada.

El estudio del mito elaborado en el pensamiento moderno es una serie de interpretaciones en las que la mitología⁴⁵ se muestra tan accesible para el sujeto y la sociedad que deja de ser un problema trascendente. Porque ahora

todo esto se halla lejos del punto de vista contemporáneo; pues el ideal democrático del individuo que se determina a sí mismo, la invención de los artefactos mecánicos y eléctricos, y el desarrollo de los métodos científicos de investigación han transformado la vida humana en tal forma que el universo intemporal de símbolos hace mucho tiempo heredados ha sufrido un colapso (Campbell, 2001: 340).

En este contexto se enmarca el famoso ideograma nietzscheano “muertos están los dioses”, el cual adquiere dimensiones incalculables.

En otra dimensión,

es el ciclo del héroe de la edad moderna, la maravillosa historia de la especie humana que llega a la madurez. El lastre del pasado, la atadura de la tradición han sido destruidos con seguros y poderosos golpes. La mente se abrió a la íntegra coincidencia despierta, y el hombre moderno surgió de la ignorancia de los antiguos (Ibíd.: 341).

Las sociedades acortaron la distancia que los separaba con el lugar oculto de los dioses. No se trata simplemente del descubrimiento de nuevos instrumentos tecnológicos que aproximan y traspasan la dimensión celestial, sino que existe una explicación racional de la cabal existencia de Dios; por tanto, la sociedad como unidad ya no es portadora del contenido religioso, sino una organización económico-política y cultural.

⁴⁵ La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendidas por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a sus hijos (la Iglesia) (en Campbell, 336, 337).

En las sociedades del presente coexisten múltiples tiempos. La mayoría de regiones son multiculturales, o cuando menos las distintas culturas se encuentran en contacto, intercambio o contradicciones; en nuestros días hay grupos culturales y sociales que viven en condiciones premodernas, otros en una modernidad tardía, así como en la “posmodernidad”, en la que reconocemos la complejidad sobre la explicación del sujeto, la sociedad y la cultura. Para Campbell esta transición se demuestra a partir de que

la comunidad actual es el planeta y no la nación con fronteras. La idea nacional, con una bandera como tótem, es hoy un ampliador del ego infantil, no el aniquilador de una situación infantil (...). Y los numerosos santos de este anticulto que sirven como ídolos oficiales, son los guardianes de los umbrales locales; la primera tarea del héroe es vencerlos (2001: 342).

En la actualidad todos los misterios han perdido su poderío, sus símbolos ya no sorprenden a nuestra psique. El héroe moderno, el individuo moderno que se atreva a escuchar la llamada y a buscar la mansión de esa presencia con quien ha de reconciliarse todo nuestro destino, no puede y no debe esperar a que su comunidad renuncie a su lastre de orgullo, de temores, de avaricia racionalizada (Campbell, 2001: 345). En síntesis, no es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Por eso, cada uno de nosotros enfrenta sus propias pruebas en los silencios de sus conflictos individuales.

Cuando la modernidad se encuentra ante el advenimiento de otras lecturas filosóficas y, el individuo se enfrenta a nuevos escenarios sociales y políticos, las diversas formas de

manifestarse en la literatura originan nuevos signos en las subjetividades expresadas en los sujetos discursivos.

El conflicto entre héroe y personaje protagonista, en el plano de los movimientos literarios, estaba en el tránsito del romanticismo al realismo europeo⁴⁶. Desde la perspectiva de los géneros, es en el discurso novelesco donde se prueba la conflictividad social e individual, específicamente en el campo de poder en el que actúan autor y héroe.

En este contexto Bajtín cree que

la extraposición del autor con respecto a un héroe romántico es, indudablemente, menos estable que en el tipo clásico. La debilitación de esta postura lleva a la desintegración del carácter, las fronteras empiezan a desdibujarse, el centro valorativo se transfiere de la frontera a la misma vida (a la orientación ético-cognoscitiva) del héroe. El romanticismo es una forma de *héroe infinito*: el reflejo del autor con respecto al héroe se introduce en el interior del personaje y lo reconstruye, el héroe le quita al autor todas sus definiciones trasgredientes para sí mismo, para su desarrollo propio y para su autodefinition, que a consecuencia de ello se vuelve infinita. Paralelamente a ello tiene lugar la destrucción de fronteras entre áreas culturales (idea de hombre integral). Aparecen los gérmenes de locura y de ironía (1982: 158).

Infinitud que además genera un cambio de sentido, en el que desde el interior del personaje se configura un distanciamiento con respecto al autor y la determinación sobre el héroe.

⁴⁶ El Romanticismo surge a finales del siglo XVIII en Inglaterra y Alemania y que, en las primeras décadas del siglo XIX, se extiende a otros países de Europa y América. [...] No se olvide, que dentro de la conformación del pensamiento romántico: la idea del «yo» de Fichte y Schelling dará origen a la del «genio individual» romántico en búsqueda permanente de lo absoluto. Realismo, periodo literario (el «realismo del siglo XIX») y a ciertas corrientes literarias del siglo XX [...].

Desde la perspectiva lukácsiana, la forma biográfica significa para la novela la victoria sobre la mala infinitud, en comparación con la épica. Ya que,

por una parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe y la suma de éstas es organizada por la orientación que tome la marcha del héroe hacia el sentido de su vida, que es el conocimiento de sí; por otra parte, la masa heterogénea y discontinua de hombres aislados, de estructuras sociales sin significación y de acontecimientos desprovistos de sentido que aparecen en la obra, recibe una articulación unitaria por la relación de cada elemento singular con la figura central (Lukacs, 1970: 85).

En el momento que el héroe novelesco tiene como horizonte reconocerse a sí mismo, e inicia un proceso de distanciamiento con el autor, así como con la sociedad, propicia una ruptura. Ahora es el héroe en franca lucha contra su entorno y su destino. El encuentro consigo mismo le permite establecer un diálogo con *los otros*, que puede convertirse en la lucha por su libertad.

Estas batallas en el ámbito literario representan una metonimia con la realidad histórica. Para Lukacs el proceso así entendido como forma interior de la novela es el mercado hacia sí del individuo problemático, el encaminamiento que –a partir de una oscura subordinación a la realidad heterogénea puramente existente y privada de significación para el individuo– lo lleva a un claro conocimiento de sí (1970: 84).

Cada texto se encuentra anclado a una realidad histórica, a sus propias condiciones de producción y a la concepción de mundo. En esta lógica, existen géneros y movimientos literarios que no pueden ser entendidos sino a partir de establecer estas relaciones; así



mismo, en cada período histórico y estético se encuentran revelaciones en las que sobresale una serie de sujetos protagónicos, que en el discurso narrativo son los personajes⁴⁷. Los héroes de la epopeya son según Hegel, en *Estética* (1908) citado por Lukacs, “individuos totales que comprenden en sí brillantemente lo que generalmente se halla separado y diseminado en el carácter nacional, y que en ellos se mantiene como caracteres grandes, libres y humanamente hermosos” (Ibíd.: 36). Por eso, estos protagonistas ocupan un lugar de importancia y ven ligados a su individualidad los sucesos principales de los hechos sociales, así como de las acciones en el campo literario.

Las concepciones contradictorias sobre el héroe nacen de las exigencias fundamentales de la epopeya y de la novela, porque sobrepasan indiscutiblemente a los otros protagonistas; es, en palabras de Lukacs, el sol alrededor del cual giran los planetas. En cambio los héroes de Scott, en cuanto figura central de la novela, tienen una función enteramente distinta, porque su misión consiste en conciliar los extremos contradictorios, cuya lucha constituye justamente la novela, y por cuyo embate se da la expresión poética [novelesca] a una gran crisis de la sociedad (1977: 36). Esta conflictividad proporciona importancia al héroe mediocre en la composición. Por su carácter y por su destino los protagonistas siempre entran en contacto humano con ambos campamentos.

La narrativa en el continente americano tuvo sus propios orígenes, sus particularidades culturales y condiciones de producción específicas. Aunque con el

⁴⁷ El héroe novelesco de Scott es, a su manera, tan típico para este género como Aquiles y Odiseo fueron héroes típicos de la verdadera epopeya. La diferencia entre ambos tipos heroicos esclarece con nitidez la fundamental diferencia entre epopeya y novela, y lo hace justamente en un caso en que la novela alcanza su mayor proximidad a la poesía épica antigua (Lukacs, 1977: 36).

abordaje de la narrativa latinoamericana se conoció el campo de los protagonismos, es importante recapitular sobre los distintos tipos de protagonistas en la narrativa hispanoamericana y su relación con la subregión centroamericana.

El héroe tiene connotaciones más culturales e históricas, ha estado presente a lo largo del tiempo; por tanto es más amplio y universal, su dimensión trasciende los relatos literarios. Por el contrario el personaje protagonista se circunscribe al texto, tiene un status y funciones literarias propiamente. Lo anterior implica reconocer que hubo un tiempo en el que no existía frontera entre el relato cultural y el relato épico, reconocido en nuestros días como literario. Las diferencias se marcaron cuando los héroes culturales del pueblo, revestidos de honorabilidad y misticismos, se convirtieron en personajes protagonistas más humanos, menos míticos y más literarios.

2. Breve recorrido diacrónico del héroe y el personaje protagonista: Centroamérica en la tradición latinoamericana

A través del personaje protagonista en la novela se puede explicar el proyecto narrativo del escritor, el punto de vista sobre un hecho o un tema; así como las tensiones sociales y culturales. Permite además, tener presente la relevancia de la narrativa como formadora de identidad(es) o reveladora de contradicciones. En el caso particular de Hispanoamérica no presenciamos un simple proceso de creación, porque representa un prolongado conflicto entre la narrativa de corte realista y la menos mimética o ficcional. Se trata de un complicado espacio de formación ideológica, el cual puede interpretarse como un largo ejercicio de perfeccionamiento del sujeto latinoamericano.

No obstante, la Historia de las sociedades, los grupos étnicos y sexuales en Latinoamérica están determinados desde sus inicios por las desgarraduras de la violencia y el dominio de un grupo sobre los otros. Si el siglo XVI fue la época de los conquistadores, ya el nombre y su forma de entender el mundo hablan por sí mismo; esta realidad traspasa hacia la esfera de la literatura (narrativa de la conquista), en la que el protagonista de los hechos históricos se convierte en el protagonista de los hechos narrados; originándose así el nacimiento de la literatura hispanoamericana. En síntesis el protagonista es el conquistador, con todo lo que esto implica: el hombre blanco europeo, fuerte y revestido de gloria por gracia de dios y de la corona.

Esta imagen se mantuvo hasta bien entrado el periodo colonial, sólo que en este segundo momento el heroísmo se diversifica hacia los religiosos, los militares herederos de la conquista y los representantes de los reyes en tierra americana; estableciéndose desde ese entonces en la práctica económica, social, cultural y literaria la relación *Yo – los otros* (el español y el resto de grupos sociales y étnicos).

Con la crisis de la colonia se originó un periodo en el que colisionó las ideas coloniales y los movimientos de independencia, que por un lado se convirtieron en guerras; pero por otro, generaron trasgresiones ideológicas, encontrando en la literatura un héroe aventurero recubierto de cierta honorabilidad; sin embargo, en una relación inversa con la tradición española de ese momento, surge el protagonista de *El periquillo sarniento* (1816), quien marca una ruta diferente desde el personaje, sus aventuras y sus intereses; relativizando el mundo de la nobleza, la fuerza y el poder.

En la historia de los pueblos latinoamericanos se entremezcla las ansias de libertad, el espíritu de lucha, las pasiones libertarias que enarbolan aquellos líderes de las gestas de emancipación, que coinciden con algunos preceptos de las ideas románticas. Por eso, los ahora conocidos como libertadores fueron acompañados por crónicas, cartas de relación y sendos cantos épicos, que crearon los primeros héroes latinoamericanos. En este periodo turbulento, los personajes principales eran tiranos y libertadores, tal como se constata en la narrativa rioplatense de la época, en la que el general Manuel Rosas se convierte en un motivo literario que representa el mal y, los protagonistas luchan para alcanzar la derrota del tirano e implementar la libertad.

Más allá del periodo de la narrativa de corte "romántica", desde la producción de la novela, los protagonistas vienen diversificándose, porque casi cien años después de publicado *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi, en México se registra la figura de "el personaje en masa" cuyo héroe representa al sujeto anónimo de la revolución; Demetrio Macías es una metonimia del proceso revolucionario. Lo relevante es que en la figura del personaje protagonista se desdibuja el heroísmo individual, porque encarna la idea colectivista de la reivindicación revolucionaria agrarista mexicana.

Hasta aquí se han identificado cuatro arquetipos de la narrativa hispanoamericana: el conquistador europeo, el antihéroe trasgresor en el Periquillo, el libertador romántico independentista y el personaje colectivo de la revolución. A lo largo del siglo XX los protagonistas novelescos se diversifican.

Con la novela telúrica se incorporan elementos del paisaje natural que adquieren formas humanas (vinculadas con la herencia de las crónicas de la conquista) por ejemplo la selva en *La Vorágine* y el pantano en *Doña Bárbara*, sólo para mencionar los más representativos. Sin perder de vista que la herencia cosmogónica de las culturas prehispánicas también aportan este tipo de ideas a la literatura; porque en novelas o testimonios más recientes también adquieren un valor narrativo la montaña, los ríos, los lagos, los volcanes, el maíz, los árboles y el banano.

Al destacar los personajes humanos propiamente, en esta serie de la novela de la tierra aparecen figuras como la del terrateniente criollo, el extranjero amenazante y la diversidad de grupos sociales y étnicos, como sujetos propios de la cultura latinoamericana. Esta diversidad social visibilizada en la novela telúrica, en su mayoría había sido marginada de los procesos económicos y políticos después de la instauración de las repúblicas; pero comienzan a cobrar sentido en el complejo entramado narrativo que desde los personajes fue representando la configuración multicultural de Latinoamérica. El conflicto civilización y barbarie, la pugna bien-mal y las históricas condiciones de explotación entre las clases sociales comenzó a ser tema desde una perspectiva latinoamericanizada.

En esos relatos los protagonistas todavía eran de ascendencia criolla o extranjeros y, los personajes de la marginalidad étnica, social y sexual eran concebidos como parte del entorno natural; pero el simple hecho de nombrarlos en los textos u ocupar un espacio dentro de la historia narrada, comienza a cambiar la focalización de los narradores sobre *los otros*, que complementan la totalidad. Aunque la crítica literaria contemporánea dejó en segundo plano la novela de la tierra; el pensamiento, las costumbres y las interrelaciones

sociales latinoamericanas expuestas en estos relatos reafirmaron su origen en esta novela de los primeros treinta años del siglo XX.

Entre la diversidad de realismo latinoamericano, los personajes protagonistas representan el contexto narrativo que les dio vida. La narrativa centroamericana comenzó a construir su propio camino. Mientras el personaje anónimo de *Los de abajo* representaba la totalidad revolucionaria, los protagonistas antropomórficos de Arévalo Martínez también hacían su aparición entre la herencia del Modernismo dariano, los conflictos existenciales y la confusa vida urbana vinculada con el mundo cosmopolita; porque las realidades de los países centroamericanos eran eminentemente agraria y dependiente, pero los escritores conocían sobre las tendencias literarias mundiales de su presente, que al combinarlas con su realidad local produjo hombres que parecían caballo u hombres de maíz.

Estas extraordinarias combinaciones en la narrativa de ese momento, que propusiera Arévalo Martínez, también se identifica en algunos textos de Arlt, Onetti, el mismo Miguel Ángel Asturias y Jorge Luis Borges, quienes desde sus propios artificios crearon seres excepcionales, que convirtieron en realidades narrativas personas inimaginables; tanto por los maravillosos fragmentos de los que eran creados, como por las increíbles cosas que eran capaces de hacer. La narrativa latinoamericana entra en el mundo de los personajes literarios resultado de brillantes ideas, conjugaciones de universos impensados que habitarán mundos posibles, reales sólo en la maravilla literaria. Así asistimos a la relativización del bien y el mal, a la sustitución de los arquetipos realistas; hasta llegar a personajes indiferentes y cínicos que irrumpen del espacio que queda entre la ironía de la realidad y la tragedia colectiva.

Influidos por la incipiente vida urbana en las novelas de estos autores, se encuentran personajes aparentemente serenos; pero a veces cargados de ansiedad y fastidio, que llegan al extremo de la náusea provocada por una sociedad sin esperanza, caso típico en Larsen y Linacero en la obra de Onetti. Simultáneamente, aquellos personajes secundarios de la novela de la tierra asaltan el protagonismo gracias a la mediación de autores como Asturias, Carpentier y Arguedas que le ponen el sello de la cosmogonía prehispánica a sus relatos, visibilizando de forma definitiva al sujeto indígena en la naciente modernidad latinoamericana.

El surgimiento del indígena como protagonista en la novela, propicia la creación de sus antagonistas, en ese instante representado por los poderes criollos, militares, terratenientes, transnacionales y el de los indígenas enriquecidos; situación que le van dando un carácter político al exotismo literario. Entre el autor, el narrador y los protagonistas se confabulan para denunciar las injusticias, enjuiciar a los culpables y reivindicar sus derechos.

Además del indígena convertido en sujeto protagónico de los relatos, apareció el personaje urbano que resultó de la incipiente modernidad, influido por el mundo cosmopolita, heredero de las guerras mundiales y regionales, determinado por los conflictos políticos locales y sus preferencias ideológicas existenciales: el complicado hombre urbano. Esta es la síntesis compleja de la que están hechos los protagonistas de las novelas latinoamericanas diferentes al Boom. Aparecen pues, personajes étnicos y políticos históricamente marginados, así como otro grupo que encarna las contradicciones

ideológicas del momento, *El siglo de las luces* y los personajes de Onetti es un buen ejemplo de esto.

Los temas tratados desde los personajes en novelas latinoamericanas encuentran interlocutores en Centroamérica, porque los conflictos ideológicos expuestos desde personajes urbanos, también representan las indefiniciones del “intelectual burgués” que sufre entre su producción pasiva y la opción de no asumir la lucha guerrillera; sin embargo, en el caso de *Pobrecito poeta que era yo* y *Los Compañeros* los narradores y los protagonistas construyen sus propias rutas en el complicado espacio ideológico centroamericano.

En un contexto semejante, lo que Miguel Ángel Asturias representó para Marco Antonio Flores y para Roque Dalton, es lo que Mariano Azuela para Carlos Fuentes, sólo que los primeros exponen a los personajes y sus ideas desde un complicado conflicto político hacia el interior y hacia afuera de las estructuras revolucionarias, en plena confrontación social; mientras Fuentes dirige su discurso hacia una revolución consumada que se desnaturaliza.

Con la llegada del boom, desde la novela de García Márquez, se hace arqueología sobre los orígenes híbridos de los personajes latinoamericanos, desde los cuales, como una parodia del génesis bíblico el ser latinoamericano es el resultado del encuentro entre el protagonismo femenino y masculino de la estirpe de Los Buendía, hasta explorar una diversidad de personajes latinoamericanos que alcanzan la universalidad desde la narrativa latinoamericana. En cambio en el post-boom, como respuesta, renacen los personajes

marginados de la gran literatura realista, hasta alcanzar el mundo de los seres "insignificantes" que luchan por la sobrevivencia ante los distintos tipos de poderes. Aparece el mundo de los personajes jóvenes, apasionados y luchadores; así como la mujer, quien se vuelve portadora de su propio discurso, como novelista y como protagonista novelesco.

En la novela del *post-boom* aparece una diversidad de personajes que representan sólo una parte de la totalidad social, las ideas y hasta hibridaciones. Estos últimos se reconocen en los jóvenes apasionados con las ideas revolucionarias, en los que se combina: pasión por las ideas y la lucha por los ideales revolucionarios, así como los sentimientos amorosos en los personajes de Skármeta, cuyo ejemplo, familiar para la región centroamericana, es el encuentro entre Leonel y Victoria en *La insurrección*. O en el sentido inverso, los personajes desencantados de Mastreta, que desde Catalina en *Arráncame la vida* juzga la traición a los principios de la revolución mexicana.

En esta producción novelesca el tema de los personajes se vuelve más complejo, en unos relatos se hallan personajes ideológicamente comprometidos y, en otros también se identifican los desencantados, críticos y hasta detractores de las ideas revolucionarias. Además de la confusión ideológica se reivindican los bohemios, artistas, putas y locos que comparten este mismo mundo *post-boom*. La modernidad latinoamericana implicó la construcción de las ciudades. El espacio urbano muy pronto se reflejó en la novela y afectó la vida de los jóvenes que exploran la inquietante nocturnidad, en ella encuentran droga, sexo, violencia, alcohol, cine y música; del mismo modo tropiezan con la represión moral, política y militar que les provoca una reacción tanto en sus actos como en sus ideas.

El espacio centroamericano es el lugar donde se bifurcan los caminos, por un lado aparecen los jóvenes personajes que surgen del mundo de la ficción, desde cuyo espacio liberan sus contradicciones interiores, tanto ideológicas como existenciales, que al mezclarse con las desinhibiciones alcohólicas alcanzan la trasgresión y la irreverencia en medio de la atmósfera de represión, tales como El Bolo, Chucha Flaca, El Rata y El Patojo en el caso de *Los compañeros* de Marco Antonio Flores; o, un poco más sobrios José, Mario, Roberto, Arturo y Álvaro en *Pobrecito que era yo* de Roque Dalton, que en la década del setenta también compartían un espacio significativo con la narrativa latinoamericana.

Estos personajes emblemáticos por su naturaleza disyuntiva forman parte de una diversidad protagónica, tal y como constató Magda Zavala en novelas centroamericanas como *El último juego* (1976) de Gloria Guardia y *Diario de una multitud* (1974) de Carmen Naranjo; caracterizadas por su ingreso conflictivo como novelas en la modernidad literaria; también con *El árbol de los pañuelos* (1972) de Julio Escoto y *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de León (1985); ubicadas en la tradición de la cosmogonía prehispánica y la búsqueda de identidad; para finalmente, encontrarse con los protagonistas de las “novelas testimoniales” como *Un día en la vida* (1980) de Manlio Argueta y *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas.

En la narrativa testimonial centroamericana de la década de 1980 el personaje protagonista predominante se caracteriza por su representación histórica (es verificable en la realidad), cuenta una historia creíble (híper-realista), lucha por una causa basada en principios éticos y, pretende construir un proyecto político colectivo con justicia social (a

veces socialista). En la otra ruta se quedó la crítica hacia la izquierda que “resurge” en textos como *La diáspora*, antes de finalizar la década; de ahí la pregunta: ¿qué ocurre con el personaje protagonista en la novela centroamericana después de finalizado el conflicto armado?

Sería imposible pensar en los personajes protagonistas y la novela centroamericana de posguerra sin haber valorado el período que le antecede, pues entre el testimonio y las nuevas modalidades de ficción se ha establecido un diálogo, el cual por un lado comparte vasos comunicantes de continuidad; pero al mismo tiempo se ha operado un desplazamiento semántico de ruptura en las formas narrativas, la construcción de los personajes, el tiempo y el espacio.

Párrafos anteriores se reconoció que dentro de la diversidad de la narrativa de los procesos revolucionarios existe un grupo muy homogéneo de novelas, calificado como *las novelas de guerrilleros* (Leyva, 1995: 438), desde las cuales se expone un sujeto revolucionario que representa la contradicción de la ambigüedad de su condición de clase: lucha por la liberación de su sociedad y al mismo tiempo abjura en contra de ella. Situación narrativa que se manifiesta en relatos “pre-testimoniales”.

Sin embargo años después, lo que para Beverley era una metonimia de la épica en el testimonio; según Leyva, es el retorno a una epicidad muy próxima a las concepciones clásicas⁴⁸, porque puede entenderse como “neo-épica”⁴⁹, en el sentido que posee

⁴⁸ Al destacar que más allá de los límites de una aventura personal, estos textos [testimoniales] narraron una aventura colectiva en la que la individualidad del sujeto se abre a una dinámica plural, no como una

características propias de la épica clásica producida en un tiempo y un espacio moderno; donde la concepción del héroe dentro de redefiniciones textuales está marcada por el espíritu de época: gestas del pueblo para la liberación del pueblo.

En el caso particular de la narrativa testimonial centroamericana, el protagonista de algunos relatos adquiere las características de héroe. En este contexto no se trata del heroísmo clásico, sino que representa una extraña combinación porque desde el discurso representa al pueblo; pero en la realidad ese pueblo representado es sólo una parte de la sociedad y, más que representar al guerrero de origen noble, simboliza la aspiración de un "hombre nuevo".

En la totalidad narrativa testimonial quedaron espacios que poco a poco fue configurando zonas favorables para la producción de novela de ficción, que se posesiona en el campo narrativo hasta después de finalizadas las guerras en la región; algunas veces alejada del testimonio, otras, vinculada por compartir algunas características; elementos que determinan la conciencia del personaje y su mundo. En este contexto se produce un cuerpo de novelas que comparten el campo narrativo con el discurso comprometido, militante y testimonial, típico del periodo de guerra civil centroamericana que

despersonalización sino como el acceso a una nueva identidad en la que el yo se funde dialécticamente con el nosotros. Los textos se ocupan de los procesos revolucionarios a partir de las experiencias directas e inmediatas de los protagonistas (Ibíd.: 440).

⁴⁹ Porque Épica es aplicado a un tipo de relatos en los que se narran acciones de "héroes" que representan los ideales de una clase guerrera o aristocrática y de toda una sociedad, que asocia a dichos héroes con sus orígenes y destino como pueblo. Transmitidas por vía oral, estas narraciones han sido relacionadas con ciertos relatos cosmogónicos y mitológicos, cuya estructura narrativa y funciones de sus protagonistas (dioses – héroes) presentan notables afinidades, (...) No obstante, existe una clara diferencia: en la poesía épica los protagonistas no son dioses, sino seres humanos, elevados a la categoría de héroes, que intervienen en acontecimientos importantes para el destino de una sociedad, acontecimiento, en algunos casos, históricos, en otros, legendarios, pero considerados como verídicos por los destinatarios del relato (En Estébanez Calderón, 2000: 154).

paulatinamente entra en declive. De manera simultánea se propicia el encuentro con nuevos espacios ideológicos o la "re-lectura" de los anteriores, y crea nuevas formas escriturales; es decir, que el supuesto vacío de "posguerra" se convierte en una multiplicidad de voces y discursos que la novela recupera, para reinvertir y generar nuevos sentidos.

Como el caso de la novela nicaragüense, en la que Sergio Ramírez fusiona una diversidad de elementos culturales y enfatiza en los personajes

la reconstrucción de lo popular —es decir la cultura provinciana, subalterna— por el recurso a la tragicomedia que entre otros se caracteriza por la falta de "héroes" tradicionales, o mejor dicho, en este caso se trata de una multiplicidad de héroes, "*cada uno dentro de su propio micro-mundo*", y el sujeto de la narración es "*el mismo pueblo masatepino poblado de seres increíbles y creíbles*" (Rodríguez Rosales, 1995: 6; véase Mackenbach, 1997a: 4). En esto, se ha visto un "nuevo camino" en la literatura postrevolucionaria en Nicaragua (Mackenbach, 2001a: 7).

Es evidente la herencia que la literatura testimonial dejó para la narrativa de la región, la cual fue ubicada e interpretada como "centro" o discurso predominante en el período de guerra. Sin embargo ahora es desconstruida y reformulada por el *otrora* discurso marginal (la ficción).

La incesante experimentación de técnicas narrativas, el antecedente de la narrativa testimonial y el encuentro con un nuevo periodo cultural permiten que la novela recobre espacio. Mientras Sergio Ramírez entreteje técnicas narrativas, tiempos distantes, múltiples voces, mundos irreconciliables y personajes "reales" documentados con historias inventadas. Horacio Castellanos Moya pone en boca del personaje protagonista (soldado

del ejército: Robocop) una historia contada desde la técnica narrativa “propia” del testimonio. Valga recalcar que ya no es el guerrillero, ni el comandante, ni la lucha por el pueblo.

Como señala Cortez

al leer *El arma en el hombre*, hay un detalle del texto que llama de manera particular nuestra atención: la novela está escrita como un monólogo en el que el protagonista nos narra sus experiencias, después de la firma de los acuerdos de paz en El Salvador, como combatiente desmovilizado de un batallón élite de las Fuerzas Armadas del ejército salvadoreño. Mientras que Robocop, el protagonista, narra su transformación en un civil, o mejor dicho en un criminal, en repetidas ocasiones menciona su preferencia por la acción, y su desprecio por la palabra (2001: 13).

La voz ha cambiado de lugar. El personaje cuenta una historia distinta. La novela cambia de sentido y propone el encuentro con otro sujeto social; al mismo tiempo formula otra ficción. El recurso y la técnica narrativa es testimonial; pero el contenido explora un escenario radicalmente opuesto.

Esta ficción de posguerra, en el caso de *El arma en el hombre*, elabora un juego deconstrutivo, porque no cambia la técnica narrativa; sin embargo aparece un nuevo protagonista desde el cual aborda los hechos, cambiando la perspectiva y el punto de vista; hasta llegar a constituirse en un sentido opuesto al testimonio. En síntesis, se identifican indicios sobre el cambio de protagonista, ideología del texto, un distanciamiento con el discurso reivindicativo de un proyecto político, de la denuncia y del compromiso.

Esta perspectiva, donde se encuentra al personaje atrapado en la subjetividad de la guerra es donde la tesis de Cortez adquiere sustento para denominarla de posguerra. Porque hasta la fecha no se conoce trabajo alguno que denomine a la narrativa producida después de la finalización de los conflictos armados como “literatura de paz en Centroamérica”.

El contrapunto entre personajes propios de la formación discursiva de guerra con los de la novela producida después del fin de los conflictos armados es innumerable. En muestras de escritores y escritoras que produjeron en los dos periodos se pueden identificar trayectorias que cambian de dirección. En la producción de Gioconda Belli es evidente este fenómeno.

En el primer momento, la muerte de la protagonista no es metáfora de la falta de fuerza social que pudiera respaldar la posición femenina, sino que al contrario, su muerte como mártir la convierte en heroína y expresa la exigencia por situarse en el poder político. Sin embargo, la reinención del mito de la igualdad de géneros en la guerrilla sandinista, señala cómo aún en la segunda parte de los ochenta, una posición autónoma feminista podía ser enlazada con el proyecto sandinista (Dröscher, 2001: 81).

Entre los dos momentos señalados se identifica una novela de tránsito, pues en *Sofía de los presagios*, publicada en 1990, Gioconda Belli rompe definitivamente con las restricciones de este discurso. Sofía, la protagonista, en muchos sentidos está marcada por su otredad: como hija abandonada por sus padres, hija de un padre gitano en una sociedad mestiza y en parte indígena, y como mujer en una cultura dominada por el machismo (Mackenbach, 2002: 1147). Diferente a las vivencias narradas en *El país bajo mi piel*, en la que la historia se construye a partir de analepsis; pero la protagonista en su presente revela episodios

impensables, donde la sensibilidad femenina se mezcla con el erotismo y el goce sexual, así mismo la asedian las contradicciones políticas dentro de su subjetividad.

Un último ejemplo es en la narrativa de Jacinta Escudos, el relato en *Apuntes de una historia de amor que no fue* (1987) narra hechos que protagoniza una pareja de jóvenes guerrilleros que se aman y luchan por sus ideales revolucionarios; en el texto de transición está *Contra-corriente*, colección de cuentos publicado en 1993 y segundo libro de Escudos, se caracteriza por tener como protagonista a gente débil, anti-héroes que desentonan con la sociedad (Torres Recinos, 2002: 174). Hasta la publicación de

El desencanto donde lo preponderante son los amoríos que Arcadia ha tenido, y se detiene, con lujo de detalles, en narrar explícitamente y en lenguaje que muchos lectores considerarían demasiado crudo las intimidades de su vida sexual con innumerables individuos que muchas veces carecen de nombre porque son personas extrañas muchas veces. En esta novela se propone justificar que la protagonista tiene razón de estar desilusionada después de más de 25 amantes en su vida (Ibíd.: 182).

Por eso es pertinente pensar que la narrativa centroamericana ha pasado a un nuevo periodo y, esa pluralidad cultural se expresa en la diversidad discursiva. En este ámbito, el problema es resolver si el protagonista está revestido con aura de héroe o, es un personaje más humano, propio de la vida cotidiana y social, así como de las angustias silenciosas del sujeto de nuestros días.

En definitiva el personaje ha cambiado. Este cambio se observa en la focalización y los recursos narrativos con los que lo presenta el discurso novelesco. En cada momento histórico se identifican cambios significativos que se manifiestan tanto en el prototipo de

persona que le sirve de referencia, como en las distintas maneras de distribución de los signos que lo constituyen y sus diversas formas de expresión; no obstante el personaje continúa en el relato como una unidad de construcción. Para la teoría literaria el concepto de personaje ha cambiado al mismo ritmo que se transforma su presentación en los relatos; sin embargo, está lejos de desaparecer ya que es parte fundamental en el relato.

El héroe se encuentra y funciona en el relato de manera semejante al personaje protagonista; pero posee la particularidad de caracterizarse por sus múltiples relaciones con elementos más socioculturales e históricos (míticos y miméticos) que literarios. El héroe es un signo tan complejo que de manera simultánea representa un ser individualizado y distinguido del grupo social al que simboliza.

El héroe está hecho de rasgos inobjetables y personifica los ideales de una colectividad; sin embargo, en el campo de la literatura estos elementos imprescindibles en su conformación se han ido desvaneciendo, abandonado a merced de las transformaciones culturales, que cambian los principios y los propósitos de una cultura.

En el ámbito literario el personaje continúa en la novela como ser desconocido que representa a un grupo social por sus características económicas, políticas, étnicas, de género y físicas; propias de un tiempo y un espacio. Independiente del género literario y del movimiento estético en el que se circunscriba el relato, el personaje continuará existiendo siempre y cuando desempeñe una serie de funciones en la narración.

3. Noción, definiciones y estatuto del personaje novelesco: recapitulación teórica para la interpretación de la novela centroamericana

El *personaje protagonista* como tema tiene la particularidad de ser complejo. Desde la perspectiva de la teoría literaria existen múltiples concepciones y taxonomías; por su parte, la historia de la literatura ha dejado registro de su proceso de construcción; así mismo, la crítica literaria lo describió e interpretó en los diferentes periodos históricos. En la convención literaria el personaje es la figura del discurso narrativo o dramático de quien se narran las acciones que realiza o las cosas que le suceden.

Las definiciones sobre el personaje son diversas; por ejemplo, según el Diccionario de la Real Academia Española— es «sujeto de distinción, calidad o representación en la vida pública», en la cual se ponderan valoraciones de carácter moral y social; y, en su segunda acepción se refiere a «cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos ideados por el escritor, que toman parte de la acción de una obra literaria» (1973: 1105), por tanto el carácter ficticio y de recreación son importantes.

Desde otra perspectiva, más relacionada con el origen histórico y las distintas expresiones artísticas

«Personaje» procede de «persona», voz esta que viene del léxico teatral latino, significando primero la máscara que cubría la cara de los actores y, luego, el papel que cada uno representaba en la escena. El origen es aun más remoto: desde los tiempos primitivos, en la danza ritual, en la erótica o la mímica, el rostro de los intérpretes estaba cubierto o pintado por una máscara. Se pasa, pues, de la máscara al personaje. La

«personificación» es el recurso que dota de forma, carácter o sensibilidad humanos a ideas, abstracciones, símbolos, animales u objetos inanimados (Pérez-Rioja, 1997: 9).

Esta relación inicial del personaje también aproxima elementos propios de la esencia humana. Es el ser humano diferenciándose de la naturaleza y de sí mismo. Al utilizar la máscara para separarse de sí, el actor asume otros roles e ingresa al mundo ficcional; además de distinguir el tiempo histórico con el de la actuación.

A partir del hecho que el personaje es representado por la máscara y se establece una relación metonímica⁵⁰ en la que los rasgos simbolizados representan la totalidad, surgen múltiples formas de interpretación; tanto desde la teoría literaria, como de las distintas áreas del conocimiento humano, dejando en evidencia que el problema del personaje es mucho más complejo de lo que parece, ya que

el psicoanálisis y la investigación social han demostrado que el concepto de persona no es tan claro ni tan sencillo como se creía, y que la correspondencia entre rasgos físicos (incluso vestidos, peinado y maquillaje) y el ser interior no se verifica más que en literatura, en algunas obras (...): esa pretendida correspondencia del exterior con el interior de las personas y de los personajes, que permitía conocer toda la persona conociendo bien su exterior, no era más que una ilusión literaria (Bobes, 1997: 330).

Realidad que encuentra su máxima expresión cuando el autor juega con las diferentes posibilidades de relación y de expresión semántica; a saber, en el momento que se presentan personajes complejos, fragmentarios, incoherentes y absurdos.

⁵⁰ Personaje es un término derivado de persona, el *personam* latino que significaba máscara de actor. De modo que hay una estrecha relación entre persona y personaje. Hasta el punto que podríamos decir que el personaje es donde se proyecta o enmascara la persona en cuanto que desea o necesita existir, estar fuera de sí en obra literaria y mediante el discurso narrativo (Prieto, 1990: 78).

Respecto al problema de la noción o estatuto, el personaje narrativo se diferencia de los demás a partir de la función que desempeña en la estructura, el o los sentidos y el significado; porque

el personaje no es más que el sujeto, objeto o circunstante de las acciones y no tiene un sentido en sí mismo, sólo tiene un sentido funcional, y no puede, por tanto, adquirir ningún relieve, carece de importancia en un género como el teatro en el que lo decisivo es la acción; en la obra dramática no interesa «quién» o «a quién» se hace algo, sino lo que se hace (Bobes, 1997: 337).

Cada personaje se construye, evoluciona y funciona de forma diferente, de acuerdo con el género literario, como en el plano del receptor, el cual entra en contacto con una actuación, en el caso del teatro; y unas acciones, descripciones, discurso y relaciones, en el caso de la novela.

El personaje es el elemento motor de la acción narrativa y, a pesar de tener un origen común con el de persona, de la que es sólo una representación simbólica, no se debe aislar del universo que lo rodea, ni de los otros personajes con los que entra en relación; por eso

el principal problema teórico que plantea el personaje novelesco (...) es el de su estatuto, concretamente, la necesaria y difícil distinción entre persona y personaje. El personaje novelesco es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él, y sólo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario un personaje novelesco, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice la novela: descripciones, acciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales (Ezquerro, 1990: 14).

Se puede establecer la diferencia de acuerdo con el género literario, su campo de acción y su existencia, así como los elementos de los que se forma. Porque si bien puede representar a una persona real, histórica o identificable en el plano extraliterario⁵¹; su mundo explicativo inicia y concluye en el texto.

El personaje es el elemento que a nivel del discurso asume como sujeto (agente o paciente) los revestimientos de las acciones, descripciones y papeles que hacen de él, precisamente, lo que es. Pertenece a la serie extraliteraria, sobre todo cuando es «revestido» por la ideología⁵² (Prada Oropeza, 1989: 189). O como bien proponen Ducrot y Todorov, el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un “ser de papel”. (...) los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción (1983: 259).

En síntesis, como expone Bobes Naves, sea cual sea la estética que se persiga o la retórica que se siga para la presentación de los personajes, el hecho es que sus perfiles, o su falta de perfil, están en el texto. Como criatura de ficción, el personaje es lo que el texto le permite, y desde ese ámbito el lector lo comprenderá, lo interpretará, lo leerá (1990: 53). Por lo tanto el origen y conclusión del personaje se circunscribe al texto, ya que se explica a partir del relato.

⁵¹ El personaje novelesco es una representación de persona que tiende a crear la ilusión de que se trata de una persona de la realidad. Tal ilusión se puede decir que funda en gran medida el placer de la lectura y la afición por la novela (Ezquerro, 1990: 14).

⁵² Lo que motiva esta peligrosa definición del personaje, ligada a la atención del lector de manera demasiado fenoménica y psicológica, es la carencia, en Tomashevski, de una clara distinción de los niveles narrativos que ya precisó en la distinción entre *trama* y *argumento* que correspondería a la establecida después entre el nivel de las acciones y el nivel del discurso (Prada Oropeza, 1989: 190).

Después de la teoría, el tema "clave" es el de la diferencia entre los heroísmos de corte "clásico" en la narrativa latinoamericana, con las otras formas heroicas que se formaron a lo largo del siglo XX; cuyos orígenes se remontan tanto a las herencias culturales prehispánicas, como a las de procedencia europea.

Latinoamérica se caracteriza por ser el lugar de encuentro entre múltiples culturas. Circunstancia que la convirtió en zona de producción de una complejidad cultural concreta. En el caso europeo, la extraposición del autor con respecto a un héroe romántico, lo volvió menos estable que en el tipo clásico (Bajtín, 1982: 158). Esta característica se expresa en que el héroe romántico es menos estable que el clásico y la idea de hombre integral empieza a ser otra. Las formas de realismo literario latinoamericano exponen esa masa heterogénea de personajes que, en algunos casos representan una clase y en otros, a hombres aislados de grupos y clases sociales.

Después del apogeo del realismo en América, cuyo florecimiento se ubica en una sociedad en la que la burguesía era dominante y su espacio fue el de las clases medias en aventura de ascenso; irrumpe la producción "híbrida" de lo que se conoce como realismo mágico⁵³, a través del célebre boom latinoamericano. Acontecimientos que se relacionan con los procesos revolucionarios a lo largo del continente y con sus respectivos héroes e intelectuales⁵⁴, que propugnan la construcción del "nuevo hombre". En esa complejidad

⁵³ No obstante sus antecedentes, en el caso centroamericano, datan desde las primeras obras de Arévalo Martínez y Asturias.

⁵⁴ El fenómeno del boom, en su coincidencia con la efervescencia política y cultural generada por la Revolución cubana en los 60, dio paso a una idealización marcada de la literatura como instrumento de liberación nacional, por parte, tanto de los autores, como de los críticos (Beverley, 1995: 158).

entre la estética realista y la “épica” revolucionaria, a criterio de Beverley, el testimonio en América Latina ha representado en particular una alternativa a la narrativa del *boom* (de hecho, el testimonio recupera una serie de elementos de la novela social rechazados por el *boom*) (1987: 167).

En la realidad sociocultural cada género literario proyectó un tipo de personaje protagonista coherente con su proyecto narrativo. La idea sobre la función social del arte influenció el campo de producción narrativa y la literatura significó un espacio extraordinario para ejecutar ese fin. En el plano de los movimientos literarios el realismo socialista fue un antecedente insoslayable y, en el de los géneros, el discurso novelesco fue sustituido por otro más relacionado con la “emergencia” latinoamericana

La Revolución (cubana) buscó un género literario apropiado para expresar aquellos tiempos de renovación, de pasión y de fe apocalíptica. La novela fracasó miserablemente: fue patético seguir los sufrimientos de un Carpentier de quien se esperaba la “gran novela de la Revolución”. (...) Algo más se necesitaba. El testimonio de las cosas por venir, esa fue la gran “demanda social” (Volek, 2001: 100).

El mismo Volek cree que a los defensores del testimonio les cuesta reconocer la existencia de intertextos que revelan el imaginario de la Revolución y al realismo socialista como su “oscuro objeto del deseo”; por eso, antes que con la posmodernidad, relacionan al Testimonio con los resortes más oscuros de la modernidad tardía (2001: 102).

En la narrativa centroamericana del último siglo se identifican diferencias significativas entre los héroes románticos, los personajes de la novela realista, los protagonismos heroicos testimoniales y el del personaje protagonista de la novela de

posguerra civil; aunque en la producción novelesca sea frecuente el uso de intertextos o alusiones a personajes y personalidades que existieron y existen.

Precisar el cambio de la figura literaria del "héroe" testimonial, a la del personaje protagonista en la narrativa centroamericana reciente, requiere una revisión específica del caso. Sin embargo, esta exploración pasa por incluir otros aspectos que se relacionan con la estructura narrativa, la especificidad de cada tipo de relato, rasgos comunes y particularidades de acuerdo con el entorno sociocultural de producción. Las valoraciones críticas y teóricas sobre el testimonio son abundantes; pero en esta oportunidad se revisarán casos puntuales que permitan observar con mayor claridad esa situación problemática.

En el estudio *Anatomía del testimonio*, Beverley actualiza la teoría fundacional de Miguel Barnet. En forma sintética expone que

Un testimonio es una narración contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen y lucha (1987: 157).

Además el narrador del testimonio, en muchos casos, es analfabeto o excluido de los circuitos institucionales de producción literaria.

La participación de varios involucrados (instancias) en la producción del testimonio causa un carácter particular en esta forma de relato. El testimoniante (que por naturaleza ya



es un mediador), es mediatizado por el entrevistador; por tanto se trata de varias voces y subjetividades interactuando. Sin embargo, para Beverley, no es una obra de ficción: mejor dicho, su convención discursiva (como sugiere la connotación jurídica o religiosa de “dar testimonio”) es que representa una historia *verdadera*, que su narrador es una persona que realmente existe (1987: 160). Característica que no resuelve la diferencia entre realidad (tangible en hechos y sucesos) y “efectos” de realidad (resultado de la mediación).

En los textos narrativos testimoniales se relatan hechos ocurridos en un tiempo y un espacio identificables en la realidad, además los personajes a los que se refiere existen; sin embargo, al convertirse en texto literario se reconstruyen en la imaginación del lector. En el ámbito propiamente textual, el eje del testimonio no es tanto el “héroe problemático” de la novela —concepto de Lukács— sino una situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta *con otros* (...) el testimonio exhibe una especie de epicidad cotidiana. El narrador testimonial recupera la función metonímica del héroe épico, su representatividad, sin asumir características jerárquicas y patriarcales (Beverley, 1987: 160).

Influenciado por aspectos ideológicos del realismo socialista, en el testimonio se constata una voz que reclama al lector una correspondencia a sus demandas. No sólo cuenta una historia, sino que insta a tomar conciencia y asumir las responsabilidades que los tiempos “de emergencia” demandan.

Desde una lectura crítica, Volek considera que el Testimonio reintroduce en el discurso literario, y recicla abiertamente, procedimientos y valores narrativos que, hacia el

comienzo del siglo XX, cayeron en desuso en la literatura culta (en la 'novela moderna') o quedaron desacreditados en otras disciplinas del saber (2001: 88). Lo que devela la combinación entre el uso deliberado de ese recurso narrativo en función de la creación de proyectos literarios alternativos.

Con el propósito de elaborar su propia ruta, la narrativa testimonial adecua su forma a las condiciones socioculturales. Incorpora historias vividas por personajes reales que cuentan desde su "propia" voz. Este *discurso directo* (del personaje real), pero mediado en el relato, se convierte en *discurso directo libre*. Las marcas gramaticales y los sentidos que le imprime el mediador "no analfabeta" al relato, producen "otros" efectos de realidad.

Las experiencias personales marginadas por el novelista del realismo social adquieren el carácter de protagónicas en el testimonio. De ahí la paradoja, aunque se supone que el protagonista cuenta su propia historia, el mediador ejecuta un proceso de modelización coherente con las intenciones del relato,

prefiere panoramas limitados, pero montados en torno a un(os) protagonista(s) concreto(s). De esta manera, lo que se pierde en complejidad y en mirada global, totalizadora y abstracta, se gana con creces en la inmediatez y en la concreción de vivencias humanas. En lugar del argumento intelectual, que sustenta la historiografía "seria", obtenemos un relato focalizado en/desde una persona real, y garantizado por ella (Volek, 2001: 89).

En este caso debe considerarse que cuando las historias del testimonio son aventuras o infortunios, la frontera con el discurso novelesco se vuelve frágil. Sin embargo, el

cuidado por remarcar el carácter de un testigo presencial indiscutible, la condición autobiográfica y los hechos verificables; confieren al relato una representación real. Desde la perspectiva de Volek, el hecho de ocupar el foco de la atención y de estar en el centro del escenario, tiende a otorgar a los protagonistas una dimensión alegórica “más grande que la realidad”. Y más allá del trabajo de la alegoría, algunos protagonistas optan por agrandarse más de la cuenta, autopresentándose como “representantes” de una comunidad o de un grupo especial (2001: 89).

La característica anterior permite entender cómo el protagonista del testimonio no posee funciones idénticas a las del personaje novelesco. El personaje es una figura literaria explicable a partir de su posición y funciones en el relato, desde la teoría literaria; es decir una construcción teórica. En cambio el protagonista del testimonio, a pesar de desempeñar funciones semejantes desde la perspectiva del estudio inmanente, es revestido con rasgos socioculturales más próximos al héroe, por su connotación de “representación” metonímica del pueblo que lucha ante los poderes oligárquicos e imperiales. Tanto personaje como héroe son producto de la creación; pero el primero es más estético y el segundo más “real”.

En un plano general, las connotaciones que adquiere el relato testimonial se relacionan con el objeto del deseo del realismo socialista y con modelos del romanticismo

El rasgo característico del Testimonio es que no quiere ser simplemente memoria individual, subjetiva, *popular*, sino que busca ser memoria *colectiva*, expresión de la experiencia del *pueblo*. En este sentido, el género participa del ritual iniciado por el Romanticismo: desde entonces, ¡cuántos no han tomado el nombre del ‘pueblo’ y han

pretendido hablar por él! (El caso del 'subalterno' es sólo el último avatar de la misma historia) (Volek, 2001: 90).

En el proceso de producción del testimonio existen mediaciones de mediaciones. Según Volek, en ese proceso, personas se convierten en personajes; máscaras en títeres. Y reflexiona sobre la paradoja de la representación, en resumidas cuentas, ¿no se apagan precisamente las voces que, en un origen mítico del género, éste quiso despertar a la vida? (Ibíd.: 98). Porque después de varias mediaciones, en la práctica, los entrevistados pueden haber perdido sus voces auténticas.

La producción del relato testimonial iba dirigida hacia la "historia oficial" y que fuera favorecida por una posición de resistencia y lucha "contra oficial", muy pronto se convirtieron en un centro promotor que, a juicio de Volek, reprimían la realidad incómoda y producían por el mismo mecanismo de censura y autocensura, una "realidad" estereotípica, una imagen especular: inversa, pero simétrica (2001: 101).

En alusión directa al controversial caso Menchú-Burgos y a la disposición de las historias en el relato testimonial en general, Volek sentencia que

El Testimonio opera dentro de los mismos parámetros que definen cualquier estructura narrativa, cualquier texto literario o no literario, y cualquier objeto estético o no tan estético. Y, sorpresa de las sorpresas, el sujeto del Testimonio, aunque "poscolonial" y del "Tercer Mundo", actúa dentro de los mismos parámetros de la verdad, de la visión del mundo y de la moralidad que los de cualquier sujeto humano (2001: 118).

Argumentos que facilitan examinar la "esencia" de estas narrativas, así como la representatividad de sus héroes, que desde una lectura desapasionada, están cada día más cerca de la ficción que de la realidad.

En el caso nicaragüense el testimonio pasó de ser un discurso marginal a un canto glorioso de la revolución. Esta situación adquiere características propias ya que además del conflictivo contexto sociocultural, los escritores entran en contradicción con el emergente grupo de protagonistas testimoniales, que además de corear la revolución, procedieron a construir y consolidar personajes míticos. Con el deterioro del proceso revolucionario el campo de la literatura se vio afectado, los protagonistas testimoniales ya habían contado sus historias y "re-aparece" la novela con sus propias formas de representar la realidad.

Para Delgado Aburto

Este tránsito de lo épico a lo tragicómico, no deja de estar relacionado con el agotamiento del discurso emancipador revolucionario, y complejiza un retorno "universalista" tradicional del letrado. Pero, a la vez, en un campo "vaciado" de representaciones, luego de las distorsiones sociales producidas por la guerra, ese abandono de lo épico faculta el uso de lo popular como lugar de producción letrada "desde arriba" (2002: 43).

Según este autor, la novela nicaragüense llegó tarde por el efecto de la tradición poética rubendariana, el compromiso de los escritores con la política y la producción significativa de la narrativa testimonial.

Como consta en la historia literaria reciente, el entorno de emergencia del testimonio ha sido en medio de tensiones socioculturales.

En Nicaragua irrumpe, como ha sido típico en diversos contextos, con una ubicación problemática en cuanto a los márgenes y la centralidad literaria, visible tanto en la historia literaria y su ideología, como en la concepción esencialista de la identidad y la institucionalidad literaria. El testimonio es marginal como género, y busca la centralidad letrada. Pero esta marginalidad implica a la vez que este género da voz a sujetos generalmente excluidos de la institución letrada y discurso a historias excluidas o silenciadas (Beverley y Zimmerman, 175) (Delgado, 2002: 101).

Esta circunstancia “general” tiene sus diferencias en cada historia sociopolítica. Los “intelectuales” mediadores de los testimonios en general hacen la misma función narrativa; pero los testimoniantes cuentan historias diferentes. Además, en algunos casos los mediadores forman parte de un circuito de comunicación más allá de lo nacional; por tanto son “ajenos” a las tensiones locales.

Existen dos paradojas significativas en el testimonio. La primera, que pasó de la marginalidad a la centralidad y, la segunda, convertir “sujetos excluidos” en protagonistas heroicos. En el periodo posterior al apogeo del testimonio, estas paradojas se vuelven significativas en la novela. Las técnicas de la narrativa testimonial son utilizadas en el discurso novelesco y adquieren otros sentidos, el personaje novelesco se relaciona con el contexto de guerra; pero su heroicidad se relativiza. En una palabra, la novela de posguerra expone personajes protagonistas propios de la marginalidad de su tiempo y retoma otros personajes excluidos de la narrativa testimonial.

Se identifican dos aspectos formales que prueban las diferencias iniciales entre el testimonio y la novela; en el primero hay un predominio de la primera persona del singular

(y del plural) “yo”-“nosotros”, narrador homodiegético y autodiegético (más protagónico, referencial y nacional); por su parte, en la novela es evidente la preponderancia de la tercera persona gramatical “él”-“ellos”, narrador heterodiegético u omnisciente (más omnisciente, más ficcional y desterritorializado). Para Delgado Aburto con la participación de autores (mediadores) en la elaboración de los testimonios con objetivos literarios explícitos, se produjo la ruptura con la prescripción antiliteraria del testimonio (2002: 103).

El testimonio, como manifestación cultural, se relaciona con la emergencia de grupos académicos alternativos a la tradición letrada. Según el mismo Delgado, en el caso particular de Nicaragua, esta visión construyó su propio heroísmo; es decir,

un paradigma de “el universitario”, hombre, líder, depositario de un saber que incluye una nueva legalidad, una nueva nación. Este héroe cultural tiene como una de sus tareas sondear el margen (...). Este cruce del margen implica el dominio, la sujeción “masculina” y la trascendencia a una representación política de las masas, la mujer, el pobre, el subalterno, en general (2002: 109).

Dinámica común en algunos otros lugares; no obstante, se identifican casos distintos, en los que la mujer se posesiona como protagonista de la historia.

En el relato novelesco centroamericano de las últimas décadas, las diferencias formales con el testimonio disminuyeron. Existen relatos novelescos contados con las técnicas propias del testimonio; pero cambian proyectos narrativos, temas y personajes. Al respecto se puede preguntar si existe alguna diferencia entre el discurso femenino y la imagen de la mujer que “se produce” desde el *discurso directo* en la relación Burgos/Menchú, que en la de Escudos/Arcadia o, Galich/Guajira.

El uso de la combinación de las técnicas narrativas, testimonial y novelesca, han sido muy frecuentes en la novela centroamericana de los últimos años. Además existen casos como *La marca del Zorro* (1989) de Sergio Ramírez, influenciado por la nueva ética y el pragmatismo insurreccional y político, en contraposición al romanticismo fundacional-nacionalista de Omar Cabezas o las intertextualidades del pensamiento y la acción revolucionaria en Tomás Borge. El “testimonio” mediado por Ramírez señalaba un distanciamiento con respecto a las simbologías revolucionarias estables de los primeros años de gobierno sandinista (Delgado, 2002: 116).

Para este estudioso nicaragüense

la intervención del escritor profesional en la estilización de testimonios como el de *La marca del Zorro* señala que la singularización de este nuevo “sujeto histórico”, no es espontánea, como la del guerrillero que diseñaba Omar Cabezas, sino reconstruida desde cierta posición de “política correcta”, señalando al sujeto que irrumpe en la guerra revolucionaria, su lugar en la historia y el pragmatismo político necesario para figurar en lo letrado (2002: 116).

Caso que muestra una mixtura narrativa, proceso de hibridación, “en transición” hacia una construcción menos mimética, que configura lo que se entiende como novela de posguerra; por tanto, este tipo de novela representa una trasgresión hacia la dominación testimonial de los años anteriores.

La narrativa testimonial produjo espacios en el campo cultural que le permitió llegar desde el margen a la centralidad literaria. En el contexto nicaragüense, según Delgado, los intelectuales reconocen la “correcta voz” de los sujetos populares, en un proceso de lucha

(2002: 117). Sin embargo, esos espacios también son zonas de mediación, cooptación, negociación o negación del acceso del “otro subalterno”, no nacional/sandinista, no “hombre nuevo”, no universitario (Ibídem).

Explicar el contexto del personaje protagonista en la novela centroamericana de posguerra implica incluir elementos de su entorno. Una perspectiva utilizada en la parte inicial del proyecto de esta investigación fue la construcción metafórica elaborada por Michel Foucault en la que sustituye *formación social* por *formación discursiva*⁵⁵; no obstante, su aplicación en el campo cultural demanda de otras herramientas más próximas al campo cultural. De acuerdo con el objeto de estudio, a partir de entender que la novela se constituye de relatos y discursos y, éstos de signos que forman parte de un sistema cultural; dentro de esos relatos, el personaje protagonista también es resultado (signo) de un sistema de modelización.

Lo que se denomina Centroamérica de posguerra no se limita a una interpretación económica social, ni a cortes temporales exactos. Las sociedades (países) de la región están determinadas por características particulares, sin embargo las culturas “nacionales” se constituyen por sistemas de signos propios, que a la vez se forman por sistemas internos; los cuales se dinamizan y transforman por el contacto con los otros sistemas. Cuando se trata de entender los entrecruzamientos en las fronteras entre países, en las redes fluidas que intercomunican a pueblos, etnias y clases, entonces lo popular y lo culto, lo nacional y lo extranjero, aparecen no como entidades sino como escenarios. Un escenario es un lugar

⁵⁵ Razón por la cual se utiliza formación discursiva de guerra y formación discursiva de posguerra.

En esa lógica, el surgimiento de la novela de posguerra (re)abre un nuevo espacio en el campo cultural al posicionamiento del escritor letrado como individualidad; lo que implica que el héroe testimonial (metonimia de lo subalterno) del periodo de guerra, pasa a ser descentrado por el surgimiento de personajes excluidos de la centralidad heroica testimonial; es decir, seres marginales de la subalternidad testimonial.

En la teoría literaria más próxima a la perspectiva semiológica se busca una noción de personaje que sea textual, con el propósito de evitar los apoyos en referencias extratextuales; es decir, las llamadas ilusiones referenciales. Sin embargo, en la novela existe la referencia, o abordaje de personajes históricos a manera de intertexto y, en el caso particular de la novela centroamericana, se convierte en un recurso muy utilizado desde los inicios de este género en la región, por ejemplo en la obra de Arévalo Martínez, pasando por Asturias, hasta llegar a la novelística actual (Marco Antonio Flores y Arturo Arias), sólo para mencionar un caso; porque también se identifican ejemplos en otras series novelísticas de los demás países del istmo.

Al final de toda obra, la etiqueta semántica del personaje está completa en varios niveles y aspectos,

el personaje considerado en sí mismo, en su figura física, en su modo de ser y de estar y en las relaciones familiares (padre, hijo, sobrino...), o profesionales (jefe, subordinado, etc.); su participación en el conjunto del cuadro actancial, en sus funciones literarias de sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador o destinatario, o bien sincréticamente en dos funciones no contradictoria, pues puede ser a la vez destinador y destinatario (Bobes, 1997: 335).



Es decir, el personaje se identifica directa y discontinuamente en el discurso, mientras que el actante es el resultado de un proceso de abstracción realizado por el crítico, por el teórico de la literatura, equivalente al proceso de abstracción que realiza el lingüista para pasar de la realidad del uso (habla) al concepto de sistema (lengua).

El enfoque semiótico examina la noción de personaje con el propósito de relacionar el discurso literario con la cultura. Desde este punto de vista, el personaje como todas las unidades literarias tiene un sentido (contenido semántico), puede intervenir en determinadas funciones (relaciones sintácticas) y mantiene unos valores pragmáticos que se concretan en el texto a través de la lectura y de la representación, con las presuposiciones y el marco de referencia cultural que exija (Bobes, 1997: 354). A partir del momento que el discurso literario se produce y circula, forma parte de un sistema que está interconectado, por su condición de discurso literario, en una cultura. Desde ese instante todos los elementos, y el personaje dentro de ellos, son una unidad semiótica⁵⁶.

Si se traslada el personaje al esquema de la comunicación textual, su condición entra a funcionar en un sistema más amplio; en el sentido de que implica otros componentes más allá del texto, porque

⁵⁶ El personaje es a la vez ícono (tiene rasgos de modelos reales), es índice (testimonio de clase social, de tipo psicológico), es signifiante en su forma y en su sentido por relación al marco de referencias en que se inserta, es símbolo y metáfora, es todo lo que puede ser una unidad semiótica y realiza en la obra todas las funciones que pueden originar un proceso semiótico.

Si para considerar signo a una determinada entidad deben tenerse en cuenta tres aspectos:

- a) su forma y referencia
- b) su valor paradigmático, la posibilidad de entrar en serie con otras unidades con las que tenga rasgos en común y rasgos diferenciales, de oposición;

su valor sintagmático, es decir, la posibilidad de entrar en combinación con otros elementos del discurso, podemos afirmar que el personaje es una entidad sémica, porque efectivamente tiene un sentido (es ser con voluntad, con conocimiento, con historia ...), forma serie con otros que desempeñan la misma función en otras obras, y además tiene una dimensión pragmática que lo pone en relaciones con su creador, con sus lectores, con los sistemas culturales en los que adquiere sentido (Bobes, 1997: 361).

entre el proceso proyectivo del sujeto escribiente y el proceso identificatorio del receptor, se sitúa el objeto personaje que podemos calificar como *sistema semiológico complejo*. Se trata de un conjunto de signos verbales que será necesario analizar en sus características propias y en sus relaciones con los otros personajes y con los demás elementos constitutivos del texto (Ezquerro, 1990: 15).

Creándose un horizonte de comunicación en dos momentos distintos, donde los participantes (autor real – lector real) entran en contacto a través del texto y, el personaje existe y cobra sentido.

El personaje novelesco se va construyendo poco a poco desde su primera aparición hasta la última, convirtiéndose en una existencia paradójica, porque también es cierto que la primera vez que se menciona, el personaje es el mismo que al final de la novela. Esta procedencia paradójica es la que llama Ezquerro la *paradoja del personaje*⁵⁷, porque es única.

Desde otra perspectiva el personaje adquiere valor cuando se convierte en *visión* o en *voz* configuradora del discurso, al margen de los valores que aporte desde el punto de vista psicológico, filosófico o desnudamente humano (Villanueva, 1990: 23), porque como sujeto discursivo, a pesar de haber sido creado por el autor, por medio del narrador, se

⁵⁷ Significa que el personaje es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, es una entidad global que el texto entrega en su primera ocurrencia, una figura cabal que se impone al lector mucho antes de que la novela haya podido construirla (Ibídem).

constituye en una tercera función, que más allá de la forma, representa una posición ideológica y, a un sujeto; aunque su principio y su fin sea literario⁵⁸.

Los signos textuales especifican al personaje que se presenta como una palabra vacía en el inicio y lo caracterizan al determinar los atributos que le corresponden por oposición a los que tienen los otros. El lector va formando la «etiqueta semántica» del personaje con signos del discurso⁵⁹, desde el nombre propio hasta los actos, gestos y discurso. Esta configuración dentro del texto novelesco se entrecruza con la realidad histórica, el conocimiento que sobre ella tiene el lector y las relaciones que se establecen entre la novela y su contexto⁶⁰.

⁵⁸ Esto quiere decir que al ser figuración no se tiene acceso al sujeto. Porque si se tuviera acceso a él, ¿para qué imaginarlo? Nos quedamos, pues, sólo en esa antesala del mismo que son sus actos, a expensas de los cuales nos figuramos a los sujetos de los cuales proceden (Castilla, 1990: 38).

⁵⁹ Que para Bobes Naves pueden agruparse en tres categorías fundamentales:

1. *Signos del ser*, o de parecer, generalmente signos estáticos, que encuentran su expresión verbal en el sustantivo o en el adjetivo. El más inmediato es el nombre propio que se presenta, por lo general, con un valor meramente denotativo, es decir, como una palabra vacía, que denota una unidad de construcción que irá haciéndose en forma discontinua a lo largo del texto.
2. *Signos de acción*, o de situación. Son signos dinámicos, ya que suelen cambiar a lo largo del discurso en las secuencias de funciones en las que el personaje toma parte en un rol actancial que puede ser constante o puede cambiar.
3. *Signos de relación*: se refieren a los rasgos distintivos que oponen en el cuadro de actuantes, o en la lista de personajes, unos a otros (Bobes Naves, 1990: 60-61).

⁶⁰ Es posible que el nombre propio tenga, debido a connotaciones sociales o a una intertextualidad literaria, notas de significación con las que supera el hecho de ser «palabra vacía»: (...) que generan una expectativas sobre la funcionalidad del personaje y sobre su modo de ser; o un nombre común, que se hace propio de un personaje, y que da alguna información sobre él, porque se refiere a la profesión, a relaciones familiares, a gestos o actitudes; (...) como predicativos, rasgos que se mueven entre las categorías lingüísticas nominales del Nombre y del Adjetivo: magistral, la viuda, el caballero, etc., que algunas veces se aplican como denotativos del personaje, otras veces son adjetivos caracterizadores frente a otros personajes. Por último los predicativos no fijos, sino pasajeros, que facilitan la expresión en un momento del discurso por su valor referencial (el viejo / el joven, el de camisa negra / el de pantalón azul) (Bobes Naves, 1990: 60).

Para cerrar este apartado es necesario hacer algunas consideraciones finales. La primera es que en el personaje protagonista de la novela centroamericana de posguerra se identifica un proceso de transformación inconcluso, debido a que el sistema de producción narrativa se constituye de elementos heredados de los relatos testimoniales en relación con las otras formas de producción novelesca del presente indefinido. Los personajes protagonistas de este periodo se caracterizan por representar el encuentro de dos narrativas predominantes: la testimonial, en la que se expresan seres reales (sujetos históricos) y la novelesca que recrea personajes de ficción.

Segunda, más allá de la explicación teórica, en la que se interpreta al personaje a partir de la función que desempeña en el relato y de las características literarias, un aspecto importante es su estatuto como signo sociocultural, pues trasciende el texto y dialoga con el contexto; asimismo, permite establecer relaciones más ideológicas. Como protagonista testimonial está más próximo a la continuación extraliteraria, sobre todo cuando es revestido por la ideología; no obstante, como personaje novelesco es más estético, representa a personas, según las modalidades de la ficción.

Tercera, también debe tenerse presente otra serie de elementos sobre sus antecedentes inmediatos; porque este personaje protagonista se configura entre la refundación del sujeto cultural latinoamericano del boom y el nacimiento de un héroe recubierto por el discurso revolucionario con características de hombre nuevo, que la narrativa testimonial

centroamericana ajusta a su realidad y lo reivindica como símbolo cultural en la lucha social.

En el ámbito literario, el personaje de la novela realista se convierte en el protagonista de los hechos sociales de las narraciones testimoniales, al mismo tiempo deja de ser objeto narrativo para convertirse en sujeto discursivo (con la singularidad de su condición de ser mediado por la voz del autor "no analfabeta"); sin embargo, actualiza algunas características del héroe épico, e incorpora tonos imperativos en el llamado a la "toma de conciencia" del lector con el propósito de provocar el compromiso de asumir la lucha del pueblo para deificarse como hombre nuevo.

La cuarta consideración es que el testimonio se construye a partir de un proceso de hibridación de técnicas narrativas, propias del discurso literario en combinación con otras técnicas de disciplinas de la comunicación y de las ciencias sociales; las cuales producen personajes típicos de ese proceso de hibridación sociocultural. Como relato, en el plano de la forma, el testimonio y la ficción novelesca realista tienen diferencias fronterizas frágiles; pero en el plano del contenido se distancian.

Los cambios en la narrativa centroamericana de los últimos años (1990-2003) no coinciden estrictamente con los cortes temporales de la historia reciente; sin embargo, es un hecho que con la finalización de las guerras civiles en la región, la narrativa testimonial perdió hegemonía y, el prototipo de héroe creado por esta serie de relatos dejó de ser central. En ese sentido, la novela (re)toma posición en el sistema cultural centroamericano

de posguerra y produce una serie de personajes que desplazan del centro al protagonista testimonial.

La invención de protagonistas de *otro tipo* en la novela de posguerra civil centroamericana además de descentrar al héroe testimonial, multiplica ese centro. En el campo del relato novelesco el centro existe, pero puede ser paradójico, humorístico, trágico y excéntrico. Por sus características, consigue ubicarse en una situación límite, amenazando la ruptura del sistema; pero sin conmocionarlo violentamente. Posterior al descentramiento, en las representaciones y comportamientos excesivos se superan los límites desestabilizando el orden, relativizando los centros.

En relación con los personajes protagonistas, la posición central e “hiperbólica” del *discurso directo* del protagonista testimonial, es diferente al de la novela realista por la posición de su voz y su función en el relato; aspecto que también se transforma con la emergencia del protagonista de la novela de posguerra, en la que además de descentrarse su posición, se multiplica. En una palabra, se transita de la preponderancia hegemónica y “homogénea” que reviste al héroe testimonial, hacia la relatividad heterogénea que propone la diversidad protagónica de la novela.

Si en el caso analizado opera el descentramiento, por su definición, implica que en el sistema descentrado el orden se da por yuxtaposición, elementos unos al lado de otros que

llenan el espacio impidiendo privilegios de posición. No hay un centro ordenador, "emisor" que de unidad. Todos los puntos pueden ser, sin contradicción, centros potenciales⁶¹.

La narrativa en Centroamérica representó una metonimia de la disputa por la hegemonía dentro del sistema cultural de guerra. Con la configuración de un contexto sociocultural "en transición" hacia la democracia, al finalizar los conflictos armados, se propicia en palabras de Canclini "la reorganización cultural del poder". Por tanto se trata de analizar *qué consecuencias políticas tiene pasar de una concepción vertical y bipolar (de guerra) a otra descentrada (de posguerra)*⁶², *multideterminada, de las relaciones sociopolíticas* (García Canclini, 2001: 314), en la configuración mundial, transnacional y local. Apreciación que en nuestro caso se circunscribe a la transición del personaje protagonista (testimonial-novelesco); pero fundamentalmente al de la novela centroamericana del periodo posterior a la finalización de los conflictos armados.

En el plano propiamente sincrónico, lo relevante es reconocer *el proceso* en el que tanto los discursos novelescos, como la configuración de los personajes protagonistas se construyen a partir de los cruces entre lo culto (letrado) y lo popular (que) vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico, y relativizan por tanto la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos totalmente distintos y siempre enfrentados (García Canclini, 2001: 315).

⁶¹ En www.wordreference.com/definicion/descentrado. *Diccionario Español en línea*. Revisado en enero de 2009.

⁶² Las aclaraciones dentro de paréntesis en esta cita son mías.

I. RASGOS GENERALES DE LA NOVELA DE POSGUERRA CIVIL CENTROAMERICANA

1. Recorrido descriptivo de la construcción de los relatos: Una aproximación explicativa desde el estudio del narrador y la construcción de los personajes

El relato dice siempre menos de lo que sabe,
pero a menudo hace saber más de lo que dice.

Gerard Genette

El tema *personaje protagonista* en el relato es complejo y diverso. Desde la perspectiva de la teoría literaria existen convenciones sobre la definición, función e importancia dentro de la novela. En los estudios literarios el personaje se ha explorado desde la historia, la sociología, la psicología y los procesos de creación formales. De ahí que se conozcan registros de su proceso de transformación; así como descripción e interpretaciones en los diferentes periodos. A partir de las pautas anteriores, en este apartado, se dilucidarán las principales características.

El personaje en la literatura es la figura del discurso narrativo o dramático de quien se narran las acciones que realiza o las cosas que le suceden. En el personaje protagonista se sintetiza una serie de elementos, explicables sólo a partir de reconocer las variadas relaciones que se establecen dentro del relato, así como potenciales nexos con otros textos y el entorno cultural. Además es posible el encuentro con la diversidad de protagonistas de

novelas con las que comparte la misma formación discursiva, a partir de establecer similitudes y diferencias.

Las novelas centroamericanas publicadas después de finalizada la guerra comparten un mismo tiempo y espacio, determinado e influido por antecedentes históricos, la formación social y una dinámica cultural específica; pero discontinua. En ese sentido las condiciones de producción, circulación y consumo de los textos también forman un campo dentro de la totalidad cultural.

En el estudio del relato, primeramente se abordará la relación narrador-personaje en un sentido específico; porque desde esta perspectiva se identifican aspectos sobre la construcción de los personajes y el tratamiento del tema. En un segundo momento se fijará la atención en los indicios narrativos y verbales significativos, para dilucidar rasgos propiamente formales que servirán de base para el desarrollo total del análisis.

Las novelas en estudio guardan una relación discursiva, temática y estética; no obstante, en ellas se localizan múltiples diferencias, las cuales confirman una serie novelística diversa que sugiere un enfoque comparativo.

En este nivel de interpretación se entiende el relato en el sentido más corriente, es decir, el discurso narrativo que resulta ser en literatura un *texto* narrativo; ya que el análisis del discurso narrativo, dice Genette, entraña constantemente el estudio de las relaciones, por una parte, entre ese discurso y los acontecimientos que relata (...) y, por otra, entre ese

mismo discurso y el acto que lo produce, real o ficticiamente (1989: 83). En consonancia, permite describir y explicar un hecho textual.

El estudio sistemático de la novela, así sea sobre su contenido o aspectos ideológicos, requiere un abordaje que dé cuenta de la complejidad del lenguaje, porque su particularidad esencial no es otra que la de contar y transmitir hechos (verídicos o inventados), en los cuales se pone en juego una serie de mecanismos de recepción de los elementos contenidos en esa obra.

Explicar la construcción de los personajes protagonistas requiere develar los mecanismos de producción textual desde el estudio del narrador, así como las relaciones más importantes que establece con los elementos constitutivos dentro de la diégesis⁶³. El estudio del narrador y los personajes se abordará desde lo que se llama según Genette, por metáfora, la perspectiva narrativa —es decir, ese segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un «punto de vista» restrictivo— (1989: 241). Así mismo, transitar hacia el modo y la voz, para lo cual debemos resolver preguntas como *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* Y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, entre la pregunta: *¿quién ve?* Y la pregunta: *¿quién habla?* (Ibidem).

⁶³ Entendiendo la *diégèse*, en el sentido en el que Souriau propuso dicho término en 1948, cuando oponía el universo diegético, como lugar del significado, al universo *de la pantalla*, como lugar del significante fílmico, es un *universo*, más que un encadenamiento de acciones (historia): la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre, en el sentido un poco... restringido (y totalmente relativo) [...] Por mi parte, siempre hago derivar (como Souriau, por supuesto) *diegético* de *diégèse*, nunca de *diégesis* (Genette, 1998: 15-16).

En la serie novelística en estudio es paradójico que en los relatos predomina el narrador omnisciente, que Todorov simboliza mediante la fórmula *Narrador > Personaje* (en que el narrador sabe más que el personaje o, *dice* más de lo que sabe personaje alguno) (Genette, 1989: 244). Contrario a lo que ocurría en la formación discursiva testimonial, o de guerra. No obstante, la predominancia no implica univocidad, ya que dentro de cada relato se establecen relaciones con otras voces y focalizaciones, así como construcciones dialógicas.

1.1.1. Juan Luis Luna en *El cojo bueno* (2001) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958)

En *El cojo bueno* (2001)⁶⁴ hay predominio del relato heterodiegético, el narrador no forma parte de la historia; sin embargo los constantes diálogos se intercalan a lo largo del relato y se complementan con el monólogo. El narrador incluye la interrogación retórica a manera de embrague, así como el discurso epistolar. Hace referencia al contexto social, económico, político y cultural; utiliza una serie de intertextos que anclan la novela a lugares, tiempos y hechos verificables en la realidad.

La historia primera, relato heterodiegético, cuenta que la Coneja había visto alejarse a Juan Luis Luna, el narrador interroga ¿y si Juan Luis había venido sólo a confirmarse en sus sospechas para luego mandar a asesinarlo?

El tema principal es sobre el secuestro que una banda de “jóvenes traviesos” (la Coneja, el Horrible, Carlomagno y el Sefardí) hiciera a Juan Luis, al mismo tiempo detalla

⁶⁴ La primera edición es de Editorial Alfaguara, Madrid, 1996.

el trauma psicológico y la amputación física del protagonista. La analepsis trata sobre “recuerdos del tiempo del secuestro” (9), y a pesar de ser el relato segundo, intradieético, pasa a ocupar la trascendencia de relato primero.

El narrador omnisciente expone el pensamiento de los personajes. La parte inicial del relato continúa con un monólogo en el que la Coneja reflexiona sobre el secuestro que ocurrió hace once años, hecho abordado desde una analepsis, focalización interna múltiple: del narrador, de la Coneja y de Juan Luis.

El narrador construye la diégesis del relato, en la que Juan Luis Luna visita a la Coneja once años después del secuestro, hecho que desencadena el desarrollo de la historia desde una serie de analepsis, que se complementan con la angustia y el delirio de persecución que la Coneja activa en sí mismo y en otro miembro de la banda. El segundo, la Coneja, focaliza desde un sentimiento de culpabilidad y arrepentimiento. Mientras Juan Luis ha retornado a Guatemala en busca de respuestas sobre los móviles de su secuestro, después de un largo viaje por Nueva York, España y Marruecos.

En la primera parte expone el encuentro entre la Coneja y Juan Luis. Este hecho desencadenó en la Coneja recuerdos del secuestro, abandonar su casa e iniciar un viaje de fuga para evitar ser asesinado o capturado, el reencuentro con su compañero de la banda de secuestradores (Carlomagno) y vivir un episodio de paranoia.

En la segunda parte el narrador omnisciente relata el secuestro de Juan Luis. Fue secuestrado para pedir dinero por su canje, no porque él tuviera, sino don Carlos Luna su

padre, quien no hizo caso de las noticias del secuestro, ni anuncio alguno, tal y como se lo habían pedido. Tampoco dio muestras de querer negociar.

Se refiere al protagonista como “escritor” en dos alusiones: “no sólo tenía dinero para tirar y una hermosa mujer, sino que era escritor” (17). “Te vamos a dar pluma y papel y después de comer te ponés a trabajar. A ver si te convertís en escritor” (26). En la página 17, desde el pensamiento de la Coneja. En el segundo caso desde su condición de secuestrado, como ironía, le piden que escriba la carta a su padre. Juan Luis escribió varias cartas para persuadir a su padre que pagara el rescate, cada carta fue acompañada por un miembro mutilado.

El relato es un contrapunto entre la historia del secuestrado, la de los secuestradores y la de Ana Lucía con don Carlos (su suegro). También intercala narración con diálogos. Los secuestradores poseen la característica de tener una formación militar y por extensión violenta. Los hechos del secuestro se desarrollan en Guatemala ciudad y su periferia. Después de la última carta con el pie incluido, don Carlos pagó el rescate.

En la tercera parte, el narrador omnisciente retorna a la historia después de la liberación del secuestrado. Juan Luis se casa con Ana Lucía. Inicia el viaje del protagonista fuera de su país. Pasan una larga temporada en Tánger y el protagonista se obsesiona con la idea de encontrarse con Paul Bowles. El narrador construye el encuentro entre el personaje ficticio (Juan Luis Luna) y el “real” (Bowles). Esta parte es una extensa analepsis sobre el viaje del protagonista.

El cierre es circular. El desenlace es el retorno del protagonista y su mujer a Guatemala. Ambos buscaron en que ocuparse; sin embargo, volvió a aparecer los viejos vicios. Juan Luis substituyó el hábito de fumar marihuana por el del alcohol y comenzó a frecuentar prostíbulos. Ana Lucía quería estudiar Antropología y disfrutar de la vida social. Mientras ella regresaba de Tikal con su amigo gay norteamericano, Juan Luis llegaba de Cantel, Sacaljá, Quetzaltenango, después de encontrarse con la Coneja.

En el apartamento Juan Luis y Ana Lucía se sirvieron unas cervezas e iniciaron el rito del sexo. El desenlace es la combinación del hombre mutilado, la infecundidad y el escepticismo de su mujer, “En el momento supremo para los amantes, él se salió para derramar su semen sobre un vientre suave, porque era un día peligroso y no quería tener hijos –de eso estaba seguro” (96).

En síntesis, el *narrador heterodiegético* es predominante, pues no participa en la historia, combina el relato con los diálogos entre los personajes y las cartas que Juan Luis envía a su padre. El retorno de Juan Luis es la historia primera, *nivel extradiegético*. Desde una analepsis relata el episodio del secuestro, *nivel intradiegético*, los días de cautiverio, el proceso de negociación, el pago del rescate y la liberación del secuestrado.

El tema del secuestro está presente a lo largo de la historia. El *nivel extradiegético* es el punto de partida y de cierre del relato. La historia comienza donde termina: el retorno del protagonista en busca de respuestas a su condición de sujeto mutilado del cuerpo y de su situación socio-cultural. En el relato la *focalización cero* es la predominante, el narrador no se sitúa desde el punto de vista de los personajes, es omnisciente. Sin embargo, hay

presencia de *focalización interna variable*, ya que en hechos como el secuestro, las apreciaciones sobre don Carlos Luna, la liberación del secuestrado y la distribución del dinero del rescate se exponen desde las diferentes perspectivas que los personajes proporcionan de acuerdo con sus intereses.

El *estilo indirecto* es desde donde se introduce el relato primero y la exposición de los hechos; pero hay una preponderancia del *estilo directo*, pues en los diálogos, transcripciones de cartas y monólogos interiores se reproduce directamente el hablar de los personajes. En el discurso del narrador también hay presencia de *discurso directo de reproducción puramente conceptual*, porque se reproduce lo dicho por el personaje; pero toma en consideración sólo su aspecto conceptual, sin que exista preocupación por registrar elementos discursivos del enunciado.

1.2. Arcadia en *El desencanto* (2001) de Jacinta Escudos (San Salvador, 1961)

En *El desencanto* (2001), predomina la voz del narrador omnisciente, heterodiegético. El relato está marcado por voces (consciente e inconsciente) que se entrecruzan, a manera de conflicto, en la protagonista. En un primer plano dialoga el narrador y el personaje protagonista; pero en un segundo, es el conflicto entre la razón de lo público (representada por el narrador) y la pasión “inocente” de lo privado (representada por la protagonista). La novela se divide en treinta y dos partes, relatos breves casi autónomos relacionados por la participación de la protagonista en la totalidad de las historias que constituyen la diégesis. La primera parte es un epígrafe anónimo, poema de siete versos, en el cual el “yo” poético



se refiere a un "Tú" (masculino) que fue un gusano devorando las entrañas del "yo", mientras ese "yo" fingía placer.

La segunda parte es la introducción del relato, se destaca por estar escrita en dos tipos de letra: el primer párrafo es *cursiva*, primera persona del singular, habla desde un "Yo" protagonista que se distancia de la gente que tiene miedo de hablar sobre sus cosas (la intimidad, lo privado); sin embargo ese "yo" espera no tener miedo de hablar de las suyas. Relato autodiegético, por su nivel es extradiegético, focalización interna fija de estilo directo, pues se trata de la voz del personaje.

El segundo párrafo es letra redonda, en tercera persona del singular, narrador omnisciente. Menciona que las primeras dos líneas las ha escrito la mujer en su cuaderno (diario íntimo) y ya no escribe más, luego se reclina, fuma y piensa. Anuncia la intriga y el pacto narrativo. Es un personaje femenino que se distancia de la gente (*los otros*) porque espera no tener miedo de decir sus cosas.

El narrador confirma que la mujer está en el acto inicial de la escritura, la creación y el de dar cuenta de sus pensamientos. Por la posición y función que ocupan estos párrafos iniciales pueden interpretarse como paratexto. Estructuralmente están fuera de la historia; pero en el plano discursivo el párrafo en *cursiva* es la voz del personaje protagonista, autodiegético. El párrafo en letra normal es la voz del narrador omnisciente, heterodiegético.

La tercera parte es el desarrollo del relato. Se constituye de treinta partes (capítulos) tituladas, excepto la última, que es "epílogo" o cierre circular, donde vuelven a encontrarse las dos voces iniciales-indiciales, caracterizadas por las mismas marcas tipográficas y narrativas del inicio.

El narrador omnisciente relata que una mujer conoce a un hombre cuarentón que no tiene ningún atractivo físico, ella sospecha sus intenciones románticas. La mujer es Arcadia, una inexperta de 19 años. El hombre la besa por primera vez en un bosque, no se siente atraída por él; pero se deja hacer. Ella no siente amor por este hombre; pero no puede reaccionar –porque desde la perspectiva del narrador– no sabe cómo decir que no. Lo poco que sabe es por las películas, libros y canciones. Arcadia ha oído hablar del amor, de los cuerpos apasionados, de lo sublime e inolvidable del amor, de lo que se sufre y del misterio de los cuerpos cuando se aman; pero no siente amor por este hombre ni por ningún otro.

En el segundo capítulo, el narrador omnisciente introduce otra historia que complementa la iniciación de la protagonista. Es una mezcla de primeras aventuras sexuales y amorosas marcadas por una serie de discursos culturales anclados en mitos, cuentos y arquetipos. Comienza con un epígrafe (en inglés) "*Quién tiene miedo del gran lobo malo*". Hace referencia a Caperucita roja, personaje arquetipo de los cuentos infantiles. En el capítulo primero da un indicio inicial "el hombre con manos de mujer la besa en un bosque" (13).

Construye la subjetividad de la protagonista, ahora sueña Arcadia como todas las mujeres con la llegada de un personaje famoso, nótese ironía del narrador, conocido en el

mundo de la zoociedad romántica como “El Príncipe azul” (otro intertexto) (21). El rumor se convertirá en una especie de conciencia y vigilancia “panóptica” sobre los actos de Arcadia. Aparece constantemente desde la instancia del narrador y, en algunos momentos de monólogo de la protagonista, identificados con “el qué dirán”. Muestra un conformismo en Arcadia, semejante a la de los personajes femeninos de los arquetipos culturales y literarios, marcados por su relación de subordinación ante el hombre.

Inicia el narrador homodiegético con una construcción gramatical adversativa y agrega la primera persona del plural “mas empero sin embargo”, en el contexto del rumor, sobre “si la persona interesada no tiene los ojos abiertos y el corazón dispuesto, el sujeto en cuestión puede pasar plenamente inadvertido por la jungla de nuestros sentimientos” (21). Introduce una interrogación retórica sobre qué hacer ante la ruleta de la suerte. La respuesta anuncia el destino que vivirá Arcadia, de búsquedas y aventuras “probar, probar, y nunca dejar de jugar” (21). Este pensamiento será el “horizonte” de Arcadia en el juego del amor y los goces.

Arcadia intuye y sabe identificar riesgos y deseos. En esta parte se ubica en un lugar fuera de Centroamérica: Berlín, Alemania, “En ese estado de ánimo que encontramos a nuestra querida protagonista, en el asiento de un vagón del metro de Berlín, pensando en lo que le espera unas 7 paradas más adelante” (22). Para el narrador es “nuestra querida protagonista”, que se encuentra a punto de vivir una nueva experiencia. Otro dato importante (reterritorialización) es que está en Europa. El narrador advierte que “Arcadia está a unos 14 minutos para que se encuentre con su fatalidad” (22), y proporciona más información sobre Arcadia en esta otra experiencia sexual.



El narrador manifiesta que “También debe aclararse lo siguiente: Arcadia no siente ningún tipo de aprecio particular por su virginidad. A pesar de 13 años en el colegio de monjas y de la rigidez familiar, Arcadia está convencida que lo importante es el interior de las personas, la limpieza y honestidad del corazón, y no una membrana subterránea que ya pudo habersele despenicado, tomando en cuenta sus años de balletista, actividad que pone en peligro la integridad física del mencionado epitelio (conocida en el mundo de la zoología humana como “himen”) (23). La ambigüedad es una característica de Arcadia, aparece con frecuencia a lo largo del relato. El narrador introduce el intertexto “Y Caperucita Roja toma del brazo al malvado Lobo feroz” (24).

El narrador construye un nombre híbrido, entre la ingenuidad característica del arquetipo de Caperucita y Arcadia: Caperarcadia. En el relato el discurso del narrador se intercala con segmentos de diálogo entre los personajes, descripciones, comentarios y relatos. El narrador llama a la protagonista “nuestra heroína” en un sentido irónico. Elabora una reconstrucción de los personajes, los hechos y el lugar donde ocurren; así como la metáfora del “comerse” a la Caperucita.

Introduce párrafo de suspenso, a manera de prolepsis, sobre lo que Arcadia espera que ocurra. Inicia descripción del acto sexual desde lo que siente y piensa Arcadia (28), el narrador en un extenso párrafo expresa todas las ideas que invaden a Arcadia mientras es penetrada por Lobo, discurso directo libre; se refiere a ideas morales, culturales y religiosas que habitan en la subjetividad femenina de Arcadia. Este discurso identificado por la letra

cursiva es la voz de la conciencia y la subjetividad misma del personaje femenino, quien espera desde la página 10 no tener miedo de decir sus cosas⁶⁵.

En adelante, el relato se constituye de micro historias protagonizadas por Arcadia, aunque incluye algunos capítulos aislados que se relacionan por su condición de complementariedad diegética o temática. No obstante la novela tenga un tratamiento poco complejo y tradicional, la narración se sostiene en discursos donde dialogan narrador y personaje. Se caracteriza por el típico tratamiento irónico y conflictivo, desde donde se identifica una serie de temas deliberadamente propuestos como puntos de problematización ideológica⁶⁶, en los que predomina la relación narrativa: *del yo hacia el tú*, semejante al de *Las batallas perdidas*, cuando el narrador se dirigía hacia el personaje femenino guatemalteco. En otros capítulos⁶⁷, el narrador cede completamente la palabra a los personajes, discurso directo.

De la misma manera que en *El cojo bueno* y *Las batallas perdidas* en *El desencanto* usa la técnica del discurso onírico, sólo que en este caso la aparición de los sueños es más significativa. El narrador se vale de este recurso para sugerir una serie de temas del inconsciente y de los deseos femeninos, tipificados como tabú. En los sueños, la temática oscila entre fantasías sexuales y deseos reprimidos, hasta encuentros zoofílicos. El discurso onírico también es utilizado para transportar a los personajes a espacios geográficos de

⁶⁵ Este tipo de discurso se identifica desde el inicio hasta el desenlace del relato (desde los 19 hasta los 35 años de Arcadia). Lo encontramos en las páginas 10, 19, 28, 34, 53, 58, 60, 65, 66, 67, 68, 175, 176, 181, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196 y 203.

⁶⁶ (ver capítulos VIII, XVIII, XIX y XXIX).

⁶⁷ Ver en V, XII, XV, XIX, XXII, XXIV.

ensoñación: otros países, otras ciudades, otros tiempos, generalmente fuera del territorio nacional.

La protagonista vivencia una serie de experiencias sexuales y amorosas que representa el espíritu de búsqueda. Emprende las aventuras para encontrar explicación a sus esperanzas femeninas y al conflicto que le produce la confrontación entre la realidad social y su realidad. El motivo de la búsqueda y el horizonte de la protagonista están marcados por los deseos y los goces sexuales, prueba y error.

Despojos es el título del último capítulo, una especie de epílogo. Representa lo que queda de algo o “alguien” después de un acontecimiento. Se refiere a Arcadia como despojo. “Ahora tiene 35 años y está sola. Después de tantos hombres, después de tanto tiempo” (199). Es un cierre circular, aunque no está señalado más que por los tipos de letra. Las dos líneas argumentales e instancias narrativas propuestas al inicio del relato finalizan. La tipificada en letra cursiva: “*A veces me siento como un demonio. Y otras me siento tan limpia como la Virgen María*” (203). La de letra normal: “Es la última frase que escribe la mujer en su cuaderno. Apaga la luz” (203). Lo escrito duró el tiempo en el que se fumó el cigarrillo antes de dormir.

En síntesis, hay predominio del narrador heterodiegético; es decir del discurso del narrador, por tanto estilo indirecto; sin embargo, existe presencia de discurso indirecto parcialmente mimético. También, en menor proporción, fragmentos de narrador

autodiegético⁶⁸. El nivel extradiegético es el caracterizado con letra cursiva, discurso del personaje que tiene intenciones específicas de construir la totalidad de Arcadia⁶⁹. Así terminan las historias. Una serie de desventuras amorosas, encuentros fortuitos, deseos obsesivos no resueltos, espejismos amorosos y toda una vida de constante búsqueda que finalizó después de cada encuentro con hombres anónimos, personajes atormentados e insatisfechos; marcados por la huella del sexo, el encuentro, el desencanto y las soledades.

1.3. Tamara, alias la Guajira, en *Managua, salsa city (¡Devórame otra vez!*) (2000) del guatemalteco-nicaragüense Franz Galich (1951)

Managua, salsa city (¡Devórame otra vez!) (2000), del autor guatemalteco-nicaragüense Franz Galich es una novela que se constituye de dos partes y quince capítulos: la primera parte es la inclusión del Fallo del Jurado del Premio Centroamericano de Literatura “Rogelio Sinán” 1999-2000 (paratexto). La segunda, es el relato.

La historia comienza a las seis de la tarde, mediante un narrador homodiegético. Metafóricamente “Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al diablo” (1). Dentro de paréntesis incluye comentario, donde explica que “el reloj de Dios es el de los buenos”, porque todos los días a la misma hora, baja la brasa del calor y “hasta los cojones

⁶⁸ (Capítulo XI: El hombre que se equivocó. Páginas 85 - 88 / Capítulo XX: El hombre con los ojos azules que giran como torbellino. 147 - 148 / Capítulo XXVIII: El hombre gacela negra. Páginas 181 - 196 / y en la página 203.

⁶⁹ Desde el párrafo de inicio en el que queda expuesta la voz del personaje protagonista, quien se arriesgará sin temor a hablar sobre sus cosas. -El epígrafe Capítulo II, página 19 y en la página 28. -Capítulo VII, páginas 53, 58, 60, 65, 66, 67, 68. - Capítulo XVIII páginas 136-137. Capítulo XXVIII páginas 181, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196. Y en el Epílogo, página 203.

se le cosen a uno en Managua y las mujeres cargan el horno entre las piernas”. Después inserta el discurso carnavalizado, “empiezan a salir los diablos y las diabras. Managua se oscurece y las tinieblas ganan la capital” (1). Pasa al comentario irónico-ideológico, “si las luminarias no sirven del todo, o se las roban los mismos ladrones de la Empresa Eléctrica o se las roban los del gobierno para iluminar la Carretera Norte cuando vienen personajes importantes” (1).

El relato homodiegético intercala discurso de crítica social con intertexto dantesco, “Es como si miles y miles de muertos resucitaran y empezaran a invadir el mundo de los vivos (...). Managua empieza a gozar y a sufrir. Dios y el Diablo sobre Managua” (1). Es el escenario donde se encuentran fuerzas desde la prehistoria del génesis bíblico, hasta conflictos delincuenciales y de género. El narrador especifica que de este grupo de personajes que viven en el infierno: los políticos, los ladrones y los policías; existen otros grupos sociales fácilmente identificables en la realidad social, política y cultural de aquel país “(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)” (2).

La esfera de lo estético contiene lo histórico. No hace distinción de ningún tipo, todos los nicaragüenses, aunque no sean marginales; pero si tienen creencias religiosas, militancia política, todos son de la legión del Diablo. El lenguaje que expresa esta idea es una mezcla de ironía, carnaval e irreverencia. El lenguaje de la cultura popular representa la trasgresión y el escepticismo desde el infierno mismo.

El narrador homodiegético expone el escenario, los hechos y los protagonistas; luego se identifica la voz en primera persona del singular, o personaje protagonista; es decir relato autodiegético, “Yo por eso no soy nada, ni chicha ni limonada, como dice la canción que tanto oímos en aquellos días de runga, cuando creíamos en lo que nos decían, ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas... o sea que no creo en nada” (2). Es un soliloquio entre memoria y presente, entre idea y realidad en el personaje.

La voz de uno de los protagonistas contiene segmentos político-ideológicos (Escepticismo y desencanto); distanciado de las otras voces. Después pasa al plano sexual, no cree en nada; “Pero tengo eggs y muchas ganas de culiar a cualquier cosa, así de simple, lo importante es vivir, no quedarse arqueado” (2). Del escepticismo político pasa al plano del goce sexual individual. Es el anuncio de las expectativas de ese “Yo” narrativo, relacionado con la idea del deseo que movió a Arcadia en *El desencanto*.

Transcurre el tiempo del mal, la mentira y el escepticismo. Los habitantes de Managua protagonizan una de las noches más dantescas de su historia. A nivel social reina el pillaje de cuello blanco, la corrupción y el desencanto ideológico. En el correlato miles de nicaragüenses se abaten por sobrevivir de cualquier forma, ante el crimen organizado y las bandas de delincuentes artesanales. Así se viven los días posteriores a la guerra que recién terminó; pero la violencia tiene otros rostros, han emergido nuevos sujetos, en este caso una mujer prostituta que jefea una banda de ladrones, marginal por múltiples razones; se trata de la protagonista, la bella y maldita Guajira.

Los personajes están en la antesala del infierno, hora de la fiesta y la juerga. Es un salón de baile con música salsa erótica, se respira un olor a licor, tabaco, drogas, sexo y violencia. La Guajira se encuentra de caza, a la espera de algún incauto. Irrumpe el discurso específico de la mujer prostituta, el monólogo interior sobre los resultados que espera después del encuentro, “pero no me importa porque para mientras por lo menos paga la cuenta y de puro ipigüe me lleva al motel y me da unas mis ciento cincuenta cañas para con eso poder golpear algo sabroso en la casa y comprar ya sea una cruz (camisa) o un caballo (pantalón), o un par de cachos (zapatos) y algo para los chateles (niños)”⁷⁰ (3).

Explica las causas por las que se prostituye. Continúa la voz interior (monologal) del personaje femenino, “parece que este maje me quiere sacar a bailar, vamos a ver si vamos a parar a la pensión o al motel o por último a la orilla de un cauce, vale verga, lo que cuenta son las cincuenta o cien o ciento cincuenta varas que me va a soltar, (...) y si quiere los tres platos ¡le sale más caro mister!” (3).

Desde la voz masculina el indicio de una mentira: le dirá que el carro que maneja y el lugar donde la llevará son de su propiedad, pues los propietarios vendrán hasta el lunes. La expectativa del hombre es que se la pasará en grande con la cipota. La describe: “está bien buena, se maneja un buen forro y chicharras”. Se dirige hacia la mesa de la Guajira “que es bien bonita, pero también es la más maldita de todas, pues es jefa de la Perrarrenca” (4). La Guajira es un personaje dual, bella pero maldita; jefea la banda de ladrones “la Perrarrenca”. La frase que acompaña al título de la novela “Managua, salsa city” es el

⁷⁰ Aclaración dentro de paréntesis (camisa, pantalón, zapatos y niños) es mía.

estribillo de la canción que se escucha en el momento que el hombre la invita a bailar “Devórame otra vez”.

En la historia el relato heterodiegético se intercala con el homodiegético y el autodiegético, ya sean monólogos o diálogos. El heterodiegético expone el contexto desde la descripción y la narración; pero se inserta la voz de los personajes a manera de monólogo interior. También utiliza la técnica narrativa del *discurso indirecto libre*. Esta dinámica se mantiene a lo largo del relato.

La Guajira avisa a uno de la banda que deben prepararse con el Perromucho (el Fiat viejito) para concretar el asalto. Por primera vez se conocen los nombres de los protagonistas y un indicio importante sobre el hombre, pues habla de sus patrones. “Pancho, alias Pancho Rana, le puso las manos en las nalgas, lo que hizo que Tamara, alias la Guajira, pegara un brinquito. Sintió la redondez maciza de las nalgas” (6).

Se desplazan en el vehículo por la ciudad. El relato se construye a través del viaje de los personajes y una serie de falsas expectativas de ambos. Cuando pasaron por la fuente luminosa ella le dijo “pareciera que estamos en Estados Unidos. Yo conozco, concluyó, suspirando y mintiendo” (9). Él contestó que también conocía “con el mismo aplomo que había obtenido en el ejército (...) recordando su antigua pertenencia a la seguridad, en las tropas especializadas en acciones secretas y peligrosas” (9). Características semejantes a las de Robocop en *El arma en el hombre* y las del Sefardí en *El cojo bueno*.

Los personajes recorren la ciudad (vagabundeo). Pasaron por una zona de moteles y bares. El desplazamiento de los personajes por la ciudad ocurre en *Las batallas perdidas*, *El arma en el hombre* y *El cojo bueno*. También Estados Unidos como punto de referencia con el que se relacionan los personajes y las historias. Inicia la persecución. Por su condición la protagonista es tres veces marginal: mujer, prostituta y ladrona; pero líder en su micro mundo. Los otros miembros de la banda eran Paila'epato y Mandrake Negro. Proporcionan el dato del *modus operandi* “¿no así ha sido siempre el gas, pues? La Guajira es la carnada y nosotros le entramos al brother” (17).

En el episodio del viaje el narrador introduce intertextos del imaginario de los personajes marcados por la guerra, “Pasada la sensación, desmontó el reflejo que tenía almacenado en algún lugar de su memoria, de los días de la guerra. Al contacto de los labios medio finos de la Guajira, se olvidó. Por un lado le molestaba, pero por otro le gustaba porque no sólo lo hacía recordar una época en la que se sentía poderoso con su Aka plegable, los magazines y su Makarov, sino que le daba cierta confianza” (26). Inicia la historia sobre la aventura sexual entre la Guajira y Pancho Rana. Utiliza una serie de imágenes y metáforas que le dan sentido erótico a la secuencia. El narrador describe ambiente nocturno de Managua.

En esta parte la Guajira asume el discurso (directo). Habla de sus características físicas y psicológicas, introduce analepsis de sus orígenes adolescentes, su condición de clase y de prostituta. Reivindica la autonomía femenina “Aquí estoy yo una mujer pobre que tiene la suerte de ser bonita y atractiva pero que en el fondo soy una auténtica mierda, que no sirvió para mayor cosa, más que para culiar y vivir de la riña. Desde que tenía como

14 años me desvirgaron y como soy bonita, y con buen culito, no me tiré a la pega, pues los muchachos se peleaban por mí, entonces me daban buenas cosas: ropa, comida, trago, mi monte y mis ñatazos de vez en cuando. Muchos viejos me ofrecieron llevarme a su casa como su mujer, pero nunca agarré vara. Sólo un rato, para mientras se dan gusto, generalmente mamando. Pagan bien, pero a mí me gusta la independencia, mi propio negocio, no depender de ningún hijo de puta hombre que por unos centavos te quieren tener de querida, sirvienta, esposa y mamá. ¡A la mierda! Me dije un día, y fundé mi propia empresa, como se dice ahora” (35).

En el largo diálogo, desde una analepsis, los de la banda abordan el tema de la guerra nicaragüense en la que participaron. Comentan sobre el bando al que pertenecieron, en qué ejércitos fueron soldados (46-48). En el contrapunto, el diálogo entre Pancho Rana y la Guajira, describe la trayectoria por medio de referencia de lugares reales: Cervecería Victoria, Parque de la Paz, Palacio Nacional. Llegaron al Munich [mismo al que hace referencia en *Sombras nada más*] comieron y bebieron. En su viaje eran perseguidos por los de la banda. Instantes después otros dos hombres se incorporan a la persecución.

Llegaron a la quinta, comienzan los juegos sexuales. En este contexto la subjetividad del autor se entremezcla en el relato, desde un léxico de guerra, en el acto sexual (64 –65). Se cierra el episodio del encuentro “El amor y las drogas los van venciendo, y poco a poco, van cayendo en el abismo del sueño...” (65). El ronroneo de los motores no deja que Pancho Rana se duerma profundamente. En el entresueño surge el discurso de guerra (intertexto), focalizado desde el narrador. Antes de levantarse Pancho Rana –dice el narrador– “Es el sargento que viene a avisarle que las unidades ya están listas, ¡Señor!

Descanse, sargento. La cabeza la siente inflamada, los vapores etílicos aún empañan el pensamiento” (66).

Convierte la escaramuza del asalto a la quinta en escenario de guerra, cuyo objetivo de los intrusos es asaltar la casa y poseer a la Guajira. El narrador, desde una serie de intertextos, se refiere a distintos tipos de guerra registrados en la historia moderna de Nicaragua “Ya no era la guerra entre de guerrilla y clásica, era una guerra donde los métodos, las tácticas y la estrategia se combinaban con la crueldad. La artillería dejaría oír su potente voz en las agrestes montañas. Montañas donde, según algunos viejos, todavía podía escucharse el murmullo de la gritería que andaban armando los hombres de Sandino, atacando a los gringos” (66).

El episodio de “guerra”, en el que mezcla los discursos⁷¹ hace referencia al primer periodo de gobierno sandinista; también presenta otra focalización de la guerra, vista desde un sandinista. En esta parte, a diferencia de lo que ocurrió en Guatemala y El Salvador, los guerrilleros sandinistas pasan a constituir el poder oficial. El narrador articula un discurso en contrasentido al testimonio. Desde la ficción hace crítica al oficialismo de izquierda sandinista, en el poder durante diez años.

Perrarrenca se pregunta con qué tipo de enemigo se está enfrentando “Este hijueputa pertenece o perteneció a las fuerzas especiales... ¿a cuáles? ¿será extranjero o será nica?, si es nica, sólo pudo haber aprendido esto o con los gringos, quienes nos entrenaron o con los

⁷¹ Ver páginas 66 – 70.

piricuacos sandinistas, entrenados por vietnamitas. Ahora sí la agarramos del mero cuello” (77). Son reminiscencias del discurso de guerra.

Pancho Rana muere. Mandrake mira a su alrededor y se percata de la carnicería. “Tenía que buscar a la Guajira” (86). Muy pronto amanecerá. Mandrake incursiona revólver en mano. Encuentra a la Guajira. Finaliza la historia, el sobreviviente reclama su botín. No es un encuentro armonioso, pues la mujer-botín no se entrega ante los deseos del macho. El Cara de ratón bajó del muro. Se dirigió hacia ella. Encontró a Mandrake tratando de violarla. Se acercó con precaución, la abrazó y empezó a consolarla. Hicieron el recuento de la situación. Comenzaba a amanecer.

En el primer capítulo el narrador es homodiegético, la voz masculina participa en la historia. A diferencia del segundo capítulo, el narrador heterodiegético, por medio de un estribillo musical introduce el relato autodiegético de la Guajira y Pancho Rana, que se encuentran en un lugar de fiesta. El relato se desarrolla desde el monólogo interior. Por el tipo de narrador la novela se construye desde una combinación entre el relato homodiegético y el autodiegético. En la historia primera el narrador homodiegético introduce el contexto; además emite juicios sobre aspectos religiosos, políticos y sociales. Presenta el escenario hasta que expone las voces de los protagonistas.

En *Managua Salsa City* la focalización es uno de los elementos más complejos, el narrador heterodiegético se limita a introducir y describir la atmósfera en la que se desarrollan los hechos, aunque en ciertos momentos opina y juzga las conductas de los personajes e introduce valoraciones sobre aspectos contextuales (extradiegéticos)

relacionados con la historia; es decir focalización cero. El narrador relata los hechos desde el discurso indirecto y las formas verbales se caracterizan por la utilización del lenguaje popular.

En el plano del significante y lexicográfico se identifican marcas y construcciones sintácticas propias del hablante nicaragüense urbano; pero en el plano del contenido subyace una crítica social y política expuesta desde la ironía y carnavalización de los hechos narrados. El discurso indirecto se mezcla sutilmente con el estilo indirecto libre; es una combinación de lenguajes y voces del narrador con la de los personajes. Esta forma escritural deja en igualdad de condiciones a los protagonistas y al narrador.

El cierre es cíclico. El relato termina con la salida del sol. El inicio de la luz y el eterno conflicto entre el bien y el mal, “Eran las seis en punto de la mañana. Dios volvía a ponerle la llama a Managua y le amarraba nuevamente las manos al Diablo. Diablos y diabras volvían a su madriguera después de una vertiginosa noche. La luz ganaba las calles. El bullicio y la acción se instalaban de nuevo como signo de vida, y eso era lo importante estar vivos”.

1.4. Enrique el exiliado, la mujer joven guatemalteca y la Mulata en *Las batallas perdidas* (1998) de Marco Antonio Flores (Guatemala, 1937)

En *Las batallas perdidas* (1998) la construcción narrativa es compleja. Se constituye de tres historias con sus respectivos protagonistas, los cuales se encuentran en un tiempo y

un lugar específico de la diégesis, la cual se forma de varias partes que guardan una relación de complemento en la totalidad del relato.

Cada historia tiene una voz narrativa y una focalización diferente. Al compartir el mismo espacio expone un conflicto subjetivo entre los personajes, desde su visión de mundo, hasta su constitución ideológica y de género. El *narrador omnisciente*, *heterodieético*, es el que cuenta la historia de la Mulata, mujer cubana. La narración del *yo hacia el tú*, *homodieético*, la de la mujer guatemalteca y la *primera persona del singular*, *autodieético*, (personaje protagonista) es la del joven guatemalteco, Enrique.

Inicia con un epígrafe, paratexto, y su estructura se constituye de siete partes (tituladas). El epígrafe es un poema de Ulyses Petit de Murat⁷², trata sobre la eterna autodestrucción que hemos vivido a costa de violentar todo, por no saber ordenar nuestro destino. Después del epígrafe viene *El éxodo*, desde el cual introduce a los tres protagonistas: todos están por iniciar un viaje, rompiendo con su pasado y se dirigen hacia lo incierto.

El narrador omnisciente expone la historia de la Mulata. El temor a lo inesperado fue un sentimiento que la acompañó desde su niñez. Desde niña fue abandonada por su madre y vivió con su padre, que en el presente de la narración acaba de morir. La mortificaba ser

⁷² (Buenos Aires, 1907- *id.*, 1983) Escritor argentino. Miembro del movimiento vanguardista Martín Fierro. Como poeta recibió la influencia de Saint John Perse, y en su obra mostró una inquietud lírica por el destino del hombre; *Conmemoraciones* (1929), *La isla* (1935), *Aprendizaje de la soledad* (1943), *El miserable amor* (1960), *La vida fanática* (1968).

diferente de los rasgos físicos de su padre, no sabía quien era su madre. Por medio de otra analepsis el padre le contó que su madre era blanca. Estas situaciones crearon en la Mulata un carácter ambiguo y una incertidumbre para siempre.

La Mulata recuerda [recurso onírico] un sueño recurrente en su adolescencia. Cuenta una vez lo que sueña varias veces: era blanca y con el pelo rubito. A continuación describe la atmósfera donde se desarrolla la acción de la historia primera: hora de mucho sol, mucho calor y sopor costero, es La Habana. Las características del padre “Cuando estaba a punto de dar de gritos se aparecía sucio, negro, cabreado, bembón, con el insulto y el regaño listos, pero ella sonreía agradecida porque estaba de regreso” (15). Sintetiza desde otra analepsis la subjetividad infantil de la Mulata, “escapaba hacia sus sueños. Así creció huyendo de la realidad y de los hombres, que le daban miedo. Sólo lo tenía a él” (15).

La Mulata se dirige hacia el aeropuerto, ambigua. El narrador retorna a la historia inicial, “recuerda cuando iba a mirar a los gusanos que se largaban –el narrador emite juicios ideológicos desde el pensamiento de la Mulata– le producían cólera, le daban ganas de insultarlos al mirar sus caras largas (...) ajenas” (15-16).

En el cierre del episodio los juicios del narrador contaminan el discurso subjetivo del personaje, exterioriza su posición ideológica sobre *el éxodo*, la huida, la inmigración, el desplazamiento del personaje fuera de su tierra, “no se percataban que estaban perdiendo su pasado y su país” (16). El narrador emite desde el personaje que “le está doliendo muy fuerte en el vientre, como si estuviera pariendo el futuro. Esta huida significa quedarse sin país, sin pasado, sin la identidad que le había dado la revolución”.

Suspense en la historia de la Mulata. Inicia la historia de Enrique en México. Desciende del avión. Aparecen voces, localismos mexicanos y guatemaltecos. Inserta una historia en letra cursiva, contada por secuencias, intercala imágenes y construye un contrapunto con la historia de un exiliado guatemalteco en el Distrito Federal. Es un narrador omnisciente, heterodiegético. Narra hechos puntuales de una historia finita, entre las páginas 17 y la 57, es un hombre desplazándose por la ciudad.

En la página 17 aparece la primera persona del plural (nosotros), monologal, autodiegético. Este narrador transgrede una serie de discursos, al incluir dichos y frases construidas del habla popular guatemalteca: “Chinguen a su madre, lo pisado es que..., pinche país, la calavera de mi coyol derecho, uno zampado entre tanto burro ya sólo le falta el mecapal” (17). Es la voz de Enrique, personaje protagonista, narra la historia (yo – nosotros), el narrador incluye juicios de valor en los que marca una distancia “yo – otros” y, “nosotros – ellos”.

De la primera persona del plural, se desplaza hacia la primera del singular: de “tenemos” a “tengo”. Su conflicto interno es que debe caminar mucho para llegar a Amores, “tomar camiones en Reforma y la Alameda”. Expresa desde monólogo interior “Todo me tiene hartó en este pinche país: el cuartucho, la promiscuidad (...) el discurso de los pensionistas, que además tienen la cara fea. Que los mejicanos no respetan la privacidad, porque hasta en el camión se meten con uno: que la revolución, que el PRI (...) puras pajas”. Establece la diferencia, *alteridad* “ellos – yo”: “que va en mi país: la gente silenciosa, sumida en su vida (...) aguantando cuanta caca les cae”. Se han identificado dos

alteridades: a) la de la Mulata con los gusanos cubanos y b) la de Enrique, guatemalteco exiliado, con los mexicanos.

Enrique describe lo cotidiano, hace referencia a su condición de sujeto político de izquierda y transgrede la disciplina partidaria. Critica desde su condición personal (y de grupo, metonimia del exiliado) hacia su relación política partidista, “siempre la misma nota sin poderme integrar a la célula del partido porque el que llega exiliado es tratado por quienes parten el pastel aquí (...) y tiene uno que andar sobándole los huevos (...) mientras ellos se la pasan turisteando en los países socialistas y mandan a sus viejas a las clínicas del Mar Negro cuando les viene la regla” (18-19).

Es la voz más cargada de contenido político y de valoraciones ideológicas. Es un hombre desempleado, cuenta que no hay nadie que pueda recomendarlo para un trabajo “menos esos hijos de puta del partido” y, reitera “uno exiliado por andar metido a redentor”. Continúa la voz del narrador protagonista en forma de monólogo “ya vamos - incluye al lector en la voz plural: vamos él y yo lector- en camino, ahora a enfrentarse a esa bola de cabrones” (por los del partido).

En la página 22 empieza la historia del personaje que se construye a partir de la voz y focalización de un narrador homodiegético que se refiere a un “Tú” sin nombre, se trata de la mujer guatemalteca, compañera de Enrique. Establece comparaciones entre las cosas del lugar (paisaje) con ese “tú” o sus características, son los fragmentos del personaje femenino que se han quedado marcados en las partes de la casa materna, de la que está a punto de marcharse. Es la casa de su niñez, “de esta casa planeaste salir vestida de blanco hacia la

iglesia" (23). Advierte el inicio de otra historia: "de esta casa saliste huyendo de un hombre que te amaba, de la mano de otro que te llevaba a la desesperación" (23). Rompe con la narración en pasado hacia el presente: "de esta casa salís ahora, huyendo, quizá para siempre" (23). Este episodio es significativo porque la mujer guatemalteca está por iniciar un viaje, al igual que la Mulata y Enrique.

La joven muchacha se desplaza por la calle vacía, "con el terror palpitando en tus articulaciones", incluye indicio de contexto "esperando una descarga de fusilería que te destrozará" (23). Está en la Ciudad de Guatemala: "en las faldas del Cerro El Carmen, alrededor del cual se echó a crecer la Ciudad de Santiago de los Caballeros, Capitanía del Reyno de Quauhthemallan" (23). El personaje siente temor. Una atmósfera de terror, un latente asesinato y la guerra circunda el entorno.

El narrador homodiegético focaliza desde lo que decía su abuela al mirarla: "te sentaba en sus piernas y te arrullaba pasándote las manos por los ojos". "luego hurgaba en tu mano y se carcajeaba diciéndole a tu padre: 'esta hija tuya nació con el lucero de la pasión en la frente". En la voz de la abuela, mediada por el narrador, hay una prolepsis sobre la conducta sexual de ese "tú". El narrador incluye otro indicio (intrigante) de la historia: "tu cuerpo laxo, como si ya hubiera pasado todo, y sólo recién comienza la fuga que te habitará hasta tu muerte" (24).

Los personajes poseen características en común: estar en fuga, hacia un viaje y con la subjetividad marcada por el desconcierto, así como la eterna ambigüedad. Son personajes confundidos, sin horizonte preciso. El narrador presenta un personaje febril, en huida, con

memoria intermitente. En el caso de la joven guatemalteca “la miseria se hizo costumbre y, fue hasta cuando ella tenía 15 años que apareció Pepito, quien tenía veintidós. Todo apuntaba a un casamiento; pero fue cuando apareció aquel muchacho y todo se destrozó” (27).

El narrador resume siete años en una línea. Hace un juego de persona gramatical: apela a un “vos” “no acabás de entender lo que pasó en todo ese tiempo” (27). Inserta analepsis que conecta con otra parte de la historia, “Hace siete años, cuando huiste con ese muchacho, todo comenzó. Hoy terminan esos largos, interminables, dolorosos, inexplicables años” (27). Es el indicio del cierre de un relato circular por el que atravesaremos posteriormente.

El personaje femenino guatemalteco que optó por “aquel muchacho” con el que “de su mano te sumergiste en ese torbellino que puede terminar hoy con tu partida definitiva de tu país o con tu muerte. De su mano te subiste al avión (...), recorriste las calles de la ciudad de México. Descendiste del avión, en la Habana. Cómo no recordarlo ahora que termina ese inmenso círculo en el que te metió” (27). Este párrafo revela una serie de indicios que explican el proyecto narrativo del relato. Incluye otro indicio importante “... mirás alrededor. Tenés confianza. Por lo menos en este momento no hay cerca quien te dispare o quien te capture. De tu grupo sólo quedan vivos dos” (28).

El retorno (después de siete años ella vuelve a casa). Antes (el pasado) la casa era acogedora, ahora (presente narrativo) está mutilada y sucia. El narrador retorna a la historia primera, “En esa habitación has pasado las últimas dos semanas aterrorizada, esperando que

en cualquier momento lleguen a matarte” (28). El hecho ocurre después de su retorno del viaje con aquel muchacho hace siete años, se cierra el círculo.

El narrador introduce una serie de analepsis fotográficas del personaje femenino guatemalteco; en el grupo de fotos hay una en la que está ella en el malecón de la Habana, se transporta hacia aquella ciudad hace siete años; pero dice el narrador: “no sabías ser de nuevo. Ya no sos ella. En la siguiente fotografía lo encontrás, junto a él está ella y una negra cubana” (29). Rompe la fotografía en pedazos, rompe el pasado, y la echa al bote de la basura, se refiere al cuadro congelado cuya historia desarrolla en el capítulo *Fotografía en el trópico*.

Reanuda historia del viaje de la Mulata, quien recuerda a Enrique como “un sato y un comemierda el chiquito ese y la joven una inocente muchacha que fue víctima de aquel cabrón”. La Mulata sigue en la pensadera pero “no logra impedir someter a juicio su vida en este viaje a la nada” (33). “Está completamente sola. Es libre por fin. Libre de qué? libre para qué?, qué va a hacer con esa libertad que ya es una nueva prisión?, fue la revolución una prisión para ella o fue la única razón valedera para sentirse una persona?”. El narrador expone la contradicción dentro de los valores de la Mulata, los de la revolución y el antinorteamericanismo, como una especie de desencanto ante la revolución cubana.

El narrador presenta el cierre de un círculo en la vida de la cubana. Introduce otra analepsis relevante: “Hasta entonces comprendió que había sido reprimida cuando se descubrió su relación con Enrique, el chiquito con el que se acostó y resultó casado. Cuando sus jefes se enteraron del escándalo que armó la mujer de aquel verraco la sacaron

de Juseplán y la pasaron al ICAP, como si fuera la única culpable”. A través de la Mulata muestra la condición patriarcal de la revolución, “cuando volvió de enterrar a Pipo supo que la revolución era de los hombres; a partir de ese momento comenzó a cuestionarla” (35).

El guatemalteco exiliado continúa rumbo a Amores. Exhibe sus valoraciones sobre lo que piensa ahora: “ya pasaron los taims en los que creía en las autocríticas cristianas y babosas con las que lo agarran a uno de su pendejo” (36). Después hace crítica directa hacia el poder del partido: “lo más pipe es que sólo los dirigentes pueden cometer errores y cuando uno arma un su regular camote rápido lo ponen pinto y parado. Desde la primera parranda que me aventé con el Látigo me di cuenta del desmadre en el que viven los tatascanes del Partido” (36).

Del extenso monólogo-relato aparece la voz del discurso político del exiliado “Así voy a tratar a los del partido, a puro riendazo, además les voy a sacar sus trapitos, al fin y al cabo son unos pinches pequeñoburgueses frustrados que han hecho de la organización su *modus vivendi*, su pantalla para chingar y manipular a quien se les atraviesa” (37). Se interroga ¿por qué todavía sigo pegado a las formalidades de esos cabrones?, este tipo de interrogaciones son indicios de un distanciamiento ideológico y político del personaje, que en otros tiempos estaba marcado por la lealtad, la disciplina y la obediencia.

Introduce en retrospectiva su valoración de los hechos como hombre organizado de izquierda. Se refiere a la guerra desde el presente: “Si hubiera caído y me quedo haciéndome cuadro para la guerra, a estas horas ya estuviera tieso (la tengo, porque una



na me lo arrejentó) echando margaritas” (39). Estos segmentos de discurso se entremezclan con sus apreciaciones sobre la reunión hacia la que se dirige.

Enrique descarga una crítica cáustica hacia la izquierda burocrática, acomodada e incapaz “¿Y si ellos tienen razón histórica y el comemierda fraccionario y anárquico soy yo? Entonces si me cargó candanga. Aunque finalmente a la historia me la paso por los huevos. ¿A caso no les he tomado la película y me he dado cuenta de todas sus transas?, sus tácticas divisionistas, sus codazos para imponer a sus achichincles, la lucha por el poder burocrático, la cobardía de la dirección frente a los vergazos que ellos por cobardes dejaron que se armaran, la incapacidad de los dirigentes para prever el repliegue frente a la matanza que se venía, la incapacidad de los cuadros aquí en el exilio para apoyar a los compas que vienen huyendo. Que me chupen las chiches todos” (39).

El viaje de la joven guatemalteca continúa después de la analepsis. “Lo que pasó, pasó. Está muerto”. El narrador introduce otra serie de interrogaciones retóricas que apelan al lector: “¿Y la muerte de tus compañeros? ¿Y los sueños de una sociedad justa? ¿Y tus convicciones? ¿Y la revolución? Nada importa, sólo quieres huir, olvidar, poner un espacio inmenso entre este presente incierto y tu pasado. No sentís vergüenza ni remordimiento. Tu conciencia está lavada y las ideas que durante cinco años acicatearon tu pensamiento en la Habana han desaparecido” (45). Anuncia una ruptura ideológica. Es de nuevo la idea del viaje para escapar de la realidad.

En el desenlace de este episodio el narrador increpa a la guatemalteca con interrogaciones sobre sus principios políticos y la contradicción entre entusiasmo y

revolución: “¿qué otra cosa fue, sino pasión, lo que te unió a tus compañeros en la Habana cuando te quedaste sola? Era un camino compartido de una sola vía: el sacrificio. Fuiste a las concentraciones a la Plaza de la Revolución, a las clases de marxismo, al entrenamiento militar sin comprender por qué lo hacías” (46). Ahora va de viaje después del retorno y la prueba en la realidad de su país.

El narrador por medio de la historia de los personajes incluye una serie de valoraciones políticas e ideológicas marcadas por la crisis del sujeto y sus principios identitarios. A la Mulata ya no pueden despojarla de sus pertenencias porque “va despojada: sin pasado, sin país, sin esperanza; sabe que jamás podrá volver. A partir de este momento es otra. Su vida pasada fue como deslizarse a través de un campo minado de batalla en batalla, esta es la decisiva y la tiene perdida de antemano” (51). Hasta aquí los personajes van hacia un viaje: la Mulata, la guatemalteca y Enrique el exiliado.

Enrique llegó a su reunión temprano. Introduce analepsis de cuando perdió la fe en Dios y sus implicaciones existenciales en aquél momento, “Al final le dije: sácate mestizo, que vos sos una entelequia igual que el padre y la paloma que me agarrás; la trinidad se hizo añicos de porquería en mi coco y ahí murió” (57). El hecho de encontrarse frente a frente con los del partido, lo lleva a pensar en el fin de las utopías sociales: “Hoy es el día de las renunciadas definitivas, de las batallas perdidas, de las creencias deshechas; el hombre, los hombres, la humanidad, que miren como salen sin mí porque ya no estoy dispuesto a seguir creyendo en mafufadas” (57). Sintetiza el porqué del nombre de la obra y a qué se refiere con *Las batallas perdidas*.

La segunda parte la titula *Japi berdi tu yu*, se subdivide en cuatro. El numeral 1, es analepsis sobre los personajes cuando cumplen cinco años. El narrador construye las historias desde tres relatos y focalizaciones; cada una corresponde a un personaje. Es un contrapunto de las tres historias. El numeral 2 se refiere a los diez años. El numeral 3 a los quince y, el 4 cuando cumplen los veinte, respectivamente. En esta parte última es donde se encuentran los personajes. Momento en que el narrador intertextualiza datos autobiográficos del autor real (ver página 101).

El encuentro de los tres personajes se detalla con magistralidad a lo largo de la parte titulada *Fotografía en el trópico*. El narrador cuenta desde los tres relatos y las tres focalizaciones. Deja en igualdad de condiciones las valoraciones de los tres personajes. La imagen está petrificada en una fotografía que la guatemalteca observa antes de emprender el viaje. El narrador ha sido capaz de llevarnos y traernos de la historia primera hacia el pasado, desde una serie de analepsis y focalizaciones de los protagonistas, también ha permitido conocer las desgarraduras y expectativas de cada uno de los personajes. El encuentro simbólico, del tiempo congelado en una fotografía, se convierte en el nudo de la novela; pero representa el momento del desencuentro, del viaje, de la huida de los personajes hacia espacios inexplorados.

En el desenlace se conocen los destinos de los protagonistas. En *Yerma* y *De muerte natural* la desventura y esterilidad de la guatemalteca⁷³. En *Maritornes* la condena y desgracia de otra mujer destinada al sufrimiento y a la mala suerte, la Mulata. Por último,

⁷³ Dato relacionado con Arcadia en *El desencanto*, coinciden hasta con la edad y en el de Juan Luis y Ana Lucía en *El cojo bueno*.

en *L'inferno* que simboliza el fin de los días de Enrique, no sólo porque la historia con las dos mujeres ha terminado; sino porque después de haber recorrido muchos caminos como el del amor, el sexo, el alcoholismo y la drogadicción, también llega al encuentro de la crisis de las ideas que le dieron razones para vivir, creer y soñar.

En síntesis, es el inicio de un viaje simultáneo de los tres protagonistas. Todos cierran un episodio de sus vidas y renuncian al pasado. El nivel intradieético es múltiple, el narrador desde una serie de analepsis reconstruye el pasado de cada personaje, desde sus infancias disímiles, pasando por sus adolescencias tormentosas, sus definiciones de adultos, hasta que los personajes coinciden en un mismo tiempo y lugar; en palabras de Bajtin el cronotopo del encuentro. Al final cierra con la vejez, desilusiones y frustraciones postreras.

1.5. Robocop, o Juan Alberto García, en *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos Moya (1957)

El arma en el hombre (2001) se abre con un epígrafe de Arquíloco de Paros, destaca “el arma” como esencia, metonimia del Yo-hombre: en la lanza tiene su pan, su alimento y, en ella también tiene su vino, su embriaguez. El relato comienza con la voz del personaje protagonista (primera persona del singular, tiempo pasado). “Los del pelotón me decían Robocop” (9). Es un hombre de armas. Advierte que su razón de ser como soldado había llegado a su fin, “Pertenece al batallón Acahuapa, (...) pero cuando la guerra terminó, me desmovilizaron” (9). Sus únicas pertenencias son pertrechos de guerra. Esto se complementa con su condición subjetiva: un sujeto formado como soldado para el arte de la guerra.

Confirma su formación y vocación militar “Llegué a sargento gracias a mis aptitudes. Mi escuela fue la guerra” (9). En la analepsis incluye elementos como: la intervención del ejército norteamericano en la formación de los ejércitos centroamericanos y la reterritorialización, Panamá no tenía guerra civil; pero era lugar de entrenamiento y centro de operaciones, desde donde se decidían estrategias militares contra los ejércitos insurgentes.

Hace referencia al Acuerdo de Paz en El Salvador desde su propia valoración “cuando nuestros jefes y los terroristas se pusieron de acuerdo, me tiraron a la calle” (9). Asume un distanciamiento con el Alto Mando del ejército y con la guerrilla, a quien se refiere como “los terroristas”, calificativo utilizado por la clase oligárquica en el poder y el ejército. Como soldado sin cuartel y sin ejército se convierte en un desocupado especialista en el arte de matar.

Se considera diferente a *los otros* soldados del batallón porque “éramos el cuerpo de élite, los más temibles” y “Los del pelotón me decían Robocop” (10), explica que era un sobrenombre que nadie se lo decía de frente. Era un mando medio dentro de la tropa: “De frente debían cuadrarse y decirme ‘mi sargento’, no sólo porque yo era el jefe, sino porque ni a golpes, ni con el cuchillo, ni a tiros uno de ellos pudo ganarme; tampoco en táctica e inteligencia” (10).

Otros elementos que complementan sus características y sus orígenes: “No soy un campesino bruto, como la mayoría de tropa: nací en Ilopango, un barrio pobre, pero en la capital; y estudié hasta octavo grado. Destaco por algo más que mi estatura y mi

corpulencia. (...) Nunca fui capturado ni resulté herido. Muchos de los hombres bajo mi mando murieron, pero eso forma parte de la guerra –los débiles no sobreviven” (10-11). Pasó ocho años combatiendo. Hace referencia a intertexto histórico, “El hecho de que una unidad del batallón haya participado en la ejecución de unos curas jesuitas españoles también fue usado para acusarnos” (11). Este indicio complementa uno inicial, el personaje dice que formó parte del batallón Acahuapa; pero el batallón que participó en el asesinato de sacerdotes jesuitas en El Salvador es el Atlacatl⁷⁴.

Es la historia de un sargento del batallón Acahuapa. Está escrita desde la voz del personaje protagonista, autodiegético, técnicamente puede entenderse como la utilización del recurso discursivo testimonial; sin embargo, no es la historia de un guerrillero, sino de un soldado del ejército gubernamental. Desde el autor hay una intención de proponer un (contra)sentido ante la convención discursiva testimonial. Pretende ser la otra historia, la versión de los otros protagonistas. Se identifican dos intertextos de hechos históricos: el fin de la guerra civil en El Salvador y el asesinato de seis sacerdotes jesuitas⁷⁵.

⁷⁴ Esta sustitución puede darse porque el autor real tiene la intención de no ser tan explícito en la referencia o, también puede relacionarse con que Acahuapa era el nombre del río Acelhuate, este es un río muerto que atraviesa la ciudad capital y en él se descargan todas las aguas servidas.

⁷⁵ Según consta en el Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador, titulado "De la Locura a la Esperanza: la guerra de los Doce Años en El Salvador", dado a conocer el 15 de marzo de 1993, el 16 de noviembre de 1989, Ignacio Ellacuría, Ignacio Martín-Baró, Segundo Montes, Juan Ramón Moreno y Amando López, junto con Joaquín López y López, y dos mujeres colaboradoras, Elba y Celina Ramos fueron asesinados por un pelotón del Batallón Atlacatl de la Fuerza Armada de El Salvador.

En el numeral 71 del Capítulo **Hechos no controvertidos** del **INFORME N° 136/99 CASO 10.488** del 22 de diciembre de 1999, de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, Organización de los Estados Americanos dice: En su informe, la Comisión de la Verdad identificó a los agentes del Estado que decidieron, planificaron y ejecutaron los homicidios. En relación con los autores intelectuales, la Comisión de la Verdad señaló que el 15 de noviembre de 1989, en presencia y en confabulación con el General Juan Rafael Bustillo, y los Coroneles Juan Orlando Zepeda, Inocente Orlando Montano y Francisco Elena Fuentes, el Coronel René Emilio Ponce ordenó al Coronel Guillermo Alfredo Benavides que diera muerte al sacerdote Ignacio Ellacuría sin dejar testigos. Ninguno de los militares identificados en el informe como autores intelectuales fueron procesados ante el Juzgado Cuarto en lo Penal. Además, el Informe estableció que el operativo de las ejecuciones extrajudiciales fue organizado por el entonces Mayor Carlos Camilo Hernández Barahona y ejecutado por un grupo de soldados del Batallón Atlacatl al mando del Teniente Ricardo Espinoza Guerra y el

Introduce prolepsis que sintetiza su distanciamiento discursivo testimonial, su ruptura histórica con la guerra y revela su proyecto narrativo: “No contaré mis aventuras en combate, nada más quiero dejar en claro que no soy un desmovilizado cualquiera” (11). Asume un interés por el presente en detrimento de las glorias o desgracias del pasado, de la guerra. Revela que convertirse en civil fue difícil. No creía en las negociaciones y suponía que toda esa palabrería de Los Acuerdos de Paz constituía una tregua. Después entendió “que estaba equivocado: la guerra había terminado” (12).

Desde el discurso del personaje protagonista el periodo de guerra ha llegado a su fin, “supe que mi vida estaba a punto de cambiar, como si de pronto fuese a quedar huérfano: las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre. No me podía imaginar convertido de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado” (12). Introduce analepsis, “Recordaba el momento en que me reclutaron, a mediados de 1983, yo tenía veinte años y trabajaba de vigilante en la fábrica” (12).

Robocop no tiene familia en el país. Su madre y sus dos hermanas se fueron para Estados Unidos desde el inicio de la guerra. Informa sobre Alfredo (su primo que vive en Soyapango). Revela que “gracias a Dios se me había ocurrido ir acumulando los fusiles y las granadas, porque ahora me servirían para salir adelante” (14).

Subteniente Gonzalo Guevara Cerritos, acompañados por el Teniente Yussy René Mendoza Vallecillos. En <http://www.uca.edu.sv/publica/idhuca/jesuitas.html>.

Los primeros días de desmovilizado pasó en la casa de su primo, “Tenía el dinero de la indemnización, pero no sabía qué hacer. Los contactos con mis compañeros estaban rotos. (...) Me la pasaba tirado en el camastro, haciendo nada. También visitaba el burdel La Piragua. (...) me fui involucrando con Vilma” (Una prostituta) (15). Viven juntos por algún tiempo; pero Robocop no confía en nadie, y considera que “las mujeres llevan la traición en el alma” (15).

En la Piragua encontró a Bruno Pérez, compañero que había estado en su unidad y dado de baja un mes antes del Acuerdo de Paz. Bruno le dice que esa indemnización es injusta y lo invita a participar de una agrupación de desmovilizados. “Y le dije que no quería participar en un movimiento en contra de la jefatura de las Fuerzas Armadas y que tampoco me interesaba hacer política” (15). En esta parte introduce un cuarto personaje “Mi primo Alfredo estaba casado con Guadalupe” (17). En este episodio cuenta que tuvo encuentros sexuales con Guadalupe dos veces.

El personaje reflexiona sobre los infiltrados de la Fuerza Armada y la guerrilla en la reunión de los desmovilizados. Cuenta que ya no tenía dinero y que participó de las acciones de protesta por la exigencia de la indemnización. “Participé en la toma de las instalaciones de la Asamblea Legislativa” (20). Se disfrazó de Sub-comandante Marcos. “Lo que yo no imaginaba era el impacto que tendría con la prensa. Mi pasamontañas negro fue la sensación. (...) Me convertí en el símbolo de los desmovilizados; y nadie supo mi identidad. La idea del pasamontañas la tomé de un terrorista de Chiapas”⁷⁶ (21).

⁷⁶ Chiapas enero de 1994.

Evita continuar relaciones con Guadalupe y se acompaña con Vilma. Robocop cuenta que Bruno se sorprendió con las armas, explica que eran de guerrilleros que cayeron en la ofensiva de noviembre de 1989. Bruno le propone que las utilicen para conseguir dinero: se propicia el germen de una banda de delincuentes. Inicia narración en primera persona del plural, aparecen los morfemas gramaticales “mos” y “nos”, se trata del Yo (Robocop) y Bruno. El lugar donde se desarrolla la acción es la zona urbana de San Salvador (periferia)⁷⁷.

Ejecutan primer atraco Robocop y Bruno después de la guerra. Saldo dos muertos. Inicia el cierre de un primer momento dentro de la historia “Con Vilma duré poco. Las putas son exigentes, caprichosas. (...) una noche me harté” (27). Además de romper con la relación, se especializa en el oficio de delincuente “para entonces Bruno y yo habíamos dado un par de golpes, suficiente para que yo me fuera lejos de esa puta y de esa zona” (27).

El personaje entra en un periodo de mejora. Rentó casa en una mejor zona de la ciudad “Me quedé con un auto, gracias a Néstor, quien nos compraba la mercancía” (27). Néstor formaba parte de una red de roba carros. Ahora Robocop delinque por encargo, “Néstor nos advirtió que trabajábamos para una red poderosa y que las operaciones debían ser limpias, sin sangre” (28).

Por esos días encontró a Saúl. Introduce intertexto sobre un crimen de guerra “Fue en el último año; pronto se firmaría la paz. Se trataba de liquidar al Estado Mayor de los

⁷⁷ Soyapango, Ilopango, Ciudad Delgado, Mejicanos, Santa Tecla.

terroristas en el departamento de Chalatenango” (29). Analepsis del asesinato. Por el detalle del tiempo y la zona en que ocurrió el hecho, se refiere al asesinato del comandante Jesús Rojas (pseudónimo de Antonio Cardenal).

Retorna a la historia primera. Se encontró a Saúl en la cervecería Las Arcas. Conversan y vuelve a hacer referencia de la ruptura guerra-paz desde su condición “la inserción había sido difícil” (30). Saúl trabajaba para el Mayor Linares, exjefe del batallón Acahuapa, realizaban operaciones especiales, secretas, desvinculadas orgánicamente de la institución, pero siempre en la lucha.

Saúl no quiso dar detalles “pero sí repitió que se trataba de la continuación de la lucha contra los terroristas” (32). Llegó el Mayor Linares, “nos explicó la misión: Los de inteligencia habían detectado estructuras de comandos urbanos (...) esta unidad operaría desligada totalmente de las Fuerzas Armadas (...) Se trataba de una delicada operación de inteligencia que nos haría recordar nuestros mejores momentos (...) que Saúl funcionaría como enlace y los tres (Saúl, Bruno y Yo) formaríamos la unidad operativa (crimen organizado)⁷⁸.”

Los hechos se han dado en San Salvador. A las tres semanas Saúl llegó con la noticia de que tenían misión, “El tipo se llamaba David Célis, su pseudónimo era “comandante Milton”, pertenecía al más pequeño de los grupos terroristas” (36). Relata el acto de

⁷⁸ Robocop – Bruno – *Organización de desmovilizados* / Robocop – Bruno – Néstor – *Banda roba carros* / Robocop – Saúl – Bruno – Mayor Linares – *Crimen político y sicariato*.

ejecución. Los indicios que utiliza se relacionan con el asesinato del Comandante Véliz⁷⁹, en los días posteriores al “cese de fuego”. Linares le pidió a Robocop que saliera del país, porque llegaría un equipo del FBI a investigar lo ocurrido.

El personaje manifiesta que “las cosas habían cambiado. Unos años atrás nadie diría nada por liquidar a un terrorista” y reflexiona sobre su condición como sujeto, “ahora con ese palabrerío de la democracia, tipos como yo encontrábamos cada vez mayores dificultades para ejercer nuestro trabajo: (matar)” (39). Al día siguiente partió a Guatemala.

Hasta aquí ha asesinado a dos ancianos alemanes y a David Célis. Después de estos hechos el mayor Linares lo recomendó con el coronel Castillo, militar terrateniente guatemalteco, quien lo protegería. Las relaciones más frecuentes de Robocop eran con militares y armas. En Guatemala hizo trabajo de guardaespaldas y conoció otros soldados guatemaltecos. Hace alusión a otra zona de conflicto armado en la región, expresa la subjetividad militarista “Conversábamos mucho sobre la guerra. Ellos creían que los salvadoreños éramos inútiles, por eso habíamos tenido que pactar con los terroristas” (40). Robocop les explicó que no fue asunto de militares, sino de los políticos.

Elipsis, cuatro meses en Guatemala. Antes de contar sobre su decisión de regresar a su patria, exterioriza su apreciación sobre el indígena “Tampoco me gustó el frío calador de las noches, ni las indias feas y enanas, ni verme rodeado de nativos que hablaban una

⁷⁹ Era del PRTC, la organización guerrillera del FMLN menos numerosa. Lo asesinaron una mañana en presencia de su hija, mientras la dejaba en el kindergarten. El hecho conmocionó a la sociedad salvadoreña y a la comunidad internacional, vinculada con el Acuerdo de Paz.

lengua que yo no entendía. Entonces decidí regresar” (41). Al volver a El Salvador había perdido todas sus pertenencias. Al día siguiente inició la búsqueda de sus compañeros, no encontró a nadie.

Reflexiona que abandonó el país por el asesinato del comandante Milton y ahora lo asedia la policía por lo de los autos robados. Todavía le quedaban algunas pertenencias, entre ellas “un aparatito automático”. Decidió conseguir una habitación lejos de donde su primo. Se marchó. A la noche siguiente se juntó con Saúl, Bruno y Linares en La Piragua. Inicia otro episodio de las aventuras de Robocop luego de su retorno de Guatemala. Vuelve a trabajar para Linares. La segunda misión no fue planificada “Cuando llegó un auto y Saúl me dijo: esa es la mujer andá metela a la casa y la rematás; son órdenes del mayor” (55).

Elipsis: al tercer día. Después del operativo Bruno le propuso a Robocop dar otro golpe, pues Linares les ordenará desaparecer. Asaltaron una agencia de viajes y Robocop asesinó al gerente “porque no me gustó como me miraba” y “Bruno se despachó a una empleada” que le dio la información (56). Más tarde tuvo un presentimiento. Un tipo que estaba en el comedor salió tras de él. Los detectives lo siguieron. Cuando se aproximaron les disparó y los liquidó. Asesinó a un conductor al que le robó el auto y huyó.

Fue a casa de Alfredo. “Pero una vez que crucé el umbral, distraído, sentí el golpe en la cabeza. De pronto estuve en el suelo, esposado” (59). Elipsis. Fue trasladado al Palacio Negro⁸⁰. Luego de la captura le inyectaron un sedante. Lo tuvieron en exhibición ante los

⁸⁰ Nombre con el que se conocía en el periodo de guerra al Cuartel Central de la Policía Nacional.

medios, “mientras un tipo joven de cachucha se vanagloriaba de mi captura” (61). Iniciaron los interrogatorios.

La interpelación la conducía el subcomisionado Handal y el detective Villalta⁸¹. “Les dije que no hablaría sino con un oficial superior que yo conociera” (61). Handal le hizo recuento de los asesinatos y de los testigos que había dejado. Hubo otros interrogatorios; pero Robocop estaba entrenado para no hablar. De pronto estaba “mi madre y mi hermana Elsa en la celda”. La visita tenía como propósito canjearle su salida de la prisión por hacerles el trabajo de asesinar a su propio padre, que ellas lo habían ubicado en Los Ángeles. Guadalupe llegó después del último interrogatorio, “Y una vez lista, me musitó al oído: ‘dice el mayor Linares que te mantengás firme, que pronto estarás fuera’ ” (67).

Lo trasladaron a las bartolinas del Centro Judicial. Iba a rendir sus declaraciones ante el juez. Al final de la tarde volvió el abogado y le indicó como estaba el plan de fuga. En este párrafo el personaje da su nombre por primera y única vez: “uno de estos preguntaría por Juan Alberto P. García –ese era mi nombre pero sin la P.-, que lo siguiera con naturalidad, (...) comprobaron que yo era Juan Alberto García, hicieron el trámite de rutina y abrieron el portón” (69). Expone la vulnerabilidad del sistema judicial, los vínculos del crimen organizado con la clase en el poder y la impunidad en la posguerra.

Elipsis, un mes de encierro. Conversaron sobre cómo lo habían tratado. Lo esperaba el mayor Linares, quien lo interrogó. Le dijo que la única salida era irse del país por un

⁸¹ Puede ser una casualidad de la ficción; pero curiosamente los nombres de los interrogadores coinciden con los de dos ex-comandantes guerrilleros.



buen tiempo. Le advirtió que esta vez no se regresara. Afuera lo esperaba una avioneta. Media hora después el piloto viró mar adentro. “Volteé. Saúl ya empuñaba la pistola. El disparo me pasó zumbando por la oreja” (71). Robocop reaccionó y mató a Saúl, le indicó al piloto que volvieran hacia la costa. Ya habrían salido de territorio nacional. “Una vez que detuvo la avioneta y apagó el motor, jalé el gatillo. Salté a la arena”. Continuó la marcha montaña arriba.

Al siguiente día llegó a un altiplano. Ahí estaban las cabañas y los tipos con AK-47. Comenzó el interrogatorio. Respondió contándoles todas sus acciones, desde que fue del ejército. El viejo le contó que lo habían andado buscando por toda la costa. Le repitió que era hombre muerto, que si llegaban por él tendría que entregarlo. Sabían quién era él e intuían su importancia para los perseguidores.

En las conversaciones nocturnas “El viejo me explicó que al finalizar la guerra, cuando los bandos y las facciones se disolvieron, ellos habían pasado a trabajar para <<La corporación del Tío Pepe>>, un político poderosísimo, dueño de bancos, haciendas, periódicos, industrias, empresas automovilísticas y quien, además, controlaba el negocio de exportación de esas flores mágicas cuyo cuidado era ahora mi misión. Pero el Tío Pepe tenía enemigos. Me pregunté qué tendría que ver las muertes del comandante Milton y de la señora de Trabanino con la rivalidad entre don Toño y el Tío Pepe. Ambos eran poderosísimos en la región, continuó el viejo” (89). Nótese el apareamiento de la región centroamericana como dato en la literatura y el crimen organizado.

Una mañana el teniente Pedro le informó a Rudy y a Robocop que participarían en una misión. Inicia relato del asalto a la casa (como serie de TV). Cuando inició la acción, al otro lado de la habitación estaba el mayor Linares y dos hombres más, cumplieron la misión. Comenzó la retirada hacia la ciudad. El escenario de guerra en la casa se relaciona con *Managua Salsa City* –hechos y personajes-. Permanecieron agazapados. Interceptaron un carro “le ordené que condujera hacia el centro de la ciudad” (96). Le quitaron el dinero y Robocop lo asesinó.

Regresó a la capital a alquilar un cuarto en una pensión de la zona 11, rodeado de centros nocturnos y prostíbulos (lugar relacionado con *Managua salsa city*). Abandonó el auto lejos de la pensión. Por la noche salió en busca de un antro. Llegó al “Templo Dorado”. Apareció Vilma, le pidió que se largara de ese lugar. Le indicó que la esperara a tres cuadras. Hasta ahora Robocop había asesinado al conductor del auto robado, a Linares, a los dos de la avioneta, la señora de Trabanino, Célis, al gerente del banco y a los dos viejitos alemanes.

Partió hacia el auto abandonado. Se sentó con la subametralladora en las piernas. Huyeron. Vilma le dijo que todo fue inútil, no había logrado ni zafarse de la policía salvadoreña. Finalmente le planteó que se entregara. Se desvió hacia un motel. Robocop le pidió que se callara, que lo que necesitaba era carne. Ella preguntaba el por qué de algunas muertes, detalles sobre la huída, qué pensaba hacer. Robocop sentía que esa forma de preguntar se parecía a la de Handal. Luego del encuentro sexual y del diálogo “cuando ella dormitaba tendida boca abajo, le hice un orificio en la espalda” (102).

Salió a la carretera. Descubrió el rótulo del banco. Llegó al noveno piso donde había estado dos tardes atrás. Se dirigió hacia el despacho que decía "Presidencia". Entró, encañonó a los presentes y pidió contactarse con el Tío Pepe. El rubio encañonado tomó el auricular y marcó: "Jefe soy Andrés. Alguien quiere hablar con Usted". Establó comunicación Robocop con el Tío Pepe, quien ordenó al rubio que lo enviaran en helicóptero al lago.

Inicio del desenlace. Descendieron a la orilla del lago de Coatepeque. Por el corredor apareció el Tío Pepe. Pide que le explique qué pasó en San José Pinula. Le relató todo lo sucedido. "Regresarás ahora mismo a Las Flores, dijo el Tío Pepe" (109). Cuando iba hacia la puerta, una mujer venía por el patio. Gritó que ese era el asesino de Olga María (de Trabanino), Tío Pepe le contestó que iba de salida.

A la mañana siguiente apareció un helicóptero con cinco mexicanos, invitados de Tío Pepe (112). Llegaban a quedarse un mes a Las Flores. Los visitantes "el Chato Marín era el jefe de una de las principales bandas mexicanas encargadas de comprar las flores mágicas, procesarlas e introducir la pasta a EU, por sus rutas pasaba la cocaína procedente de Colombia" (113). Se había convertido en un hombre tan poderoso que "ahora los gringos lo tenían en la mira, lo habían convertido en el hombre más buscado de México" (113). El tema de la intervención de EU en América Latina, ahora era por las drogas y el crimen organizado; pero la jurisdicción de los intereses de los EU no tiene fronteras. También se expone la relación entre México, Centro América y Colombia en la reterritorialización. "Por eso el Chato había tenido que recurrir a sus socios centroamericanos" (113).

Eran las dos de la mañana. El viejo informa por radio que tienen visita por tres flancos. Inicia discurso eminentemente de guerra (123-124). Trata sobre un desembarco aerotransportado a Las Flores. Relata los hechos del asalto y la huida. “Son gringos, dijo Rudy. Sorprendí a uno de frente” (128).

Esta parte cargada de ficción rompe con la dimensión del espacio geográfico. Reterritorializa y muestra el centro de poder, ahora no como en la guerra fría y contrainsurgente, sino ante un nuevo escenario de guerra contra el narcotráfico y todos los intereses en juego en este escenario oscuro de la vida social, económica y política de Centroamérica y EU. “Desperté en el hospital de la cárcel de San Isidro, Texas: una esquirla me había volado parte de la frente” (130). Cuenta el desenlace de los hechos; sobre todo de los personajes sobrevivientes (desde la versión de Johny, agente antinarcóticos). Dieron con la identidad de Robocop hasta que encontraron sus huellas en el archivo del Pentágono sobre soldados centroamericanos entrenados en bases militares estadounidenses.

Se manejaba la posibilidad de deportarlo hacia San Salvador y que concluyera su vida en la cárcel o, “yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruían ‘nueva cara, nueva identidad’ y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición en CA” (131). Tenía que decidirlo ahora mismo, le dijo Johny.

En suma, el tipo de narrador es autodiegético, el personaje-narrador además de participar en la historia es el protagonista de la misma. La *primera instancia narrativa* es la historia de Robocop, que en la historia primera cuenta sobre su condición de desmovilizado de uno de los batallones élites del ejército y, al finalizar la guerra, lo difícil que fue

convertirse en civil. Desde una serie de analepsis en el *nivel intradiegético* reconstruye sus orígenes y su historia personal, tanto civil como militar: vida familiar, vida de soldado y de desmovilizado. En síntesis, el *nivel extradiegético* es la historia de Robocop luego de finalizada la guerra (la serie de acontecimientos delictivos que protagonizó). El intradiegético son las analepsis, relatos y descripciones que explican los antecedentes y características del protagonista.

La focalización es interna fija, el narrador asume un único personaje, narrador protagonista, relato en primera persona. En cuanto a *la modalidad* existe una predominancia de *discurso directo*; sin embargo, desde el discurso del protagonista se identifica la presencia de *sumario puramente diegético*, ya que el narrador protagonista da cuenta de que se producen discursos de otros personajes.

1.6. Alirio Martinica, el Doctor o Caifás en *Sombras nada más* (2002) de Sergio Ramírez Mercado (Nicaragua, 1942)

Sombras nada más (2002), novela de Sergio Ramírez, quien al igual que Marco Antonio Flores y Manlio Argueta, trascienden porque su producción estética inicial se identifica antes de la década de los ochenta, formaron parte de organizaciones políticas de izquierda, además de su aporte literario también actuaron desde el compromiso y la militancia literaria; finalmente, después de haber protagonizado el conflicto armado, asumir una creación estética militante, haber vivido exilios y estar vivos; continúan con una producción significativa.

Por su estructura *Sombras nada más* se constituye de dos partes, nueve numerados y nueve capítulos con títulos, intercalados a manera de contrapunto. Los capítulos numerados guardan una relación de continuidad de la historia primera, es la misma voz narrativa e historia la que se desarrolla: nivel *extradieético*. Los titulados tienen la característica de documentos anexos –insertos– como complemento, o testificación documentada de la realidad contenida en la ficción. El autor los considera “documentos que auxilian este libro” (409). Se identifican testimonios, segmentos de folletos, declaraciones, noticias periodísticas, una carta, informes, transcripción de grabaciones telefónicas, una declaración judicial y actas de interrogatorios. Connotan veracidad, testificación; pero al mismo tiempo se incorporan dentro de la historia, como elementos propios de la ficción.

Posee índice, epílogo y un apartado a manera de “anexos” sobre los documentos. Inicia con una dedicatoria a Antonieta Vivas y un epígrafe de Philippe de Remi. La presencia o ausencia del epígrafe es signo, con pocas fracciones de error, de época, del género o de la tendencia de un escrito (Genette, 2001: 136). La presunción es que a lo largo del relato se encuentre el protagonismo de una mujer, que en principio ha sido marginal; pero desde la perspectiva de las sombras es protagonista y “testigo” de los hechos. Anuncia la caída de los grandes [hombres] y su final definitivo.

El epígrafe de la primera parte, cita bíblica, anuncia el encuentro con un acontecimiento de gran magnitud donde “el pueblo” estalla al presenciar los hechos. “Estruendo de multitud en los montes, como de mucho pueblo...” *Isaías* 13:4. Se trata de dos hechos en un acontecimiento. El primero se refiere a la captura y juicio público de un

hombre importante en las estructuras de poder de Somoza y el segundo es el triunfo de la insurrección sandinista.

Un hombre huía por la playa. Un yate lo esperaba; pero a la primera ráfaga zarpó. Narrador omnisciente, relato heterodiegético. Describe el escenario (la huida y captura en la playa) y al que parecía el jefe de los captores, un muchacho con un muñón abierto en tijera. Interrogan al hombre del maletín; pero quien responde es el narrador. El capturado se hacía llamar en la clave del radio transmisor “Tiburón herido”, se trata de Alirio Martinica⁸².

Después del interrogatorio quedan dos indicios sobre el personaje: 1. Ha vivido tiempos de opulencia y 2. Es doctor. Un personaje relata “cuando cogí el micrófono del transmisor se callaron. ¡Aquí está al habla el Comandante Manco Capac pendejos!, ¡Patria libre o morir!, les grité. El narrador comenta que este muchacho se mofaba de sí mismo, un Comandante manco. El personaje ubica las acciones en Rivas, Nicaragua.

⁸² Según Nicasio Urbina, en conferencia dictada en la Universidad de El Salvador el 20 de junio de 2007 se refiere a Cornelio Huck un personaje real. En otros documentos “Cornelio Huck - un incondicional de Anastasio Somoza Debayle- promovió la reforma al Código Penal en 1974 con el objetivo de censurar al diario La Prensa, cuyo director Pedro Joaquín Chamorro publicaba los actos de corrupción de la dictadura de Anastasio Somoza” en <http://www.canal2tv.com/Noticias/Febrero202007> | TV Noticias, 23 de febrero, 2007 | 6:30 PM Nuevo Código Penal atenta contra la libertad de prensa Xiomara Laguna.

Se hace hasta lo imposible por evitar la crisis incluso nombrando a Cornelio Huck en la presidencia. Esto agravo la situación y motivo que a pareciera el grupo de los doce que representaban a la pequeña y mediana burguesía, Este grupo desde un principio apoyo la lucha armada del FSLN y la vino a consolidar aun mas (Sic). En <http://www.pto-cabezas.com/jairoensayo-01.htm>, 20 de junio de 2007. Conclusiones del documento “Sandinismo contra somocismo, expresión de lucha de clases en Nicaragua”.

Los muchachos armados forman parte del Frente Sandinista. Los hechos se ubican en el contexto de la insurrección y el triunfo de la Revolución sandinista de 1979⁸³. Se intercala la voz del narrador con la del personaje. Capac introduce otra historia dentro de la historia, intradieético: un pajarito les contó que el Doctor estaba en Santa Lorena, y el Comandante Ezequiel le dio el encargo de venir a buscarlo.

El narrador heterodieético presencia los hechos, y se vuelve homodieético al describir el momento en que la columna de muchachos camina por la playa, “pero si no fuera por el resplandor que nos ciega podríamos ver que...” la primera persona del plural indica que el narrador forma parte de la historia; es decir, narrador protagonista. Al describir la columna establece comparaciones entre cada muchacho y un símbolo revolucionario: uno va con boina a lo Che Guevara, otro lleva sombrero de palma a lo Camilo Cienfuegos.

Del grupo de los hacendados, cuenta el narrador, el más bondadoso es el Doctor, pues invierte en beneficios para sus trabajadores. Narrador introduce interrogaciones retóricas sobre si debe rendirse alguien que no poseía armas. Arrepentirse alguien que se había alejado del régimen, contra el que luchaban estos muchachos. Si debe arrepentirse del pasado, de cuál pasado? Y deja la intriga sobre el futuro del capturado (19).

⁸³ Paradójico resulta que el 10 de enero de 2007 el Frente Sandinista, luego de participar en un proceso electoral en una amplia coalición, retoma el poder. También debemos considerar el hecho que muchos de los protagonistas intertextualizados en la obra de Ramírez continúan vivenciando este acontecimiento diecisiete años después de la derrota de Daniel Ortega, con el triunfo electoral de Violeta Chamorro; así como de la Revolución de 1979.

El narrador asume una posición narrativa de comprobación de los hechos. Sobre lo justo que es el Doctor pide “pregunten en los alrededores”. También adopta una posición de distanciamiento con los revolucionarios “¿no peleaban ellos por una revolución socialista? Condiciones dignas para los trabajadores, y no como Macario Palacios el antiguo propietario” (19), introduce analepsis y características de este personaje: típico hacendado, explotador, usurero, represivo.

En la serie de analepsis sobre Palacios aborda la relación con el poder clerical de Tola, representado por Gaspar García Laviana. Así como un encuentro fortuito entre Macario Palacios y Sandino en 1933. También cuenta que Macario es el padre de Jacinto, amigo y compañero de Alirio Martinica en la universidad. Retoma la historia primera, el doctor Martinica capturado en la casa de playa.

Otra analepsis, un hecho protagonizado por el Doctor cuando su caída del poder, luego de ser separado del círculo de Somoza. Segundo indicio sobre juicio en caso del triunfo revolucionario sandinista (26). Intertexto Guerra Fría (26) y hecho histórico de 1965. El narrador cuenta sobre las expectativas de Martinica al vivir en las sombras del poder y sus cálculos equivocados ante el triunfo revolucionario (27).

Guerrilleros sandinistas y capturados se encuentran en la casa de playa donde se resguardaba Alirio Martinica mientras trascurría la insurrección. El doctor era una figura, ahora personaje, que estuvo muy cerca del poder de Somoza. El lenguaje utilizado es de guerra: hechos, léxico y personajes.

La historia primera se ubica en el periodo de guerra en Nicaragua: tiempo presente 1979, nivel extradiegético. Es por medio de una serie de analepsis, intradiegético, que el narrador reconstruye el periodo de la represión somocista y la lucha guerrillera por tomar el poder en los años anteriores al triunfo.

Se oye un sonido en el radio transmisor –cuenta el narrador– establecen comunicación e informa que “cayó el palacio de Caifás”, reporta las bajas. Confirma la captura de Caifás⁸⁴. Capac dialoga extensamente con Martinica. En cada parlamento el narrador heterodiegético amplía el relato incluyendo una serie de historias⁸⁵ dentro de la historia, que extienden el relato. Incluye al lector real “pero no es eso lo que Capac quiere señalarnos” sino que dos guerrilleros ayudan a bajar a una mujer. Parece una veraneante, de no ser por la atmósfera que se respira. ¿la conoce o se la presento?, le dice Capac, y él responde: es la Yadira.

Los personajes protagonistas son Manco-Capac, Nicodemo, el Doctor Alirio Martinica (Caifás) y su esposa Lorena (la huerfanita), además Yadira (amante del doctor). Macario Palacios (padre de Jacinto Palacios). Gaspar García Laviana, Somoza y la pérfida Mesalina (su amante) por referencias.

El aposento de los espejos es relato de carácter testimonial, primera persona del singular. El narrador (mediador) introduce testimonio, fechado. El título de esta parte hace

⁸⁴ Caifás es el seudónimo con el que los guerrilleros sandinistas reconocen al Doctor.

⁸⁵ El combate en la Hacienda Santa Lorena, la vida de Macario Palacios, historia de la madre de Manco Capac, descripción de la hacienda, personajes simbólicos de Tola y la reconstrucción de la vida de los personajes protagonistas.

referencia a un lugar especial de la casa de la Hacienda Santa Lorena. Trata sobre la etapa final de la lucha contra la dictadura. El primer hecho se refiere a que el testimoniante y su hija escuchaban las transmisiones secretas de la GN, obtenían noticias sobre los entretelones de la guerra: órdenes de ejecución, “operaciones de limpieza” a partir de septiembre de 1978 y bombardeos. El testimoniante dialoga con el mediador (autor), Sergio Ramírez “Tal como bien lo recordás en tu libro *Adiós muchachos*” (48).

Cuenta sobre conversaciones que escucharon. Una de las más importantes, analepsis: “pasó lo que ya sabés seguramente se refería ella al juicio a que Alirio Martinica fue sometido, si mal no recuerdo en el año 1977, y que le costó su caída, pues fue secretario privado de Somoza y hombre todopoderoso en las sombras” (49). Se relaciona con el por qué del nombre de la novela. Además, con el dato de la primera parte sobre el juicio en que el doctor cayó en desgracia. Este testimonio es el mismo hecho focalizado desde otra perspectiva, voz y modo.

El testimoniante incluye analepsis sobre el segundo juicio a Martinica, “De ese juicio popular celebrado en la casa cural de Tola puedo contarte, aunque no mucho, porque un primo lejano mío, Leonidas Galán Madriz, fue juzgado junto a Alirio Martinica. Lo que sé, pues, es por boca suya” (54). El testimoniante introduce otra analepsis, de otro relato contado por otro narrador. El testimonio que incluye Sergio Ramírez es relatado por el doctor Morín, quien a su vez incluye otros relatos (de protagonistas) que él mismo escuchó en el scanner.

En el capítulo 2, relato primero, heterodiegético, ya había hecho referencia a que Martinica fue cuñado de Capac, ahora inicia con descripción del billar y el encuentro con “la pregonera de frutas”. Intercala la descripción del narrador omnisciente, heterodiegético, discurso indirecto con el diálogo entre los tres personajes, discurso directo. El tema de conversación se desplazó del amor hacia la política, hasta llegar a la situación de estudio clandestino de Marxismo en la Facultad de Farmacia. Discuten cómo Martinica ha llegado a ser juez.

En la página 69 empieza un interrogatorio (juicio). El comandante Nicodemo interpela a un reo sobre si había pertenecido al FER. Es el juicio de los prisioneros después del triunfo de la revolución. Protagonizan la mesa Nicodemo y Manco-Capac, la secretaria es Judith. El enjuiciado es Alirio Martinica. El narrador reflexiona sobre la pertinencia de las preguntas. Desde la voz del reo introduce analepsis sobre los acontecimientos (masacre estudiantil) en León el 23 de julio 1959.

Después le interrogan sobre la compra de Santa Lorena en 1975. Le increpan que todas las mejoras de la hacienda las hicieron con fondos del Estado y se equivocó al creer que con el ofrecimiento de la donación lo dejarían libre (82). Este juicio está en el contexto de guerra, como dicen los interrogadores “nosotros tenemos muchas otras cosas que hacer, la guerra no ha terminado, Somoza todavía se cree eterno, piensa que los marines yankis van a venir a salvarlo” (82). Nicodemo lo acusa de haber entregado a su hermano para que lo asesinaran.

En *El chacal en su guarida*, el discurso está escrito a manera de informe. El documento es un capítulo del folleto *Los héroes de abril*, de Coronado Salvatierra, que data de 1962. Trata sobre un atentado fallido contra Anastasio Somoza García. Los protagonistas fueron Prudencio Chamorro Brown y Alirio Martinica. Los conjurados –dice el documento- pretendían tomar por asalto el Palacio Presidencial en la Loma de Tiscapa. Los planes fueron fijados para ejecutarse el domingo 4 de abril de 1954. El propósito era capturar al dictador, obligarlo a renunciar y expulsarlo del país.

El autor hace la labor de “investigar”, encontrar informantes o, hacer que encuentra informantes desde la ficción para implementar la técnica propia del testimonio, la cual se convierte en un ejercicio escriturario ficcional. Al final cuenta el desenlace de los principales protagonistas de la emboscada, quienes por matar al presidente fueron asesinados después del frustrado plan. “Anastasio Somoza Debayle los asesinó en ese cuarto, de acuerdo con el testimonio grabado a XXX.

La parte 3 vuelve al relato de la captura del Dr. (Martinica) en Santa Lorena. Capac le cuenta que Ezequiel ha decidido formar un tribunal para su caso. El narrador introduce elemento religioso en el imaginario de Capac, híbrido religioso-ideológico, relacionado con el cristianismo de la teología de la liberación⁸⁶. El doctor (Martinica) le pregunta sobre el doctor de la iglesia (Nicodemo) y, Capac le responde “abandonó la sotana y como ya libre de sus amarres de cura puede tener esposa, ahora está casado con la compañera Judith” (117). Después le cuenta el proceso cuando Judith se involucra en el FSLN, y su prueba de

⁸⁶ No perdamos de vista que en el campo cultural la teología de la liberación es sumamente importante en el periodo de guerra para CA.

ingreso fue tenderle una celada a Manitos de Seda; después de un forcejeo, resultó asesinado⁸⁷. Analepsis febrero de 1969 cuando conoció Yadira⁸⁸.

Entre el relato heterodiegético introduce otra analepsis de cómo llegaron Mesalina y Yadira a Managua, e intercala un extenso diálogo entre Manitos de Seda y Martinica. Además de trabajar de manicuristas “esas dos mujeres han sido putas desde que se orinaban en los pañales, aunque reconozco que lleva usted ventaja porque es peor la otra, ya la llaman “La Dama” por afrentar a doña Hope, la Primera Dama legítima”. Martinica le confiesa “Como secretario privado voy, había dicho él (...). Y yo tan ignorante de su suerte, doctor, le había dicho Manitos de Seda, que pronto se nos fue arriba. Pero mi lugar es en las sombras, general, en una oficina pequeña. A mi lo que me gustan son las sombras” (134).

Se incluye otro documento; pero la primera línea le resta credibilidad, *Entre copa y copa (Declaración de Alirio Martinica, julio de 1971)*. Describe lugar de la declaración. A las 3:00 PM del 28 de julio de 1971 la Corte Militar de Investigación, constituida por la Comandancia General de la GN. Llama al testigo por solicitud del Fiscal “TESTIGO: Me llamo Alirio Martinica Salamanca, de 32 años de edad casado en primeras y únicas nupcias en 1963, abogado y notario; soy Secretario Privado del señor Presidente de la República” (137). Es otro juicio, no el de la guerrilla, sino del ejército.

⁸⁷ El hecho de la muerte de Manitos de Seda ocurrió en 1973.

⁸⁸ La manicurista, mujer de Manitos de Seda, era la pérfida Mesalina, quien fue conquistada por el Jefe y dejó a Manitos. Ahora era la nueva amante del Jefe. La nueva manicurista era Yadira Marengo, empleada de la pérfida Mesalina. Quien luego se convirtió en la amante del Doctor Alirio Martinica.

Continúa relato narrador omnisciente, parte 4. Analepsis y diálogo entre los personajes. Narrador relata que Ignacio y Jacinto se encontraban en el salón de fiestas del Hotel Lacayo, tenían horas de andar celebrando que habían aprobado examen de Derecho internacional. Los protagonistas de la celebración eran Jacinto, que bailaba con una mujer imaginaria e Ignacio. Hablaron de la huérfana y la herencia que le administra Macario Palacios. Se intercala el tema de la organización, antes era Jacinto el organizado, ahora es Ignacio.

El narrador retoma la historia del juicio. Se identifica fragmento irónico sobre el título de la novela “y en los parlantes, en lugar de las canciones revolucionarias (...), es Javier Solís el que canta ahora sombras nada más entre tu vida y mi vida, y él (Martinica), con la boca llena, a medio tragar, hubiera querido comentarle a Nicodemo: nos gustaba ese bolero roconolero en aquellos tiempos” (150). Desde otra analepsis cuenta el itinerario de cantinas y lupanares donde profesores y estudiantes universitarios se emborrachaban largas jornadas.

Nicodemo y Capac reflexionan sobre ciertas decisiones compulsivas en momentos imprevisibles, como la revolución. Nicodemo anuncia que se reanuda el juicio. Más que juzgar la actuación y participación del reo, se juzgan los hechos y la historia. Nicodemo⁸⁹ desea que el doctor regrese a 1963 cuando le ofrecieron la beca a España y él optó por casarse. Analepsis, Martinica cuenta cómo conoció a Lorena López (160).

⁸⁹ Pedro Fabro Corral, su seudónimo es Nicodemo, hermano de Ignacio Corral, Igor.

El narrador inserta tres noticias, documento de prensa, desde la perspectiva de una agencia de noticias internacional. El hecho noticioso trata la mítica captura y desaparición de Ignacio Corral, que figuraba entre los escasos miembros del clandestino Frente Sandinista de Liberación Nacional, organización subversiva de extrema izquierda en la que militaba bajo el seudónimo "Igor" (173). Según la versión noticiosa aparece implicado el coronel Anastasio Morales en la muerte de Ignacio Corral.

Reanuda relato primero, parte 5; continúa historia sobre Martinica esposado de la muñeca. Es la hora solitaria, siempre bajaban a la explanada con la Yadira, introduce analepsis sobre recuerdo de ese rito cotidiano. Narrador cuenta la angustia que vivía el doctor como hombre capturado.

A las 8 de la mañana se puso en movimiento el convoy. Pasaron por Guazacate, La Albina, Salina Quintana, Las Pilas, La Tajona y San Cayetano, en todos los lugares salieron curiosos y simpatizantes a saludarlos y a dar gritos de apoyo. En Tola esperaba la multitud. Intertexto religioso (184), Martinica se agazapó al lado del motorista. La gente era una multitud convulsa. Describe los hechos y el escenario previos al juicio.

En la página 205 el autor transcribe un documento titulado: *Las llamas del delirio [Carta de Lorena López al autor; 24 de julio de 2002]*. Al respecto hay dos cosas que decir: primero, el elemento epistolar dentro de la novela que una mujer "real" le envía al autor real. Como documento le da un soporte histórico y testimonial; pero al ser introducido en el texto se convierte en ficcional. Segundo, se refiere a todas las revelaciones que Lorena López manifiesta en la carta sobre la frontera entre lo real y la ficción, ya que Sergio

Ramírez ha venido intertextualizando el nombre de este personaje femenino y su historia personal (biográfica), en una serie de relatos.

Más que Alirio Martinica, expulsado del núcleo de poder Somocista, en este caso la historia marginal de Lorena López y su focalización de la realidad histórica y los hechos ficcionales dentro del relato, significan un componente importante dentro de la novela de Ramírez. Lorena López (la remitente) le escribe a Sergio Ramírez (destinatario) sobre un hecho que tiene que ver con la presentación del libro *Margarita está linda la mar*, a la cual asistió por curiosidad y porque la invitó su amiga Lauree.

También expone su condición de exiliada y su círculo de amistades. Se refiere a hechos más concretos donde el autor real, a través del narrador, utiliza el nombre de personas reales, para involucrarlas en hechos ficcionales. A pesar de las advertencias que las otras exiliadas le han hecho para no establecer contacto con Ramírez, toma la decisión de comunicarse. Le pide algunos favores, “No me hagás jugar el papel de heroína, que te quede eso bien claro, menos en las páginas de un libro tuyo, pero tampoco me agradaría que me hicieras aparecer como un personaje secundario o de adorno”, sentencia. La “mujer real” está consciente de la utilización de su nombre e imagen; sin embargo no tiene la intención de dar un testimonio, no para ser utilizado como tal; sino que lo deja a opción del autor.

Lorena López declara, ahora que tiene más de 60 años, que fue vecina de la Hope en Estados Unidos, antes que muriera de un cáncer; pero nunca tuvieron un trato más allá de los saludos. De este tipo de hechos emergen los aspectos increíbles de la vida real que

frisan con la imaginación. Estas paradojas son las que le dan trascendencia a las historias “marginales” de personajes que se movieron en las sombras.

Da cuenta sobre la fidelidad que se tenían como amigos Alirio Martinica e Ignacio Corral “por mucho que alguien piense lo contrario, Alirio Martinica nunca lo hubiera denunciado, a mí me consta que los vínculos entre ellos iban más allá de cualquier lealtad política o de cualquier rivalidad, y ya es asunto tuyo si me crees o no” (214). Pide al autor no falsear la información que ella le proporciona. Aunque “al fin y al cabo eres de alguna manera mi confesor” (216).

En la *Segunda parte*, continuación del relato primero, Alirio Martinica se casa con Lorena López (la huérfana). El narrador brinda un dato sobre cierta marca en la huérfana, porque “existió siempre aquella sombra imperdonable de haber salido de la turbia entraña de un hospicio, aunque el coronel Catalino López la amparara bajo el manto de su dinero” (227). Al referirse desde la ficción a un personaje real “cuando madre Melaine vino a recibir en León la solicitud referente a la huérfana de parte de Luis Somoza Debayle, sucesor de su padre, tampoco pudo negarse, tan bromista y bonachón el joven presidente” (227).

Retorna el relato al casamiento, “ya habían empezado la fiesta de boda en los salones de la segunda planta del Club Social” (229). Describe la fiesta y los acontecimientos suscitados. Hace recuento de los asistentes. Se entremezcla discurso de los personajes con el del narrador. El narrador introduce segmentos del episodio del primer encuentro sexual

en la luna de miel entre Martinica y la huérfana. Se establece un extenso diálogo, discurso directo, entre las páginas 231 y 237.

Reanuda relato en suspenso. El narrador deja de lado la secuencia de la fiesta de boda y vuelve el juicio a Martinica. Las secuencias narrativas tienen una relación analéptica; es decir, que en el tiempo presente de la ficción el relato se ubica en el momento del juicio y las otras historias complementan los antecedentes del personaje y explica “el por qué” está en la situación actual del relato. En el interrogatorio Capac le pregunta sobre cómo fue que se metieron a las apuestas y, si es cierto que su señora se entrenó desde niña con el coronel Catalino López. No es la voz del interrogado la que responde, es el narrador omnisciente desde la tercera persona del singular quien cuenta cómo fue el proceso.

En el juicio Nicodemo pregunta si se siente agradecido con Macario Palacios. El reo responde; pero desde la voz del narrador, dice que se siente agradecido por el apoyo, sobre todo cuando le envió la carta de recomendación a Manitos de Seda y fue nombrado oficial mayor. Desde la voz de Nicodemo se relatan los hechos de la exclusión y la reconciliación de Jacinto Palacios con el grupo de poder Somocista.

Introduce otro documento titulado *La carta robada [Informe de la compañera Cristina, 1971]*. Escrito en la Habana el 23 de septiembre de 1971. Trata sobre las circunstancias que anteceden a la muerte de Ignacio Corral (Igor) (257). Venían del campamento guerrillero La Choriza, con destino a Managua. Cuenta las crueldades que Vulcano comete en el Cuartel de Waslala. Desde el informe de Cristina se conocen estos episodios de guerra a manera de analepsis.

Reanuda relato primero, numeral 7. Retoma la escena cuando Martinica está en el salón de clase, donde le hacían el juicio. Martinica escuchaba afuera una algarabía ¡Viva el comandante Ezequiel! Y un ¡Muera el esbirro Alirio Martinica! (280). El narrador desde la voz de los personajes cuenta el asalto a la casa de Jacinto en Las Nubes: era el cumpleaños de Mary Jo, la esposa. Capac también cuenta que su hermana Erlinda desapareció.

El narrador hace un primer recuento sobre el desenlace de los personajes “la Erlinda pregonera de frutas revuelta en otros cuerpos en una fosa común, Ignacio enterrado en una tumba sin nombre y Jacinto abandonado dentro de un frigorífico de la cocina que los asaltantes vaciaron de pavos y cuartos de res” (287). Así mismo describe el búnker y el escenario destruido de Managua de 1972.

El autor introduce otro “documento” titulado *Extraños en la noche [Conversaciones telefónicas 19 de octubre de 1974]*. Trata sobre la conversación telefónica entre Alirio Martinica y un Sujeto Desconocido (el primero, en la Oficina de Seguridad Nacional. El segundo, en la casa tomada de Jacinto).

En la parte 8 el narrador omnisciente cuenta sobre la celebración de las vísperas del cumpleaños de la pérfida Mesalina en los suburbios de Managua. De ahí regresaba Martinica aquel día del encuentro con Ignacio Corral en su casa. Aquí se conecta con la mañana en que Gallo de Lata fue a dejar a Ignacio y a la compañera a casa de Martinica. Ahora desde otra perspectiva –la de Martinica–, mediada por el narrador omnisciente.

El narrador intercala diálogo y descripción de los personajes. Alirio Martinica e Ignacio Corral discuten sobre las opciones ideológicas de su preferencia y sobre sus actos políticos. Ignacio es guerrillero sandinista, Alirio Martinica allegado al núcleo de Somoza. Después hablan de la ética y las decisiones que han tomado. Finalmente Martinica le reclama por qué ha llegado a meterse a su casa. El primer diálogo concluye en que Martinica los mantendrá ocultos en su casa (cuatro días más) mientras buscan donde ir. El segundo termina cuando hablan de los maricones en el ejército y hasta un asesor militar estadounidense es maricón (324).

Retoma el relato del juicio contra Martinica en Tola. Nicodemo le pregunta sobre cuánto tiempo se quedó Ignacio en su casa y, él le contestó que aproximadamente tres meses marzo-junio de 1971. En la conversación sobre burdeles, la relación de Martinica con Leonidas y el Niño Lobo con Moralitos se fue cerrando la serie de preguntas (342).

Hay otra parte, “*La noche de anoche*”, documento subtulado [*Declaración judicial de Richard de Jesús Gadea Arbuola, 1977*]. Se trata de la declaración en el caso Martinica, que el Juez Primero del Distrito del Crimen “que sigue la causa incoada en contra de ALIRIO MARTINICA CASANOVA por los delitos de sodomía, corrupción de menores, lesiones corporales y violencia en las personas” (343). A fin de tomar declaración en *calidad* de OFENDIDO al paciente RICHARD DE JESÚS GADEA ARBUOLA, de dieciséis años de edad, oficio mensajero de oficina (...) expresa sentirse ofendido por ALIRIO MARINICA (343 – 348)⁹⁰.

⁹⁰ No sabemos sobre la originalidad del documento o si ha sido inventado, tampoco si es parte intencionada de la ficción narrada, pretendiendo dar un aspecto de discurso histórico. El hecho es que el nombre de Alirio

Continúa relato primero, regresa al juicio. Adentro todo era mustio e incierto, afuera había música y juerga festiva. Hay hurras por el pueblo y la revolución, mientras Martinica sufre de angustia y desesperación. Introduce a otro personaje, entre la penumbra se anuncia Capac y le cuenta que le lleva una sorpresa, aquí le traigo de cuerpo presente a Leonidas Galán Madriz, regalo que le guardábamos (350). Se trata del Niño Lobo⁹¹.

Dentro del relato del narrador omnisciente se introduce la voz del personaje (Niño Lobo) como analepsis. Cuenta como fue arrestado (355). Inicia diálogo entre los dos prisioneros. Hacen un recuento de hechos que vivieron y sobre las versiones que contarán ante los del Frente Sandinista, para coincidir. Niño Lobo le ha dicho al comandante Nube Negra que ambos fueron fundadores del FER. Cuenta que todas sus declaraciones se las leyeron al público una por una y “De lo más interesante para los escuchas fue que el cura Nicodemo viniera a resultar hermano del héroe y mártir Igor, (...) o sea, el mentado Ignacio Corral, el cutufero aquel, íntimo cofrade tuyo” (360).

Recuentan hechos en los que se vieron involucrados cuando formaban parte de la argolla de Somoza, pasaron al tema sobre la justificación de la trampa que Somoza le tendió para expulsarlo del grupo. Niño Lobo le pregunta si fue por quererse coger a la Dama y, Martinica le contesta más bien que fue una revancha porque él se resistió a tener una relación con ella. Desde la voz de los personajes se construyen las historias, pero es un

Martinica cambia en su segundo apellido en el acta. En la p 343 lo llama ALIRIO MARTINICA CASANOVA; sin embargo en las páginas 344 y 345 lo encontramos como ALIRIO MARTINICA SALAMANCA y en la Pág. 346 cuando lo nombra por última vez lo vuelve a llamar A. M. CASANOVA.

⁹¹ Este Niño Lobo (programa de radio Cruz y Calavera) fue el que levantó la calumnia contra Martinica, para sacarlo del grupo de confianza de Somoza.

diálogo mediado por el narrador (364-367). Regresan a su condición de prisioneros enjuiciados, a punto de ser condenados a muerte.

La otra parte se titula *La jaula de Blackjack [Testimonio de María del Socorro Vellorí, Tola, 2002]*. Es el relato de una mujer de Tola que en los días de los hechos (captura, juicio y fusilamiento de Martinica) cumplía los trece años. El autor real introduce un relato a manera de testimonio. En términos más específicos retoma una técnica propia del testimonio, que le permite incluir la voz de una protagonista presencial, desde la cual expone “otra focalización” de los hechos, discurso en el que se combina el elemento feminista-revolucionario. Se trata del rescate de la memoria histórica testimoniada, mediada por el autor, “me preparé bien cuando mi prima Xiomara me anunció su venida, y así he andado preguntando a los que eran más adultos y mejor se acuerdan de detalles, preguntando y apuntando, porque el deber de contar es un deber serio, quién lo sabe mejor si no usted” (376).

El hecho, como lo expone la testimoniante, fue de trascendencia porque “igual que concurrió la población entera de Tola, bajo la atracción de que venía prisionero Alirio Martinica, se trataba de un caporal de mando fuerte al lado del mismo Somoza y su querida la pérfida Mesalina” (376). Este testimonio es un recuento de las historias que ya ha contado; sólo que ahora desde otra voz y focalización, “no había quien no quisiera ver de cerca a Alirio Martinica, y no sólo verlo, despedazarlo ahí mismo querían (...), era un déspota en resumidas cuentas” (377). La voz del pueblo, de una mujer militante común, dándole al autor status de voz autorizada, de protagonista indiscutible.

Si este testimonio fue grabado en 2002 y los protagonistas están vivos aún, además los hechos históricos continúan sin haberse roto en su totalidad, le dan un alto grado de vigencia a los hechos, como de trascendencia al relato, que guarda una relación de continuidad con la narrativa testimonial.

En el arremolinamiento de la multitud, la revolución triunfante e importantes personajes del poder somocista capturados; surgían las exigencias de ejecutarlo. El autor real elabora una serie de preguntas hacia la testimoniante; pero la informante no siempre tuvo fresca la memoria. Esta carencia de certeza sobre el conocimiento de los hechos y los protagonistas, expuestos por la entrevistada, puede tener la intención de demostrar cómo el olvido también es parte de la realidad, de la vida de los sujetos sociales y sus subjetividades. El autor (entrevistador) hace un repaso de personajes importantes en aquel momento del juicio a Martinica y, la entrevistada relata lo que se recuerda, “y nada vaya tomármelo de todas maneras al pie de la letra, que si mi memoria le parecerá robusta en ciertos aspectos, en otros va a hallarla de apariencia más bien flaca” (386).

Más allá de relatar de nuevo el episodio del juicio y muerte de Martinica, queda expuesto el prestigio del autor “Y a ver si usted, que tanto sabe de letras, me explica la causa de que esa palabra, amante, junto con otras de sentido tan tierno y jubiloso como querida, se aplican tan libremente a esa clase de mujeres atrevidas” (387). La testimoniante detalla datos que no habían sido abordados: la retórica del Niño Lobo, y el fracaso de Martinica a la hora de convencer al pueblo en el juicio.

El *Epílogo* inicia con un epígrafe de Cavafis, el cual anuncia la eterna destrucción y el cierre circular que hacen los dioses (hombres), después de cada ciclo como una condena del destino fatal, para volver a empezar de nuevo. Cuenta el desenlace de la novela, que es el desenlace de Alirio Martinica en aquel día del fusilamiento. El narrador agrega, antes de la ejecución, una analepsis desde la focalización de Capac sobre un recuerdo de cuando Martinica se llevó a su hermana un día de hace muchos años, la dejó preñada e ilusionada, luego tuvo que abortar.

En síntesis, la primera instancia narrativa en la novela *Sombras nada más* es heterodiegética, el narrador no forma parte de la historia; sin embargo, también se identifica el relato homodiegético en la página 17, con la primera persona del plural. En el desarrollo de la historia el narrador introduce una serie de analepsis explicativas, intradiegéticas. Esta técnica se mantiene a lo largo del relato desde la primera instancia narrativa, implementada en todos los capítulos numerados. La primera instancia es el relato de la historia de la captura de Alirio Martinica con el triunfo de la revolución sandinista, el interrogatorio al que es sometido, el proceso del juicio popular y su ejecución.

El autor intercala, a manera de contrapunto, el relato primero con otros capítulos titulados; algunos de carácter testimonial; otros documentos como cartas, noticias, actas y juicios. Por su naturaleza, los testimonios incluidos en el relato son homodiegéticos, por ejemplo *El aposento de los espejos* en la página 47. En el documento de la página 97 el relato es heterodiegético; sin embargo, en la página 101 el narrador afirma desde la primera persona del singular el tipo de fuente de información en la cual basa esta versión de los

hechos y desde una prolepsis anuncia otros datos que “se mencionarán más adelante”, luego continúa con el relato heterodiegético.

La narración se desarrolla a partir del contrapunto de la historia primera con los “documentos que auxilian este libro”. En esta novela los capítulos numerados⁹² se caracterizan por ser un relato predominantemente heterodiegético, porque el narrador casi nunca forma parte de la historia; es decir, habla sobre la tercera persona (él y ellos); por el nivel en que está narrando es extradiegético, porque es el que ha comenzado el relato. En estos capítulos predomina el relato clásico omnisciente, en palabras de Genette focalización cero, aunque también se caracteriza por la complejidad de la técnica en la disposición de las historias, en este caso además se identifica en un porcentaje importante la focalización interna múltiple, porque son varios los personajes que aportan la visualización de la historia.

En cuanto a la modalidad, se combina el estilo indirecto, en el que predomina el discurso del narrador y discurso indirecto libre, conocido por los entendidos como uno de los más complejos. En *Sombras nada más* predomina la forma intermedia entre el discurso del narrador y el discurso del (los) personaje(s), en el que tanto gramatical como semánticamente se produce una contaminación del discurso del narrador por el discurso del personaje.

Más allá de la forma, esta novela es eminentemente dialógica, específicamente en aquellos fragmentos donde los personajes establecen sendos diálogos en el momento de los

⁹² Ubicados en las páginas 13, 61, 109, 141, 177, 225, 279, 311 y 349.

interrogatorios y los juicios a los que es sometido Alirio Martinica; es decir los diálogos con Manco Capac, Nicodemo y la compañera Judith; sin perder de vista el juicio que le hicieron antes de ser expulsado del círculo de poder de Somoza.

También se identifican otros diálogos: el de la fiesta de boda de Martinica con Lorena López en la parte 6, en la mesa de los profesores Ulpiano, Lombroso y Calamandrei. Las conversaciones en aquella jornada del juego de billar de la parte 2 y la vez que celebraban Ignacio y Jacinto, después de haber aprobado el examen de Derecho internacional público, en la parte 4. Así como las escuchas telefónicas, por radiotransmisor, testimoniales y periodísticas.

La esfera dialógica en términos narratológicos es el estilo directo; es decir, el discurso en el que se reproduce directamente el hablar de los personajes con sus modalidades: a veces se ofrece el diálogo con las palabras del personaje; el narrador introduce el *verbum dicendi* y a continuación reproduce el hablar del personaje entre comilla o con alguna otra marca ortográfica. En otros casos también se identifica el discurso directo libre, cuya característica es que se suprime el *verbum dicendi* y las marcas ortográficas, con el propósito de dar entrada a su través a la problemática del monólogo interior.

II. LOS PROTAGONISTAS EN LA NOVELA DE POSGUERRA CIVIL CENTROAMERICANA.

1. Perfiles de los sujetos protagónicos en la novela centroamericana de posguerra: De la totalidad novelesca a la diversidad protagónica

Para explicar las principales características de los personajes protagonistas, primero se hará una descripción pormenorizada; segundo, se identificarán las particularidades de cada protagonista y tercero, se destacarán los rasgos físicos, de clase e ideológicos.

Bajtín afirma que nos enfrentamos al personaje sólo en la medida en que se ha plasmado en una obra literaria; es decir, únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido, y en cuanto a cuáles fueron sus causas temporales y su desenvolvimiento psicológico sólo puede ser conjeturado, pero nada tiene que ver con la estética (1982: 14). Por esa razón el primer momento del análisis es sobre la apariencia externa, para luego construir la totalidad compleja del personaje.

En la serie novelística se identifica una diversidad de protagonismos a veces relacionados por la focalización del narrador, en las que a pesar de las diferentes condiciones de producción comparten ciertas características propias de un contexto cultural común. En un plano más delimitado, existen puntos de contacto (diálogo) entre los discursos de los protagonistas (a veces como complemento, otras como conflicto). También sobresalen características comunes (de tipo psicológico, político y social), como

la profesión u oficio, las fobias y las filias, tragedias personales; hasta escenarios geográficos, políticos y militares.

En el caso de Juan Luis Luna resalta el hecho de ser cojo (amputación del pie) como la característica física más destacada. Alrededor de este núcleo se construye la imagen del personaje. Este hecho se convierte en el centro desde el cual se desarrolla la vida del protagonista y la historia del relato. Más allá de las secuelas que le produjo el secuestro⁹³ en su psique, existe una diversidad de focalizaciones sobre el pie amputado y su forma de caminar. Las referencias van desde la ironía, las simples alusiones al muñón y al pie postizo, la simulación de la cojera y el eterno sufrimiento.

Las características socioeconómicas están determinadas por la riqueza que había alcanzado don Carlos Luna, que a juicio de los secuestradores le pertenecía a su hijo. En la novela se expone este conflicto tanto en el interior de don Carlos, como en la súplica del hijo para que pague el rescate y en la exigencia de los delincuentes, quienes representan a aquellos grupos socialmente organizados que desarrollan actividades jurídicamente delictivas con fines de lucro. Sin embargo, en el caso particular del protagonista, se hallan indicadores que reflejan “la comodidad” económica antes y después de la liberación. Posterior al secuestro, la solvencia económica se relaciona más con la sobrevivencia y el ocio. “Gozaban de una renta de un poco más de mil dólares mensuales, lo que apenas les alcanzaba para vivir sin necesidad de trabajar” (55).

⁹³ Esta forma de violencia para el año de 1997 en Guatemala se había incrementado considerablemente por sobre el resto de países de la región centroamericana. Al hacer una revisión de los informes del Banco Mundial, el IDH por país y los datos de las fiscalías, el promedio de secuestros es: Costa Rica 81, El Salvador 61, Guatemala 139, Honduras 94, Nicaragua 49 y Panamá 54.

En: <http://www.bancomundial.org/investigacion/publicaciones.htm>, http://www.undp.un.hn/Desarrollo_humano.htm.
Revisado en mayo de 2009.

El narrador articula una serie de ideas en las que expone las paradojas entre el “éxito” del protagonista escritor y la tragedia que padece. Otro rasgo sobresaliente es la ausencia de sentimiento de venganza. Después de indagar sobre la realidad de los hechos y conocer la verdad sobre el secuestro, expresa sentimientos de impotencia y cobardía, se vuelve un hombre bueno; pero pierde todo el sentido por la vida y el futuro.

Arcadia, mujer de 19 años cuyo rasgo físico notable al inicio del relato es su virginidad, además de ser corporalmente frágil y deja entrever su debilidad emocional. En esta novela se expone el conflicto entre las subjetividades idealistas y la realidad física femenina. Despliega el conflicto del encuentro con “el otro” sexual, el hombre; que se convierte en el dilema “¿agresor o complemento?” del cuerpo femenino.

Ella experimenta un largo juego de búsqueda, asumiendo la ingenuidad de Caperucita Roja. Luego de tener varias relaciones sexuales con distintos hombres, un día impensado queda embarazada. Como toda mujer urbana e instruida se informa sobre su estado de salud. Se enfrenta por primera vez con un ginecólogo que confirma su estado gestante.

En otro episodio el narrador acentúa que Arcadia anda mal vestida, referencia que sólo es mencionada en ese caso. El relato se desarrolla a partir de la evolución cronológica de la mujer. Al final, Arcadia personifica una serie de paradojas femeninas tales como el conflicto interior entre el tiempo real y el tiempo subjetivo, el deterioro del cuerpo con la negación de la mente; hasta la contradicción entre el ser y el deber ser. En la novela se exponen las esferas de la sexualidad, la reproducción, la producción y la socialización, esto

se refiere a la capacidad de toda mujer de decidir sobre su propio cuerpo, de tomar las decisiones sobre lo relacionado con el ejercicio de la sexualidad, del derecho a realizarse como persona plena y a disfrutar los productos de su trabajo. Al cuestionarlas, se replantean los roles de la identidad femenina tradicional, los contenidos que se inculcan a través del proceso de socialización, así como a las instituciones especializadas en reproducirlos. El rompimiento con éstas implica romper con el conflicto de la mujer, antes citado, entre la dependencia y la autonomía (Meza Márquez, 2000: 53).

La culminación del encuentro de la mujer con su cuerpo y con las ideas que tiene de sí misma se da cuando se observa al espejo. “Descubre su cuerpo de niño, pero en contraste siente el corazón ajado, marchito, desengañado, tremendamente cansado, como el de una anciana” (200). Lo que connota no sólo su apreciación física, sino el desplazamiento semántico hacia la subjetividad femenina. Esta reflexión expone otra forma de problematizar la relación cuerpo-cultura; ya que desde la perspectiva de Carmen Hernández,

“El cuerpo comienza a verse como construcción ideológica y por ello, despierta la reflexión sobre identidades, que en el caso de la mujeres, también se relaciona con la redimensión de su papel social. El cuerpo se convierte en un primer recurso para investigar sobre las categorías de sexualidad que ocultan diferencias de poder porque se privilegian unos sujetos, con sus respectivos discursos y deseos, por sobre otros” (Hernández, 1998: 1) (en Meza Márquez, 2000: 53).

Las características socioeconómicas son expuestas desde indicios muy atenuados. Es una mujer urbana, de familia con solvencia económica. Estudió 13 años en el colegio de

monjas. En su adultez el narrador informa que es empleada; sin embargo, no tiene resuelto por completo su situación económica.

Esta es una novela cuyo protagonista está más caracterizada por sus rasgos psicológicos; sin embargo en el episodio del aborto, no sólo se relacionan cuerpo y psique, sino el elemento ideológico. "Arcadia teme la ira de Dios" (62); pero justifica su voluntad de abortar. En esta decisión expone la característica de una mujer que a pesar de su conflicto interior, rompe con la concepción tradicional cristiana; evidentemente, el rechazo a la maternidad es otra dimensión de la liberación femenina, pero éste desde siempre ha sido considerado como algo totalmente inmoral, contribuyendo a la idea de caos (Bornay, 2001: 78). Además, Arcadia conoce de literatura erótica y sexual. "Siente miedo. Recuerda sus lecturas del Marqués de Sade. Recuerda otras historias, de sado-masochismo" (77). El conflicto del protagonista remite al pensamiento surgido de la tradición judeo-cristiana para hallar la respuesta definitiva a la ética sexofóbica y a la negación de todo principio de placer que, a partir de entonces, ha imperado en el mundo occidental (Bornay, 2001: 32).

Desde el inicio espera no tener miedo de decir sus cosas, aunque sea ambigua. Busca y se equivoca. Se debate entre el conformismo y la insatisfacción. Es una mujer frígida, poco sensual e inestable. Reconoce la importancia del matrimonio y la fidelidad, así como el sentimiento de culpa; pero nunca se detiene mientras explora sus deseos y su voluntad. Pasó de una total inexperta a vivir múltiples experiencias sexuales. Buscar gozo sexual, equivocarse constantemente, abortar, no querer tener hijos y no parecerse a su madre

(*matrofobia*⁹⁴) son una serie de rasgos que representan la ruptura de Arcadia con la tradición femenina patriarcal. Antes de pensar en “los otros”, piensa en sí misma.

Al final del relato está la Arcadia estratega, planifica con cuidado cada encuentro sexual. Después de todas sus experiencias comprendió la justa dimensión del sexo, como otra manera de hablar. También se reconoció algunos rasgos de belleza femenina; pero llegó a los 35 años y “en el fondo, ya no le interesa. Ya sabe como se juega, ya sabe lo que se dice, lo que se miente, lo que se finge” (199). No le interesa intentar creer de nuevo. En la esencia de su vida y el horizonte de Arcadia “Siente cansancio, tedio, fastidio” (200).

Por su parte, el aspecto físico de la Guajira impresiona a los hombres; sin embargo posee la particularidad de los personajes que en el encanto esconden la maldición. Contrario a Arcadia es una mujer experimentada en asuntos sexuales, “Desde que tenía como 14 años me desvirgaron” (35). “Pancho Rana sintió la redondez maciza de las nalgas” (6). Es una “morena lavada de rostro expresivo, mezcla de indígena con quién sabe qué porcentaje de española y árabe, con unos ojos negros, profundos, coronados por un par de cejas que sin ser exactamente gruesa, tampoco eran finas, lo que le daban una mayor profundidad a su mirada, y si de la nariz se trataba, era fina, ligeramente curvada, la frente amplia denotaba una inteligencia altiva y natural, frente que contrastaba con una boca de labios un tanto finos, pero carnosos” (44).

⁹⁴ La *matrofobia* se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en individuos libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir (Rich, 1978: 233) (en Olivares Cecilia, 1997: 75).

Dentro de las características socio-económicas, sus trabajos oscilan entre el robo y la prostitución⁹⁵. No es una prostituta cualquiera, además de ganarse algún dinero por servicios sexuales; también sirve de carnada para asaltar incautos con los de la banda. La protagonista nació en una familia pobre, su escuela fue la sobrevivencia en las calles.

La Guajira es un personaje tres veces marginado: mujer, delincuente y prostituta; rasgos determinantes en la configuración de su conducta y subjetividad. Dentro de las características psicológicas, un primer elemento es su lenguaje, constantemente insulta o se expresa con un léxico urbano marginal. Con frecuencia juega a que no es prostituta y pide que no la confundan. Asume la posición de mujer inocente, mientras sus ideas dicen todo lo contrario. Aunque no es un caso prototipo de "femme fatale", posee algunos de esos rasgos, como destacar por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal (Bornay, 2001: 315).

Las características ideológicas de la protagonista revelan una serie de valoraciones sobre el presente político e institucional nicaragüense, desde el pensamiento popular. En una oportunidad dice que "todos son una partida de tamales balurdes. Ahora el que no es político es tamal, afirmó categóricamente, sin saber por qué, (...). La estoy cagando, estos

⁹⁵ El tema de la prostitución en protagonistas femeninos de la literatura europea es de vieja data. Según Bornay, a partir de los años sesenta del siglo XIX, y de manera progresiva, se fue produciendo una masiva expansión de la prostitución en los centros urbanos de Europa. Este fenómeno social, haría su aparición sin velos, con toda su crudeza, a partir de 1870; primero en la literatura naturalista, (...) Zola, entre otros, escribirían novelas centradas en la vida de una ramera (2001: 340); no obstante, en el caso de la Guajira adquiere otras características, se expone otra forma de ser prostituta en una sociedad tan decadente como la que mostrara la novela realista y naturalista europea.

ricos fachentos siempre están a favor del gobierno” (29). Denota que tiene conciencia de clase y claridad política, aunque contrasta con su nivel de instrucción académica.

Otra paradoja en la Guajira es que siendo una mujer marginal, posee claridad sobre la concepción liberadora femenina. Logra diferenciar su condición de prostituta con sus expectativas de mujer liberada de los yugos morales y sexuales, porque para ella “Pagan bien, pero a mí me gusta la independenciam, mi propio negocio, no depender de ningún hijo de puta hombre que por unos centavos te quieren tener de querida, sirvienta, esposa y mamá” (35). Desde el discurso directo del personaje femenino, caso curioso desde la focalización de un *autor real* varón, reivindica una posición feminista, a partir de entender que

El feminismo es un discurso crítico que considera que en una sociedad que valora los productos de la experiencia masculina como medida de comparación, las mujeres han sido invisibilizadas como creadoras de cultura y como sujetos históricos; por otra parte, las imágenes de mujeres que los diferentes medios de expresión, escritos y de comunicación ofrecen son frecuentemente androcéntricas, provocando con ello una dificultad respecto a la expresión plena de sí mismas y una especie de extrañamiento o marginalidad en una cultura dominada por el varón (Meza Márquez, 2000: 19).

En el espacio político, la Guajira se debate entre lo que dice y lo que piensa. Constantemente deja percibir, en lenguaje semejante al del narrador, que conoce sobre posiciones ideológicas y filiaciones políticas. No obstante, se detectan inconsistencias y escaso conocimiento de la historia.

En el caso de Robocop, además de enfatizar su estatura y corpulencia, para él lo importante es que “Nunca fui capturado ni resulté herido” (10) en la guerra. Estos rasgos lo vuelven diferente, sin rasguños y fuerte, después de combatir durante ocho años. Según se describe, es un hombre de “un metro noventa y pesaba ciento noventa libras” (13). Es hasta el desenlace del relato que resulta herido en el rostro. “Ellos me reconstruían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones antinarcóticos especiales a disposición en Centroamérica” (131). Después de la recuperación viene el cambio de identidad física del personaje.

Al referirse a sus condiciones socio-económicas expresa que no es un campesino bruto, que nació en la ciudad y que estudió hasta octavo grado. Trabajó de vigilante en una fábrica. Después que lo reclutaron se convirtió en soldado del ejército, que devengaba el salario mínimo; cuando lo desmovilizan deja de percibir ese ingreso. En ese momento sus únicas pertenencias eran pertrechos de guerra. En síntesis, “no me podía imaginar convertido de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado” (12), que por sus destrezas se le facilitó formar parte del crimen organizado y grupos delincuenciales. Entre las actividades más comunes suelen encontrarse el tráfico de drogas y armas; además de asesinatos y secuestros. En la actualidad, la mayoría de estas colectividades tienen un orden jerárquico siendo la forma de pandillas y mafia las más comunes.

En cuanto a las características psicológicas destaca que el protagonista no es llamado por su propio nombre. Refiriéndose a sí mismo, dice “Los del pelotón me decían Robocop” (9). Se trata de un sobrenombre, que en la realidad es un policía norteamericano

transformado en robot, protagonista de una película; coincide en que ambos han sido formados para el arte de matar, uno en la ficción del cine otro en la literatura.

Robocop se reconoce como soldado excepcional, se cree fuerte, valiente y poderoso. Sin embargo, “cuando terminó la guerra hubo una campaña de desprestigio contra nuestro cuerpo, que persistió pese a que ya habíamos sido desmovilizados. (...) El hecho de que una unidad del batallón haya participado en la ejecución de unos curas jesuitas españoles (...). Pero el Alto Mando nos escogió para esa operación precisamente porque éramos los más eficientes” (11). Al final comprendió que la guerra había terminado. Confirmó su condición de hombre huérfano, abandonado y sin expectativas. Se involucró con una prostituta. Buscó en qué ocuparse hasta terminar enredado en asesinatos y persecuciones.

Robocop se convierte en un delincuente que a veces comete asesinatos por placer. Además es pragmático en el campo de las relaciones con mujeres. Tenía predilecciones por los militares y las armas. Expresa “Soy hombre de pocas palabras” (41). Con frecuencia pasaba largos periodos de ocio. Finalmente lo capturaron, interrogaron y exhibieron ante los medios de comunicación. En el personaje es recurrente el recuerdo de la guerra. Por su formación militar estaba entrenado para no hablar. Es incesante la búsqueda de espacios o hechos que le dieran la oportunidad de sentirse hombre armado y con poder para matar.

Las características ideológicas están marcadas por su formación militar de escuela estadounidense y las actitudes favorables en la disciplina castrense. Su ideologización es tan profunda, que al finalizar la guerra se distancia de la posición institucional del Alto Mando y para referirse a la guerrilla utiliza el epíteto “los terroristas”, calificativo que

utilizó la clase oligárquica en el poder y el ejército en el periodo de guerra. Siempre se concibió diferente con “los otros” del ejército, porque los del batallón del que formó parte tuvieron un trato distinto al de la demás tropa. Eran tan sólidos sus principios militaristas que mostró lealtad a lo largo de su vida.

El protagonista opina que en la posguerra era más difícil ejercer el trabajo de matar. Después reflexiona sobre su condición como sujeto “ahora con ese palabrerío de la democracia, tipos como yo encontrábamos cada vez mayores dificultades” (39). Estas frases concentran la interpretación política e ideológica del protagonista frente a los Acuerdos de Paz y la finalización del conflicto armado. Robocop muestra un sentimiento patriótico y xenófobo (heredado de su formación militar).

Por algún tiempo vivió desilusionado, lejos de la vida de soldado, del ejército, del cuartel y de la guerra; pero cuando se incorporó al grupo de guatemaltecos y salvadoreños en aquella selva, exterioriza la pasión por la vida castrense. Desde siempre estuvo marcado por la ideología política del ejército y el nacionalismo salvadoreño. En el desenlace, cuando nadie sabía quien era aquel hombre herido del rostro, tirado en la cama de un hospital norteamericano; dieron con la identidad de Robocop hasta que encontraron sus huellas en el archivo del Pentágono sobre soldados centroamericanos entrenados en bases militares.

En *Las batallas perdidas* un elemento significativo es la intertextualización autobiográfica del autor, que permite inferir una relación con el protagonista y el narrador; es decir que se encuentran datos coincidentes entre ellos; por ejemplo, la fecha de nacimiento del “yo-personaje” Enrique con la del autor real.

Las características físicas del protagonista son limitadas, las referencias hacia sí mismo se relacionan más con sus estados anímicos y la edad. Algunas veces comenta sobre su cansancio y dolencia en las articulaciones. También menciona “yo me siento viejo, como estoy” (250).

En las características socio-económicas, es un personaje sin trabajo “a estas alturas del partido y sin chamba me estoy quedando en trozos” (20). Mientras vive en el extranjero viaja en autobús; sin embargo, está tan acostumbrado a andar en carro que con facilidad se pierde al andar a pie. Reniega porque no hay nadie que pueda recomendarlo para un trabajo “menos esos hijos de puta del partido”, y, reitera “uno exiliado por andar metido a redentor” (20). El personaje colapsa entre la realidad que vive y las comodidades que ha tenido desde niño. Expone con mucho detalle la vulnerabilidad económica de los exiliados políticos, quienes dependen de disposiciones partidarias o de las realidades económicas de los comités de solidaridad internacional afines a las causas que representan.

Dentro de la totalidad de las características psicológicas, destaca en primer plano la obsesión por comparar su realidad de guatemalteco con la de “los otros” países por los que viaja (México y Cuba). Es un típico hombre clase media, muy influenciado por la cultura popular urbana.

En la serie de padecimientos que protagonizó como exiliado se entremezcla su situación de inestabilidad psicológica con su ambigüedad ideológica. En cada circunstancia sufre sus angustias, en la Habana al reclamar por qué le quitaron a su mujer y permitirle el aborto; lo mantuvieron preso en el Escambray y en un cuartucho del hotel Presidente meses

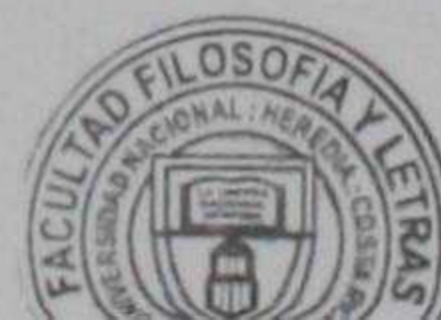
enteros para que aprendiera a comportarse. Es un hombre irreverente y de indescifrable conducta.

Es constante el estado de nerviosismo de Enrique al enfrentarse ante el poder del partido. Se trata de los padecimientos del exiliado, una especie de rabia y dolor, producto de la aflicción por abandono; es decir, aquellos seres humanos que no saben si al renunciar a los suyos se abandona a sí mismo, todo por suponer que tiene convicciones en lo que cree.

En su infancia y adolescencia tuvo una vida tormentosa, desencadenó una conducta agresiva y excéntrica. Al llegar a los diez años descubre el mundo de los genitales y la masturbación. En la adolescencia disfruta mucho su autonomía. Desde los once años visitó prostíbulos. Cuando cumple los veinte inaugura su vida existencial, el personaje reflexiona sobre lo que implica cumplir veinte años: "Creo que la vida es una mierda" (101).

Las conductas entran en contradicción con la disciplina político-ideológica. Del discurso estético el narrador protagonista transita hacia la trasgresión política carnavalesca, el yo irreverente colisiona contra la solemnidad del discurso y los símbolos de la revolución cubana.

En cuanto a los sentimientos amorosos, decide romper con su pareja, mientras vive en la Habana. Este hecho propicia un conflicto interior y moral sobre el aborto desde la visión del hombre, también produce una interpretación antagónica a la del poder político cubano sobre la individualidad.



Después de sufrir la pérdida de “su hijo”, por la decisión de su mujer y “la arbitrariedad” del Estado cubano, examina todas las falsedades que construyó para embaucarse en este drama. En la página 216 el narrador revela que el personaje es poeta y escritor. Otro componente importante es la crítica hacia la izquierda. Como militante enfila sus ataques hacia el interior de la estructura política de la que forma parte; también expone una disyunción ideológica. El hecho de ser exiliado político y militante “marginal” en el extranjero le determina asumir una posición crítica.

Asume la desilusión ideológica y distanciamiento con el partido. No encuentra respuestas concretas a sus demandas cotidianas de sobrevivencia, cree que no encontrará ayuda de nadie. Recobra fuerza para pensar que es hora de enfrentarse a “esa bola de cabrones” (21). Por la manera de referirse a sus “otrora” compañeros, encontramos claramente expuesto su rompimiento.

En el discurso ideológico de “las batallas perdidas”, Enrique asume sin temores la decisión de renunciar a las creencias del pasado. Anuncia la crisis de los poderes que lo han atormentado durante toda su vida. Renuncia a Dios; después desciende a los dogmas terrenales y hace una crítica hacia el poder del partido. Articula una crítica hacia la izquierda burocrática, acomodada e incompetente (36). Presenta el recorrido de su experiencia como militante, sujeto a las disposiciones disciplinarias del poder político internacional con las que se enfrenta. Muestra el poder del régimen cubano sobre los latinoamericanos organizados.

La desesperanza y el arrepentimiento ideológico aparecen como valoraciones finalistas, se trata del cierre de un periodo, de un círculo; pero la conciencia del personaje no está tranquila luego de que evalúa todos los sacrificios que esta aventura significan para él. Sin embargo el anuncio del fin está expuesto. Es el fin de las utopías sociales.

Por último está Alirio Martinica, en el episodio de la captura, el narrador lo describe “vestido de guayabera de manga larga de lino, color beige, ajustada sobre el leve promotorio de la barriga, los pantalones de gabardina marrón, las zapatillas Florsheim con fleco en el empeine, y en la bolsa de la guayabera la pluma Parker de 21 kilates que todavía no le habían requisado” (15), “llevaba las manos amarradas a la espalda con un cordón eléctrico, las nalgas mojadas y los zapatos zafándosele a cada paso” (23).

Después de la captura estaba agotado, “puso los ojos en sus propios zapatos decrepitos aunque recién lustrados, los calcetines flácidos color carne pálida con una flecha azul que subía por los lados, el remiendo sutil en el codo de la camisa como una cicatriz que ya se apagaba de vieja. Su atuendo de pasante de derecho con sueldo de Juez Local del Crimen de ciento cincuenta córdobas mensuales” (61).

Momentos antes de su ejecución en Tola, estaba atado de las manos y tirado en el suelo. En la multitud que esperaba afuera “no había quien no quisiera ver de cerca a Alirio Martinica, y no sólo verlo, despedazarlo ahí mismo” (377). Desde la percepción del “otro”, ha caído en desgracia. Una mujer testimoniante lo observa con “la mandíbula en temblores, la calva perlada de sudor, los ojos de gato de monte sin concierto ni sosiego, abierta de asombro la boca ancha, como de pescado bagre que se ahoga fuera del agua” (378). “Lo

llevaron a fusilar en calzoncillo y camisola. En la calle esperaba una gran jaula, de esas para poner toda clase de pájaros de plumaje vistoso” (398). Varios años de gloria se convierten en breves instantes de desgracia.

El gran hombre es ridiculizado. Los todopoderosos de la dinastía, metonímicamente representado por la estampa de la guayabera, ahora va en harapos, en una cárcel portátil, hacia una muerte simbólica, vencido por el poder del pueblo en armas. Estas son las características del cuerpo del protagonista en aquel día del fusilamiento.

En cuanto a las características socio-económicas contamos con los registros de que el protagonista ha vivido tiempos dorados (de opulencia); además, en sus primeros años de profesional gozó del ingreso económico de un abogado promedio dentro del sistema judicial. En tiempos más recientes, es propietario de la Hacienda Santa Lorena, por tanto terrateniente. También es importante tener en cuenta que mientras huía portaba una maleta con veinte mil dólares en fajos de mil.

Meses antes del triunfo de la revolución, Martinica fue expulsado del grupo de poder, ya no gozaba de las prebendas que el gobierno repartía a sus allegados. En palabras del narrador estamos ante “un famoso somocista caído en desgracia” (49). Había macizado una fortuna considerable; sin embargo hubo momentos que vio amenazada su estabilidad por algunas trampas propias de la vida ociosa.

En el protagonista también se reconocen algunos rasgos que complementan la totalidad de su condición económica: su familia es de origen modesto y su formación

académica la logró a base de sacrificios familiares y personales, no se olvide su periodo de inquilino; tampoco aquel episodio representativo cuando al amanecer abordó el autobús a Managua y al mediodía estaba en León.

Otro rasgo paradójico es que entre los hacendados el más bondadoso es el Doctor, pues invierte en ciertas comodidades de sus trabajadores. Así como en aquellos días, en el preámbulo del juicio ofreció todas sus propiedades para que las repartieran al pueblo y ante tal ofrecimiento, los juzgadores se mofan y lo acusan de repartir lo que ha sido mal habido por él.

Las características psicológicas más destacadas son dos elementos principales: el estado emocional de un hombre en fuga y la angustia por el presagio de la muerte. Desde que se adjudica el nombre "Tiburón herido" en la clave del radio transmisor queda expuesta la sensación de incertidumbre que lo invade. Su condición de prisionero determina su estado anímico. Comienza a sufrir episodios de tensión nerviosa. Había perdido el apetito. En pleno interrogatorio se orina.

Desde la apreciación del "otro", en este caso Lorena López, lo concibe como un hombre escabroso, muy dado a sus fatuidades. Además confiesa la fidelidad que se tenían como amigos con Ignacio; un valor que, desde la perspectiva de ella, está sobre las ideologías y los egoísmos. Como muestra de lealtad, fue capaz de resguardar en su casa a un enemigo político e ideológico, a pesar de los riesgos.

Fue un hombre que de la nada se convirtió en secretario privado del presidente Anastasio Somoza. También disfrutaba los romances fortuitos, especialmente el que compartió con Yadira Marengo, su amante de siempre. Sin embargo, dentro de la paradoja del personaje, se identifica el sentimiento infalible hacia Lorena López, la mujer de su vida con la que contrajo nupcias en aquella ceremonia religiosa en diciembre de 1973.

Si bien es cierto que Martinica disfrutó de los placeres del poder, también padeció las crueldades. Fue sometido a juicio, presiones y acusaciones tanto por el régimen de Somoza como por los sandinistas. Primero los somocistas le tendieron una trampa para acusarlo de sodomía y corrupción. Después los sandinistas lo condenaron por formar parte del grupo de poder del régimen.

El personaje siempre estuvo en el umbral de los tiempos políticos; por eso la angustia marcó su estado psicológico. Fue perspicaz en el cálculo para sobrevivir en mundos difíciles: el del poder y el de los placeres. Compartió ideas y decisiones con los poderosos que definían el rumbo de la sociedad nicaragüense; pero también fue juzgado y fusilado por este privilegio. Siempre tuvo mujeres a su lado, supo hacer el juego de esposo y amante, mientras la represión y las luchas revolucionarias transcurrían.

El entorno anterior produjo un contexto que determinó las características ideológicas de Alirio Martinica. Para el momento de la captura ya no era hombre influyente. Otro antecedente importante en su vida política es que fue dirigente estudiantil y estuvo organizado en el FER. El cargo de juez lo desempeñó resultado de una decisión política, cuya autorización la recibió del mismo Carlos Fonseca Amador.

En la carta que le escribe Lorena López al “autor real”, hace una petición concreta sobre Martinica, cuando le solicita que “tampoco se te vaya ocurrir condenarlo de antemano, ni a él ni a mí, por somocistas, que a estas alturas ya te habrás dado suficiente cuenta de que muchos de los que pelearon para botar a la familia Somoza terminaron cayendo en lo mismo de siempre” (208). Interpelando a que más allá de las opciones políticas de los seres humanos, los abusos y miserias son las mismas.

Después de cruzar la disposición de los principales rasgos distintivos de los protagonistas, desde su expresividad externa; en la novela de posguerra civil centroamericana se descubre una diversidad protagónica, que más allá de las exposiciones descriptivas hechas por el narrador; constituyen una complejidad de sujetos narrativos; a tal grado que, extendiendo al retrato, los diálogos y monólogos de los personajes es frecuente encontrar la evocación de recuerdos, sueños y pesadillas.

Si el texto novelesco es social, puede ser explicado como metonimia de la totalidad que lo genera; si el narrador es una mediación del autor y, el autor es resultado cultural, que produce y consume discursos socio-culturales; en el protagonista se sintetizan las expresiones culturales y sociales que lo producen, en ese sentido es que confluyen de forma sintética las expresiones representadas por los protagonistas.

El propósito inmediato del análisis, siguiendo a Bajtín, ha sido ponderar los valores plásticos y espaciales que son extra puestos a la conciencia del personaje y a su mundo, a su orientación cognitiva y ética en el mundo, y que lo concluyen desde afuera, desde el conocimiento que tiene el otro de él, desde la conciencia del autor-contemplador (1982:

32). Localizándose así un camino hacia el campo cultural, porque el autor puede estar tanto en el espacio literario, en calidad de novelista; como en el contexto sociocultural, como sujeto histórico. En esta lógica el protagonista se convierte en el punto de encuentro de ciertas representaciones sociales y culturales; así como de ciertas contradicciones individuales de lo colectivo.

En la novela de posguerra civil centroamericana los que fueron escenarios de guerra, colectivos y públicos, han sido sustituidos por conflictos individuales y privados. Los protagonismos femeninos representados por Arcadia y la Guajira, en primer plano, representan esta ruptura con los relatos tradicionales (patriarcales) centroamericanos, no sólo porque son personajes "raros", sino porque desde esa voz se anuncia el surgimiento de otros sujetos representados en la novela; al mismo tiempo es relevante el papel que juega Lorena López y la testimoniante de Tola, María del Socorro Bollerín; también la Mulata y la joven guatemalteca engañada por Enrique; sólo para mencionar las más destacadas.

En otro plano se encuentran los protagonismos masculinos que tienen características disímiles; pero están relacionados por compartir características del periodo de guerra: Enrique el exiliado político, Juan Luis Luna el secuestrado, Robocop el ex-soldado del batallón Acahuapa y Alirio Martinica, hombre cercano al poder somocista. Sin dejar de lado a los personajes secundarios como Pancho Rana, los de la banda de secuestradores guatemaltecos, los compañeros de grupo de los que forma parte Robocop y los sandinistas.

En los relatos estudiados se identifica un cambio en relación con la narrativa testimonial, tanto en su forma como en el plano del contenido. Independientemente que se

refiera a otro periodo histórico, Lukács ofrece una explicación útil y aplicable a la realidad que se estudia, porque de acuerdo a los protagonistas identificados (tanto autores reales como personajes novelescos) el entorno de posguerra centroamericana es un espacio en el que confluye una diversidad de ideas, actores y tiempos

Y aquí, lo nuevo se enfrenta hostilmente a lo viejo, el cambio se halla “unido al menosprecio, a la destrucción, al aniquilamiento de la manera anterior de ser de la realidad”. Se producen las grandes colisiones históricas, en las que, por supuesto, son portadores conscientes del progreso histórico (del “espíritu”, según Hegel) los “individuos histórico-universales”, pero lo son sólo en el sentido de que prestan conciencia y clara orientación a un movimiento ya existente en la sociedad (1977: 41).

En concomitancia con la parte cultural, extraliteraria, a la que ya nos referimos; porque, como valora Bajtín,

Todo esto representa la expresión más profunda de una desorientación social de los intelectuales de la clase media que se siente dispersa por el mundo y que se orienta en el mundo por su cuenta y de una manera solitaria. Una voz monológica firme supone un firme apoyo social, supone la existencia de un nosotros, independientemente de que si se trata de una sensación consciente o no (1982: 197).

El lenguaje es social y cultural, el autor es un mediador entre su percepción de la realidad y el lector de su novela; pero está claro que cuando los textos entran en el circuito de comunicación adquieren vida propia, por tanto infinidad de sentidos. Así como el texto adquiere autonomía, también el personaje obtiene independencia del creador, porque

el autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado. **Y así son todas las vivencias activas de la creación:** uno ve a su objeto

y a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia; el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye ni se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigida (Bajtín, 1982: 15).

El autor real (novelista) es el resultado de un proceso comprobable en la realidad; sin embargo el personaje protagonista existe sólo en el relato; por eso en el recuento teórico llegamos a la conclusión que autor y personaje son dos entidades distintas. En síntesis el autor es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida sino un producto cultural significativo y estable, y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido (Bajtín, 1982: 16).

En esta lógica, a partir del conocimiento extraliterario, Alirio Martinica no es Sergio Ramírez, Pancho Rana no es Franz Galich; ni mucho menos Robocop es Horacio Castellanos Moya; sin embargo se han identificado indicios de intertexto autobiográficos entre Enrique y Marco Antonio Flores, así como entre Juan Luis Luna y Rodrigo Rey Rosa; lo cual no implica forzar la interpretación y pensar que por la referencia autobiográfica autor y personaje son equivalente.

1.1. Similitudes y diferencias en los protagonistas novelescos de posguerra: Una expresión de los desenlaces del pasado de guerra hacia una transición inconclusa.

En los párrafos anteriores se expusieron las particularidades de cada protagonista y se establecieron relaciones entre personaje y autor real; sólo para dejar por sentado que se pueden hacer inferencias arriesgadas, pero entre los personajes de papel y los de carne y hueso existe una total independencia. Para Bobes Naves

Es evidente que el personaje ha cambiado, y lo ha hecho profundamente, tanto en su concepción como en los recursos retóricos con los que se presenta en el discurso de la novela. La forma de expresión, la distribución de los signos para su construcción, incluso el concepto mismo de persona que le sirve de marco de referencia, ha sufrido un fuerte cambio, pero el personaje sigue en el relato, por de pronto como una unidad de construcción (en Mayoral, 1990: 44)

Para cerrar definitivamente esta parte, estableceremos dos tipos de relaciones entre los protagonistas: en la primera se identifican similitudes y en la segunda diferencias. Desde una mirada panorámica se puede asegurar que no existen similitudes físicas destacables entre los protagonistas. En cuanto a las profesiones u oficios, se identifican dos grupos de personajes, entre protagonistas y secundarios, que guardan relación. Los personajes femeninos agrupados alrededor de la Guajira, que ejercen la prostitución, tales como Vilma la que vivió con Robocop y las prostitutas que visitaba Juan Luis Luna. Otro grupo es el relacionado por la herencia militar, de los cuales el más representativo es Robocop y el grupo con el que ejercían el sicariato: Saúl, Bruno y el Mayor Linares; también se

reconocen destrezas de este tipo en Pancho Rana el nicaragüense y en el Sefardí el secuestrador guatemalteco, exjefe de Kaibiles.

Otro grupo identificado con características similares; pero más atenuado, es el de la figura de la amante, rol ocupado principalmente por personajes femeninos secundarios como Yadira Marengo, amante de Alirio Martinica y la pérfida Mesalina, la Dama del presidente Somoza; también se puede incluir a las mujeres que tienen relaciones sexuales como romance fugaz, entre ellas nuevamente Arcadia como la más representativa, la Guajira, la Mulata y Guadalupe la mujer de Alfredo que se embarcó con Robocop en una aventura. Sin olvidar el episodio que vivió Lorena López con Ignacio.

En otro campo también se reconocen las similitudes entre los grupos organizados para delinquir, desde los más simples como la banda de la Perrarrenca, liderado por la Guajira; pasando por las bandas de roba carro y de crimen organizado de las que formaba parte Robocop; hasta las más sofisticadas, por ser transnacionales y dedicarse a la narcoactividad, en palabras sencillas, se trata de una industria ilegal a nivel mundial que consiste en la distribución ilícita de drogas y fármacos que la ley restringe al uso cotidiano; que relacionan al protagonista con personajes como el viejo y los narcos guatemaltecos, la corporación del Tío Pepe y la banda de Don Toño.

También es importante destacar las similitudes de los protagonistas desde el ámbito temático; un caso importante es el que se establece por el tema del aborto, recuérdese el caso de Arcadia y su conflicto personal; el de la mujer joven guatemalteca que aborta en la Habana y entra en una franca disputa con Enrique; en otro sentido pero connotando un tema

semejante, el de la opción por no reproducirse, tenemos el caso de Juan Luis Luna que eyacula fuera para no correr riesgos; así como el de Arcadia y la guatemalteca ya señalados.

A pesar de que el mundo de las individualidades de los protagonistas ya fue abordado con amplitud, bastará señalar los más trascendentes, para cerrar esta parte. Juan Luis Luna es un personaje en el que se mezcla los traumas psicológicos más agudos como consecuencia de ser víctima de la violencia representada por los secuestradores. Su amputación física trasciende hacia la mutilación de la herencia nacional; no olvidemos que después del hecho renuncia a su pasado y a su futuro.

Arcadia por su parte representa el paradigma de transgresión sexual psicológicamente más complejo, quien desde su "capacidad de optar" ocupa un proceso de liberación ideológica femenina, desde el cual devela una ruptura con la tradición cultural patriarcal; aunque en su interior no resuelva sus conflictos a plenitud, es un personaje que encara las agresiones invisibilizadas por la institucionalización de la violencia hacia la mujer; pero sucumbe ante la realidad del tiempo biológico y las consecuencias de sus propias decisiones.

Arcadia es la síntesis de un proyecto cultural que expone la visibilización de la diversidad sexual del presente, desde una focalización femenina. Un rasgo muy relevante es su posición sexual fronteriza de hermafrodita; que por su esencia, según la concepción primigenia, reunía la armonía de los dos sexos, fue considerado peligroso por el padre de los dioses y decidió cortarlo en dos mitades. Desde entonces los hombres están destinados a

buscar su otra mitad perdida, que puede ser tanto del mismo como del otro sexo (Bornay, 2001: 307).

Según Bornay en el clima intelectual y artístico, particularmente entre los simbolistas de finales del siglo XIX, se vio en el andrógino, en su equivalente el hermafrodita, la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino que equilibran y unen la inteligencia y la estética (Ibídem). No obstante de estos antecedentes, en el personaje femenino de *El desencanto*, el tema del hermafrodita es problemático porque no lo concibe como equilibrio entre belleza del cuerpo y subjetividad, ni entre masculinidad y feminidad; mucho menos entre razón y pasión. Se trata, en este caso, de presentar un sujeto diferente al hombre y a la mujer.

Esta diferencia en Arcadia se complementa con la búsqueda insistente del placer en medio de un mundo heterosexual en el que el andrógino se convirtió en el supremo deseo de quienes la realidad no satisfacía (Bornay, 2001: 307). En otras palabras, la relación “cuerpo-sexo-cultura” que simboliza Arcadia se ubica en un momento en el cual la sexualidad se impugna y está más abiertamente politizada, por tanto una de las formas en que hoy se renegocia la vida erótica es a través de la exploración de *cómo* comprendemos el sexo y de la manera en que lo practicamos (Spargo, 2004: 12).

Los componentes placer sexual y fatalidad se combinan en Arcadia como reacción discursiva de ruptura con la concepción tradicional de mujer. En la búsqueda incesante por experimentar los goces, renuncia de hecho, al sentimiento de culpa de tradición cristiana que ha incriminado históricamente a la mujer. Se pronuncia frente a

Este continuo apelar a la abstinencia, esta insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual, este desprecio sin paliativos por la carne, (que) necesitó de la figura de un “impulsor”, un “culpable”, de un ser proclive al pecado, que no fuera aquel hombre creado a “semejanza de Dios”. Se necesitaba de “otro”, que, por la lógica de estas filosofías patrísticas, iba a ser otra: Eva, la mujer. Es en ella en quien los Padres de la Iglesia encarnarán todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio (Bornay, 2001: 33).

Con ciertos matices y especificidades, también posee el relacionado de *femme fatale*, porque sobre su apariencia física hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa (Bornay, 2001: 114). Que se complementa con su aspecto físico y, en ella, han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones (Ibíd.: 315).

Arcadia se posesiona como *otro sujeto*, diferente a la bipolaridad heterosexual tradicional; reacciona y se distancia de la castración y la eterna culpa del pecado, hasta culminar con decisión definitiva de rebelarse ante el deber ser patriarcal. Paradójico son sus sentimientos interiores conflictivos; pero en la práctica ejecuta los deseos que le dictan la voluntad y el placer.

La Guajira es peculiar porque a pesar de ser tres veces marginal, simboliza la emergencia de nuevos protagonismos, psicológicamente espontánea; pero culturalmente representativa. En esta mujer encontramos las expresiones de la acumulación histórica centroamericana. Joven, atrevida, violenta y violentada, sin horizonte ni proyecto de vida;

indefectiblemente condenada a la marginación y con la esperanza de encontrarse algún día con la buena suerte.

Los protagonistas se caracterizan por representar un distanciamiento de las funciones tradicionales femeninas; también personifican “la diferencia” de la mujer en el nuevo episodio sociocultural centroamericano⁹⁶. Al reflexionar sobre los roles tradicionales, sin duda aparecen los personajes secundarios. En la búsqueda de similitudes, más allá de las diferencias de género, surgen datos interesantes; por ejemplo en las relaciones temáticas, cuando pensamos en la recurrencia del tema del aborto. Aborta Arcadia y la mujer joven guatemalteca en la Habana, las dos lo hacen por “opción” propia de mujer; sin embargo, las implicaciones en los relatos son distintas, porque mientras la primera creía que un hijo le estropearía sus planes de vida y además no quería saber nada sobre el macho engendrador; la segunda tuvo que asumir los reproches del guatemalteco que no concibe la idea que lo dejen huérfano de hijo, adquiriendo dimensiones político-ideológicas, porque Enrique implica al Estado cubano en la decisión.

En síntesis, las mujeres (Arcadia, la Guajira, la Mulata, la joven guatemalteca y Lorena López) no rompen completamente las relaciones de dependencia de mujer con el hombre; no obstante, establecen diferentes procesos de negociación que se convierten en

⁹⁶ Un primer elemento a destacar es que mientras Arcadia es el resultado de la mediación de una mujer escritora, la Guajira es producto de una propuesta masculina. En otro ámbito, según Meza Márquez, **Diferencia** se refiere a una especificidad femenina que puede tener diversos orígenes, según la teoría feminista de que se trate; en lo biológico o condiciones derivadas de ello y moldeadas por la cultura, como la maternidad. En las estructuras socioeconómicas y políticas patriarcales que han marginado a la mujer de la cultura asimilándola a la naturaleza. En el orden simbólico y el orden de la comunicación verbal respaldados por la ciencia y cultura dominantes masculinas que sitúan a la mujer en el lugar del otro, ese otro como diferente a lo masculino a partir del cual se apuntala la identidad masculina (2000: 26).

otras formas de relaciones de pareja, exponen otras formas de relaciones al interior de la familia, el espacio de lo privado y el mundo de lo público.

Las relaciones de pareja de estos cuatro personajes femeninos no se sostienen perennemente y, a través de ellas, se identifica diferentes formas de rompimiento con su pareja. Tampoco se trata de una nueva forma de contrato en la relación de pareja con el contexto social; sin embargo, en la serie novelística de la que forman parte estos personajes femeninos los protagonistas masculinos, algunas veces establecen relaciones de igualdad con las mujeres; pero en algunos otros se subordina o queda en condiciones donde se relativiza su masculinidad; exponiendo a hombres inseguros, frágiles, débiles, amputados y sin deseo de engendrar, derrotados y hasta el caso extremo del fusilado.

Aquella mujer que en la narrativa de guerra alcanza a tener voz por resistir, ser fuerte, luchadora y revolucionaria pese al doble sacrificio, en su reivindicación por la justicia; aunque invisibilizada como "mujer nueva", principia un proceso de transformación en la narrativa y, como personaje protagonista de la novela de posguerra expone configuraciones diferentes; a saber, se debaten en el dilema entre la autodeterminación y la dependencia.

No obstante, son mujeres que trascienden el determinismo de la feminidad habitual y la herencia patriarcal tradicional; una porque pese a sus limitaciones religiosas, psicosociales y culturales opta por la ruta de la experimentación sexual e individual, como el caso de Arcadia; otra, determinada por su condición marginal de clase ejerce una función de liderazgo en su micromundo, como la Guajira; caso particular el de la Mulata, que al abandonar su pasado, renuncia a una forma de vida como la del promedio de mujeres

cubanas; la joven guatemalteca, que representa la pasión desencadenada de una adolescente femenina que no termina de descifrar su razón de ser; y Lorena López, quien representa a la única mujer modelo de la tradición, por honorable y casada; pero tampoco fue madre, además se divirtió en los juegos de apuestas y vivió un episodio de romance con uno de los amigos de su esposo.

Los personajes femeninos con un discurso más sexuado, que sugieren nuevas nociones de feminidad son Arcadia, la Guajira y la Mulata; la primera expone a través de la búsqueda de su realización personal una serie de discursos propios de la mujer desde la paradoja de la figura del andrógino; es decir, esa mezcla de elemento masculino en su anatomía con la subjetividad y la experimentación de placer femenino. La segunda, porque entre el desenfreno del mundo delictivo y la prostitución confirma su condición de sujeto femenino marginal, quien desde sus posibilidades aspira que esa empresa sea más exitosa. La tercera, quien desde la incertidumbre y la orfandad descubre que en la sombra de la revolución cubana se oculta ese ancestral poder patriarcal excluyente.

A partir de lo anterior es válido revelar que estos personajes femeninos no asumen la función de amas de casa tradicionales y, al mismo tiempo, se distancian de las experiencias de la vida cotidiana de la mayoría de mujeres, configurándose relaciones sociales de otro tipo entre la mujer y el hombre, entre la mujer como uno de los pilares de la familia nuclear; así como la capacidad de optar en lo referido al tema de la reproducción.

Enrique es un personaje complejo, el más agudo en ideología política; encarna la crisis del presente de las izquierdas centroamericanas. Desde este hombre es posible

dimensionar los trastornos psicológicos del perseguido y exiliado político; la violencia disciplinaria que ejerce la izquierda institucional hacia militantes trasgresores; el insoslayable conflicto entre la ruptura ideológica y la continuidad histórica. En síntesis, la finalización de la esperanza en un mundo mejor y una sociedad más justa; es decir el fragmento centroamericano en el que se acumulan las ideas y los proyectos fallidos, que irremediablemente quedan enmarañados en la embriaguez y la evasión sistemática de la realidad, ante la ausencia de expectativas.

Robocop pasa a ser el heredero más representativo de la cultura de guerra, en este personaje se encuentra la expresión más diversificada de la violencia. Especialista en el arte de las armas y del crimen. Mata por órdenes superiores, por dinero y por placer. Ideológicamente nacionalista, psicológicamente criminal. Desde este soldado salvadoreño de posguerra es posible penetrar espacios de la psicología social donde todavía se libra la batalla por la sobrevivencia, los negocios de la narcoactividad y la disputa por el territorio. Los combates ahora ya no son por ideas, sino por intereses, ejecución de planes de exterminio y formas de solución de problemas personales.

Alirio Martinica es el símbolo desde el cual se exploran los distintos tipos de poder político y militar del pasado reciente centroamericano. De extracción social pobre; pero llegó a terrateniente. En su juventud fue estudiante organizado; sin embargo terminó enredado en las más altas esferas del poder somocista. Con esposa y amante a tiempo completo. Juzgado por truculencias de sus amigos militares y por un tribunal popular. Desde este nicaragüense se recorren los insondables espacios de las penumbras tenebrosas de los poderosos, sus vicios y sufrimientos; así como la repugnancia y condena reivindicada

por el pueblo. Un dato importante sobre este personaje es que de todos los protagonistas es el único que muere al finalizar el relato.

1.2. Proyectos y proyecciones de los protagonistas de la novela de posguerra: ¿Epílogos de guerra o epígonos de lo siniestro?

Más que pensar en el proyecto que construye el protagonista, resulta más revelador responderse ¿en qué condiciones terminó la vida del personaje al finalizar el relato? Y ¿hacia dónde se dirige? Preguntas que no resulta fácil resolver; pero que podemos dilucidar, reconociendo nuestras limitaciones como un lector que construye uno de tantos sentidos.

Juan Luis Luna, después de haber llevado una vida itinerante y sobrevivido a los vejámenes del secuestro y la amputación, no logra construir más que algunas circunstancias básicas que le permitieran regresar a su lugar de origen. Si bien es cierto se ve frustrado en su sueño por ser cineasta, logra conseguir el reconocimiento de escritor de cuentos. Hasta ahí las normales dificultades superadas por el protagonista; sin embargo, cuando pensamos hacia dónde se dirige, hallamos al hombre víctima de una amputación física y cultural; quien con su viaje emprende el camino hacia su “no-yo” colectivo, con el que rompe todo vínculo con su origen; a tal grado que, si de algo estaba seguro, es de no querer reproducirse biológicamente.

Por su parte la vida de Arcadia transcurre en la rememoración de sus vivencias y angustias femeninas, mientras corren los segundos del entresueño nocturno. Aunque a lo largo del relato expone con cierto detalle las experiencias sexuales, sus ansiedades de mujer

y los conflictos existenciales; finalmente termina haciendo una lectura del pasado desde el eterno instante previo a dormirse. El único horizonte capturado en “lo no-dicho” es la frustración de haber llegado al final de su vida a los treinta y cinco años. Como mujer ahora se piensa asexuada, marcada por el infortunio femenino de llegar a esa edad en pleno estado de soledad, desengañada y marchita. Entonces, por más que “se piensa” a sí misma, lo único que encuentra es el futuro en su presente.

Arcadia no muere físicamente; al finalizar sus confesiones, escritas en aquel diario del entresueño, no termina de desenredarse de las ideas “entre lo que piensa y lo que siente”. Concluye que, después de todo, la vida no da para más y entre el pasado cargado de culpas y el futuro de soledades, no es más que una mujer entre demonio y virgen.

El otro protagonista femenino es la Guajira. Esta mujer vivía (trabajaba y pensaba) para la sobrevivencia diaria, aunque en algún momento del relato manifiesta que “desearía” ser amante de un hombre adinerado, esta idea es una mera ilusión. Sus expectativas están determinadas por las posibilidades que le ofrece la noche de Managua en el diario vivir. Al final termina en manos de un perfecto desconocido, agradecida por haber sobrevivido a la matanza de la noche anterior; pero regresa a su origen, a los espacios del abandono y el incierto futuro de mujer pobre, prostituta y ladronzuela.

Enrique termina sobreviviendo en L'inferno, se confiesa heredero del proyecto que pretendía construir una sociedad más justa y equitativa; pero su realidad, al final del camino, lo llevó hacia un abismo ideológico. Cree que por su parte esta historia (su historia personal) ha concluido. Entiende que el espacio por recorrer es incierto y desesperanzador,

ya no cree en nada ni en nadie; más bien opina que ya no existen senderos posibles, por tanto la gran lucha ha terminado y, hoy por hoy, hemos llegado a las batallas perdidas. Para finalizar con un elocuente sarcasmo, después de aquella noche de borrachera e injurias, el otrora revolucionario guatemalteco dice que mejor terminará de emborracharse en Las Democracias, abandonado por opción propia.

Por su parte Robocop despierta en otro territorio, cuando luego de haber sido herido de la frente es transportado hacia Estados Unidos. La realidad de este soldado salvadoreño, después de la guerra lo condiciona a sobrevivir de lo que sabía hacer, matar. Esta formación le sirve para subsistir como desempleado; sin embargo lo enreda en las trampas del crimen organizado. Al finalizar el relato, deja de ser asesino a sueldo para convertirse en agente antidrogas. Pasa de ser perseguido a perseguidor; sin embargo, su transformación alcanza el ámbito de lo simbólico, porque también le reconstruirían el rostro, tendrá una nueva cara y otra identidad.

En cambio, el desenlace de la vida de Alirio Martinica es el más fatal, sencillamente porque es el único de los protagonistas que muere. Un elemento importante de destacar es que antes de ser capturado tenía la esperanza de escapar; pero al frustrarse la fuga, tuvo que resignarse a correr la suerte del juicio popular y la ejecución.

En una palabra, estamos ante una diversidad de protagonismos relacionados por sus condiciones de producción; sin embargo sus trayectos, puntos de llegada y expectativas son diferentes. El periodo que se origina al finalizar la guerra civil centroamericana produce un escenario sociocultural inédito, ubicado en el punto intermedio entre el presente y el futuro.

Los relatos representativos del periodo de guerra eran protagonizados por hombres y mujeres con características muy próximas a las del héroe; sin embargo, en la novela de posguerra en estudio, lo que se reconocía

Como héroe individualizado y destacado del grupo social cuyos ideales encarna ha desaparecido el personaje arrastrado por los cambios culturales que modifican los valores y los ideales de una cultura. Pero el personaje sigue en la novela como individuo anónimo de un grupo social del que es prototipo, no porque encarne sus valores, sino porque se repite (Bobes Naves, 1990: 44).

En esta serie novelística se comprueba la bifurcación de los caminos de los protagonistas. Arcadia sufre por sus pensamientos y termina en soledad. Juan Luis asume la contradicción entre la vida cotidiana de pareja y sus descarríos circunstanciales del vicio sexual y alcohólico. La Guajira retorna a su realidad después de una larga noche dantesca en manos de un perfecto desconocido. Enrique queda atrapado entre la desilusión ideológica y la compulsión alcohólica. Robocop en seguida de una transformación en su rostro, volverá al oficio de hombre de armas; sólo que ahora al servicio de un ejército que lucha contra el poder transnacional de la droga y Alirio Martinica ejecutado y enterrado tanto en el intertexto simbólico como en el relato.

III. EL PERSONAJE PROTAGONISTA EN UN NUEVO PERIODO CULTURAL

La región centroamericana en los últimos veinte años ha experimentado una serie de hechos que la convierten en un territorio más complejo. Por su configuración geográfica y cultural, en un primer plano es entendida como región que se relaciona con otros territorios y sistemas a nivel continental y mundial; desde una perspectiva histórica, en un segundo plano, se constituye por un conjunto de países que se relacionan entre sí, pero al mismo tiempo están separados por fronteras jurídicas y políticas; en un tercer plano, hace hincapié en la configuración de las partes o países, cada uno formado por sus particularidades históricas, políticas, económicas, sociales, étnicas e institucionales; conformando así una totalidad multicultural, que dentro de su heterogeneidad vive y ha vivido episodios de conflicto, encuentros y desencuentros.

De las valoraciones anteriores interesa destacar el campo cultural; pues al reconocer el carácter social de la novela y la representación metonímica del protagonista, la interrelación con la cultura permitirá develar el encuentro con otros espacios (entornos) posibles, creados por el ingenio artístico del escritor, por la transformación de la realidad a través del lenguaje; las cuales se convierten en la proposición de mundos imaginados. Desde esta lógica, salir de los textos literarios hacia la dinámica cultural implica establecer puntos de contacto entre los temas y protagonistas novelescos, el contexto y el entorno.

Es importante reconocer las limitantes que esto implica, porque las manifestaciones culturales muchas veces deben sustentarse con datos estadísticos y razonamientos científicas; sin embargo, de acuerdo con el objeto de estudio, el análisis se hará desde las

relaciones más significativas que se establece entre las novelas y la cultura, incluyendo ciertas referencias al contexto, al entorno sociocultural, a ciertas interpretaciones y propuestas sobre cultura hechas por especialistas en este campo, que servirán de base para explicar los hallazgos en los textos.

En último lugar se establecerá el encuentro entre cultura y literatura, para poder interpretar el caso del discurso novelesco, los protagonistas y la cultura centroamericana de posguerra. En seguida se indagarán algunos aspectos propios de la información teórica sobre el presente cultural y los principales rasgos encontrados en la novela y su protagonista.

1. Acercamiento al entorno cultural centroamericano de posguerra

En el tránsito del siglo XX al XXI, Centroamérica ingresa *entre* el acelerado movimiento de la globalización económica, la traumática historia reciente de la guerra, los esperanzadores procesos de democratización política, la implementación de modelos económicos importados del primer mundo y la acumulación histórica de una serie de acontecimientos no resueltos que se debaten entre la modernidad y la realidad de las sociedades; o como sugiere León Olivé, en medio de dolorosos síntomas como la globalización económica sin reglas, la catástrofe ambiental, la corrupción, el crimen organizado y la violencia generalizada (1999: 23); a lo que debe agregarse la revolución tecnológica y la incorporación de nuevas tecnologías.

Realidades que en la práctica se convierten en una serie de paradojas, como la pérdida de soberanía de los Estados modernos, en medio del apareamiento de ciertos discursos que reivindican las nacionalidades, las tradiciones y las etnias; así como los esfuerzos por implementar políticas públicas y de seguridad⁹⁷ monitoreadas por planificadores y estrategias transnacionales.

Estas circunstancias sintetizan en buena medida el presente de las sociedades centroamericanas; no obstante, existen diferencias y contrastes significativos en la región. En Centroamérica la última década del siglo XX marca una inflexión histórica que impacta en la cultura y la producción literaria, propiciando una serie de manifestaciones significativas en el discurso novelesco.

Es necesario reconocer que propuestas como la hibridación cultural, de García Canclini, abre una puerta al complejo espacio de la cultura, pues la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América latina (2001: 14). Abarcando el extenso campo de las sociedades centroamericanas y sus interrelaciones, el encuentro de la región con la globalización, la colisión entre el pasado y el presente, los procesos socioculturales y ciertas manifestaciones artísticas.

⁹⁷ Centros de monitoreo antidrogas, procesos de extradición, cuerpos de seguridad transnacional como la INTERPOL.

La cultura centroamericana del presente es el resultado de un proceso histórico "semejante" entre los países que la conforman, aunque en la constitución particular al interior de cada país se identifican diferencias, contradicciones y lugares de encuentro, más allá de la tradicional concepción de la región como totalidad homogénea. Porque

en un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. Las maneras diversas en que los miembros de cada grupo se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales genera nuevas formas de segmentación (Ibíd.: 18).

En ese sentido, la concepción de totalidad geográfica y política se trastoca; configurando otro mapa desde una perspectiva cultural, ya que la inflexión histórica⁹⁸ generada por la finalización de la guerra visibiliza excepcionales encuentros políticos, ideológicos, étnicos, sexuales e interindividuales; que traspasan fronteras y concepciones rígidas.

En la búsqueda de propuestas teóricas flexibles, que expliquen el poderoso movimiento de los individuos, grupos, clases y sociedades centroamericanas del presente, se vuelve operable la hibridación como proceso de intersección y transacciones, porque es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad (García Canclini, 2001: 20). A partir de que la heterogeneidad cultural no sólo coexiste en el mismo espacio, sino que propicia colisiones a

⁹⁸ El hecho histórico de la finalización de las guerras marca un cambio en los sistemas culturales; sin embargo, los cambios identificados en la producción literaria no sólo son resultado de este hecho, ya que en el campo de la narrativa "las pugnas" por la hegemonía datan desde la década de los sesenta; sin olvidar el caso planteado en este trabajo sobre la literatura comprometida, militante y testimonial que representa Roque Dalton y Marco Antonio Flores.

veces conflictivas, a veces de encuentro; agudizando las diferencias o multiplicando la hibridez. No obstante, más allá de los resultados híbridos, debe tenerse presente que otra característica es el constante cambio (o transformaciones) que va experimentando en la medida que se incorporan nuevos elementos.

También debe reconocerse que la hibridez es tan antigua como la identificación de los primeros sujetos, grupos o artefactos resultado del encuentro entre dos o más individuos diferentes; por tanto la cultura latinoamericana es una especie de hibridez de múltiples procesos de hibridación⁹⁹; sin embargo, los esfuerzos interpretativos fijan la mirada en un momento, desde una perspectiva sincrónica, reconociendo que el alcance es limitado y la búsqueda partirá por entender que la hibridación ocurre en condiciones históricas, sociales y regionales específicas.

Otro elemento que debe precisarse es la diferencia entre las condiciones culturales centroamericana, las múltiples y reconocidas propuestas teóricas para definir el periodo cultural, generalmente sugeridas desde el primer mundo¹⁰⁰ y, la interpretación particular que por ahora opera entre literatura y cultura, específicamente la establecida entre discurso novelesco, personaje protagonista y cultura. Situación que implica recurrir a una definición

⁹⁹ Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), el hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de elite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos "cultos", pero ciertas elites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva (García Canclini, 2001: 86).

¹⁰⁰ Cultura global, globalizada o globalización cultural; así como cultura posmoderna.



que permita operar desde la especificidad, la literatura (discurso novelesco) como una de las expresiones culturales más significativa.

Desde una perspectiva sociocrítica, Edmond Cros define cultura como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad y su característica fundamental es ser específica; apreciando los contrastes de lo particular en la totalidad, porque

la cultura sólo existe en la medida en que se diferencia de las otras y sus límites vienen señalados por un sistema de indicios de diferenciación, cualesquiera que sean las divisiones y la tipología adoptadas. La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y, por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe. La historia la presenta, sin embargo, como el producto de tensiones políticas y de contradicciones ideológicas, sin límites estables, modificados incesantemente por nuevas tensiones sociales o históricas que desembocan en remodelados fundamentales o en abjuraciones (1997: 9).

Esta definición permite concebir que la región centroamericana, históricamente considerada como un todo, puede ser *repensada* a partir de sus diferencias; ya que sus límites vienen señalados por un sistema de indicios de diferenciación, cualesquiera que sean las divisiones y la tipología adoptadas; es decir que lo específico de una comunidad cultural marca las diferencias, caso comprobable en la dinámica heterogénea centroamericana, que si bien tiene elementos en común, de igual manera permite evidenciar indicios de diferenciación que van desde hechos históricos, composición étnica, formas de

ejercer el poder político, distribución de la riqueza, espacio territorial, concepción de mundo, hasta manifestaciones artísticas y literarias.

Para operar texto-contexto, fue necesario reconocer que la totalidad centroamericana es compleja y contradictoria. Aunque no interesa tanto acentuar las contradicciones sino redelinear el campo, para operar una categoría que permita localizar "condiciones de posibilidad", entendida como el espacio donde se establecen relaciones y circunstancias de emergencia específicas en las que al mismo tiempo surgen transformaciones significativas. Realmente, la reflexión sobre Centroamérica como región cultural es muy reciente. En este sentido, crear un campo operativo desde el cual la totalidad (región centroamericana), se interprete a partir de relaciones de semejanza y diferencia entre sus partes (países), se convierte en un recurso metodológico que viabiliza una serie de comparaciones reveladoras.

En efecto, el criterio geográfico es fundamental para la definición de Centroamérica como región y, como se puede constatar, ese elemento dentro de la construcción del discurso histórico es el que se transforma con menor velocidad; no ocurriendo lo mismo con los hechos sociales, políticos y económicos; ni con los sistemas culturales y las expresiones literarias.

Los ámbitos económico, político y social se concretizan en la relación de las clases y grupos sociales que interactúan en una formación social, de esta dinámica es donde Michel Foucault construye la metáfora al trasladar estas contradicciones al ámbito del discurso. Y

es que los actores sociales no sólo producen e intercambian mercancías, también se establece la dinámica en los bienes de producción simbólica.

Esta formación *–la discursiva–* tiene su origen en un conjunto de relaciones establecidas entre instancias de emergencia, de delimitación y de especificación. Diríase, pues, que una formación discursiva se define (al menos en cuanto a sus objetos) si se puede establecer semejante conjunto; si se puede mostrar cómo cualquier objeto del discurso en cuestión encuentra en él su lugar y su ley de aparición; si se puede mostrar que es capaz de dar nacimiento simultánea o sucesivamente a objetos que se excluyen sin que él mismo tenga que modificarse (Foucault 1997: 72,73).

La complejidad sociocultural centroamericana, iniciada a mediados del siglo XX, desencadenó en cruentas guerras y propició una formación discursiva que vuelve preponderante expresiones artísticas *comprometidas* que culminan con el testimonio.

En el ámbito político, los grupos dominantes (oligarquías nacionales) conceden el poder a la casta militar con el propósito de evitar estallidos sociales súbitos (excepto Costa Rica); pero lo que eran tensiones latentes se convirtió en espacios propicios para la organización de las mayorías subalternas. En ese periodo confluyen los esfuerzos regionales que pretendían alcanzar la modernidad plena¹⁰¹, la implementación de regímenes totalitarios,

¹⁰¹ Es al comenzar la segunda mitad del siglo XX que las elites de las ciencias sociales, el arte y la literatura encuentran signos de firme modernización socioeconómica en América latina. Entre los años cincuenta y sesenta al menos cinco clases de hechos indican cambios estructurales: El despegue de un desarrollo económico más sostenido y diversificado, la consolidación y expansión del crecimiento urbano, la ampliación del mercado de bienes culturales, la introducción de nuevas tecnologías comunicacionales, el avance de movimientos políticos radicales... hoy resulta evidente que transformaron las relaciones entre modernismo cultural y modernización social (revisar en García Canclini, 2001: 95 y ss.).

la injerencia extranjera, el proyecto integracionista y la acumulación desmedida de las elites económicas.

Las expresiones estéticas en la región se vieron afectadas por la tradición del realismo, la difusión de nuevas expresiones a lo largo del continente y los hechos particulares de ese contexto en Centroamérica. Según Arturo Arias,

El tema de discusión principal bien pronto fue el de la responsabilidad social del escritor y del artista en las condiciones de los países atrasados y superexplotados de América Central. Miguel Ángel Asturias era respetado por las juventudes como un creador y un honesto revolucionario. Él aportó la frase que sintetizaba los anhelos de los jóvenes... “el poeta es una conducta moral”. Sobre esta frase se improvisó un pequeño pero sólido edificio de principios ético-estéticos: el poeta es una conducta moral, debe escribir como piensa y vivir como escribe, está comprometido con el pueblo, con sus luchas liberadoras, con la revolución (Arias 1998: 36).

La acumulación de la riqueza a nivel local y la relación de dependencia que se estableció entre los países centroamericanos (periferia) con Estados Unidos (centro) agudizaron las contradicciones sociales, políticas y del sistema cultural¹⁰²; las cuales finalizaron en conflictos armados como situación límite, es el caso de Guatemala, Nicaragua y El Salvador; o en soluciones pactadas, de represión sistemática, es el caso de Costa Rica, Honduras y Panamá.

¹⁰² Los países centrales usan las innovaciones tecnológicas para acentuar la asimetría y la desigualdad con los dependientes. Las clases hegemónicas aprovechan la reconversión industrial para reducir la ocupación de los obreros, recortar el poder de los sindicatos, mercantilizar bienes –educativos y culturales– que luego de luchas históricas se había llegado a convenir que eran servicios públicos (García Canclini, 2001: 314).

Si la *posguerra* es un periodo más vinculado con criterios sociológicos y extraliterarios, también debe reconocerse que en este momento se configura una rearticulación de las sociedades que protagonizaron la guerra; por ejemplo refundación y reestructura institucional, inicio de procesos de democratización y tolerancia política, participación de las otrora fuerzas beligerantes como institutos políticos; que lógicamente visibilizan distintas formas de entender el mundo.

En este contexto, simultáneo a la búsqueda de soluciones políticas por medios democráticos, proliferan diferentes tipos de violencia social, que en el periodo de guerra no existían o fueron invisibilizadas por la violencia político-militar expresada en las diferentes formas de represión como la cárcel, el exilio, las desapariciones y el aniquilamiento del contrario.

La violencia de guerra fue de tal dimensión que las otras formas de violencia eran mínimas o pasaron desapercibidas; no obstante, las secuelas psicosociales, la armamentización de la sociedad civil, los tratados de libre comercio, el tráfico ilegal de armas y de personas, el desempleo, la extrema pobreza, la inmigración y la demanda creciente de drogas ilícitas se convierten en agentes propicios para generar violencia típica del crimen organizado, que según el *Informe Nacional de Desarrollo Humano, Venciendo el temor. (In)seguridad ciudadana y Desarrollo Humano en Costa Rica (2005)*, es el conjunto de posibilidades de resistencia que ofrecen este tipo de colectividades ante la represión jurídica o poblacional, según favorezcan o se opongan a sus actividades. Este tipo de

violencia surge aparentemente, por los ideales que se asemejan a la frase maquiavélica: el crimen justifica los medios¹⁰³.

Otra de las expresiones específicas de estas formas de violencia es la que produce el narcotráfico, que en palabras de Norman Lewis, se materializa en el daño colateral provocado por el hecho de la transacción misma de las drogas ilegales. Esto puede ser violencia física entre los implicados como policías y traficantes, vendedores, receptores, mulas, etc. también tiene que ver los lugares y pobladores de regiones relacionadas a la transacción y no necesariamente implicados en los procesos del tráfico (1999: 32-33).

El caso de las drogas ha sido tratado de manera frecuente en la narrativa centroamericana como tema de consumo; sin embargo, en *El arma en el hombre* establece conexiones con las transformaciones que se generaron en estas otras formas de organización, posterior a los conflictos armados. Fenómeno que por su carácter transnacional afecta toda la región centroamericana como lugar de paso y de transacciones clandestinas que ha penetrado algunas estructuras políticas, policiales e instituciones gubernamentales.

La marginación generada por las políticas de Estado, la desintegración familiar, las escasas oportunidades para los jóvenes, el contacto con las culturas urbanas, la incontrolable violencia patológica, la búsqueda y disputa de espacios para expresarse configuran esos elementos con los que se encuentran las nuevas generaciones. Estos componentes propician

¹⁰³ PNUD (2005). *Venciendo el temor. (In)seguridad ciudadana y Desarrollo Humano en Costa Rica*. Informe Nacional de Desarrollo Humano, p. 603.

agrupaciones juveniles encasilladas por la sociedad y la jurisprudencia como “las maras”, entendidas como formas de asociación —ilegales según la jurisdicción de algunos países— que viven en torno a ideales de defensa (resistencia) contra la sociedad, aunque ésta ni siquiera repare en sus formas de vida. Estas agrupaciones además de defender su territorio, se han declarado la guerra entre sí y han optado por exterminar a los contrarios, así como enfrentarse a la policía. Recientemente se les ha vinculado con el crimen organizado y el narcotráfico.

En los personajes de las novelas estudiadas el joven de las maras no aparece; sin embargo, en la realidad sociocultural centroamericana actual es protagonista y, en alguna medida, estas expresiones representadas por los jóvenes del presente se relacionan con sus antecesores; ya que según Roxana Reguillo Cruz

Entre los jóvenes, las utopías revolucionarias de los setenta, el enojo y la frustración de los ochenta, han mutado, de cara al siglo veintiuno, hacia formas de convivencia que, pese a su acusado individualismo, parecen fundamentarse en un principio ético-político generoso: el reconocimiento explícito de no ser portadores de ninguna verdad absoluta en nombre de la cual ejercer un poder excluyente (2000: 14).

Estas grupalidades en América Latina a lo largo del siglo XX asumieron posiciones políticas en contra de los poderes que los marginaron. En ese contexto se pronunciaron, generalmente, como movimientos estudiantiles que señalaron los problemas no resueltos de las sociedades “modernas” (Ibíd.: 20).

En el caso centroamericano, luego de finalizados los conflictos armados, las frustraciones de las nuevas generaciones se agudizan con la marginación generada por la

implementación de modelos económicos recetados desde la década de los ochenta; además del olvido de las instituciones políticas. Desde la perspectiva de Reguillo Cruz las sociedades latinoamericanas no resolvieron las incesantes demandas de los jóvenes y

Mientras se configuraba el “nuevo” poder económico y político que se conocería como neoliberalismo, los jóvenes del continente empezaron a ser pensados como los “responsables” de la violencia en las ciudades. Desmovilizados por el consumo y las drogas, aparentemente los únicos factores “aglutinantes” de las culturas juveniles, los jóvenes se volvieron visibles como problema social (2000: 14).

A partir de los argumentos anteriores, las demandas de los jóvenes han sido marginadas por los proyectos políticos del presente, especialmente en la parte que se relaciona con la incapacidad de ejecutar las promesas de un futuro incluyente.

En síntesis, Roxana Reguillo cree que al finalizar la década de los ochenta y en los tempranos noventa, una nueva operación semántica de bautizo estaba en marcha: se extendía un imaginario en el que los jóvenes eran contruidos como “delincuentes” y “violentos”. El agente manipulador de esta etapa, sería la “droga” (2000: 14).

Otras formas de violencia que se vuelven relevantes en este periodo son el feminicidio o femicidio¹⁰⁴ y la violencia doméstica. La primera entendida como cualquier forma de violencia contra la mujer. Entre todo eso puede contar el aborto, las faltas de atenciones y

¹⁰⁴ Es un neologismo creado a través de la traducción de los vocablos ingleses “femicide” o “gendercide” y se refiere a la muerte inevitable de las mujeres que pretende, dentro de la esfera de la violencia contra la mujer, ir más allá del concepto tradicional de las acciones violentas contra las mujeres para englobar otras conductas, que habitualmente no son tenidas en cuenta como por ejemplo, la falta de atención médica a problemas sanitarios femeninos en algunos países; aunque en países como México y centroamericanos se caracterizan por el interés deliberado de asesinar a mujeres.

políticas de protección por parte del Estado, el tráfico y asesinato de mujeres, etc.¹⁰⁵. La segunda, relacionado con el anterior, es llamada por algunos como violencia intrafamiliar, doméstica o simplemente familiar, hace referencia a todas las formas de acoso, manipulación, hostigamiento, maltrato verbal, físico y psicológico. Por su definición es el abuso físico, verbal o psicológico desde los ámbitos del sexo, la fuerza bruta, la intimidación y el hostigamiento, relacionados al seno familiar, o desde un punto de vista más amplio, la escuela, la iglesia, el trabajo y el entorno cercano.¹⁰⁶

Finalmente está la violencia institucional, que engloba la totalidad sociocultural. En el caso de los países centroamericanos de posguerra adquiere dimensiones inimaginables, pues vulnera tanto los derechos fundamentales de los ciudadanos y las familias, como la estabilidad de las jóvenes democracias. Se caracteriza por el descontrol generado por las instituciones del Estado. Dicho descontrol debe ser entendido como la ausencia de políticas que permitan el buen desarrollo de los derechos fundamentales de la colectividad, la no protección de los más necesitados y la negligencia ante todas las formas de abuso posible, incluido el abuso de autoridad (Galtung, 1998: 15).

En la relación específica entre cultura violenta y novela centroamericana de posguerra, se identifica la producción de signos culturales diversos; por tanto, en estas sociedades se transforma una serie de expresiones artísticas. Una idea que ayuda a identificar ciertos indicios (segmentos) discursivos, a manera de intertexto, de rupturas y continuidades en la novela y el personaje protagonista es lo que Foucault reconoce como

¹⁰⁵ AAVV (2003). *¿Qué es el feminicidio?* En www.diputados.gob.mx.

¹⁰⁶ PNUD Costa Rica. p. 605

el, campo enunciativo, el cual, comporta lo que se podría llamar *dominio de memoria* (se trata de los enunciados que no son ya ni admitidos ni discutidos, que no definen ya por consiguiente ni un cuerpo de verdades ni un dominio de validez, sino respecto de los cuales se establecen relaciones de filiación, de génesis, de transformación, de continuidad y de discontinuidad histórica) (Sic.) (1997: 94).

Es decir que en Centro América, partiendo del hecho que Nicaragua, El Salvador y Guatemala protagonizaron guerra civil, rompe un proceso histórico “semejante” y propicia un espacio cultural y literario específico donde el sujeto colectivo; aunque forme parte de una clase, o de un grupo, en el que conviven y luchan entre sí, son atraídos por “un proceso de sumisión ideológica” (Cros, 1997: 9) y, relacionado con el tipo de guerra que se libró en Centroamérica, generó prácticas socioculturales propias¹⁰⁷.

El discurso literario es una metonimia cultural que exhibe las diferencias en la región centroamericana, ya que los enunciados relacionados con el *dominio de memoria* de las sociedades en guerra evidencian estas *marcas* (indicios). Edmond Cros establece una relación significativa entre cultura e ideología, en tanto que la cultura es el dominio donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, (...) donde la subjetividad es conminada a sumergirse en el seno de la misma representación colectiva que la aliena (1997: 9).

¹⁰⁷ Para Marc Zimmerman Nicaragua, El Salvador y Guatemala se convirtieron en espacios de oposición revolucionaria importantes en la década de los ochenta, no directamente por las condiciones de miseria y dictadura que existían en esos países, sino porque los esfuerzos para contener la oposición social y política fomentaron el desarrollo de fuerzas culturales de oposición que fueron eficaces al grado que articularon y propagaron mitos, estructuras y, por supuesto, organizaciones de resistencia por parte de grupos o sectores importantes capacitados para hacer de la transformación nacional un asunto de acción colectiva, y que llegaron a funcionar como una fuerza cultural de oposición (2002: 3).

Por lo tanto, uno de los espacios donde los valores simbólicos más representativos de la cultura se identifican es el de los discursos literarios, ya que “cuando el sujeto se instala en una estructura *las formas hablan por él*. Esta idea de la subjetividad como producto del lenguaje implica ya, en consecuencia, *una difracción entre el sujeto que habla y el sujeto hablado*” (Cros, 1997: 11); en esta dinámica, se trata de las características discursivas perceptibles en el intersticio que se crea entre *lo dicho* del relato novelesco y *lo no dicho*, resultado de la interpretación.

2. Novelas, protagonismo y cultura: un encuentro más allá de los textos

El discurso novelesco es una expresión literaria y del lenguaje que expone la compleja diversidad social, la cual se circunscribe en una totalidad cultural con la que establece múltiples interrelaciones. En primer lugar la de la producción, en la que el autor real se nutre del contexto; hasta situarse en la circulación y consumo, que materializa el texto novelesco como producto cultural. En segundo lugar, su carácter textual, que se expresa en la diversidad formal de los relatos, las representaciones simbólicas y las relaciones semánticas e interdiscursivas entre los textos.

La construcción de las historias en los relatos están protagonizadas por personajes (signos) “*de papel*”, que representan una parte imaginada de la realidad social, explicable desde el mundo de los textos; sin embargo, cuando Juan Luis, la Guajira, Arcadia, Enrique, Robocop y Alirio Martinica entran en contacto con otros personajes, espacios, tiempos y hechos “localizables” fuera de la ficción, comienzan establecer relaciones con el mundo “real” del lector; es decir, vuelve frágil la frontera entre el tiempo real (histórico) y el

tiempo imaginado (novelesco). Los signos estéticos (escritos en los relatos) se entrecruzan con los signos culturales y con los lenguajes de la sociedad; sin soslayar características de la tradición realista y del hiperrealismo testimonial, que vuelven productiva la referencialidad de hechos y personas reales.

En esta lógica los protagonistas trascienden el mundo de la ficción hacia el espacio del interpretante (circuito de comunicación cultural), que desde el análisis lo relaciona con el contexto, los discursos y las deducciones; hasta alcanzar la posición de signo que circula, se instala y disputa un lugar en el intenso entramado discursivo donde se libran las batallas silenciosas por el poder. En una palabra, como dijimos anteriormente, entre el proceso proyectivo del sujeto escritor y el proceso interpretativo del receptor, se sitúa el objeto personaje como *sistema semiológico complejo*.

Por ejemplo Juan Luis, además de haber sido víctima de secuestro y padecer los traumas psicológicos de secuestrado, la amputación física y huir hacia otros países; representa una serie de rasgos propios de la cultura violenta centroamericana, que comparte con la Guajira, aquella mujer bella y maldita que sobrevive entre licor, tabaco, drogas, sexo, atracos y asesinatos; Robocop, sujeto abandonado por el ejército al finalizar la guerra y se convierte en un asesino. Todos fueron concebidos dentro de un relato diferente, en relación con otros personajes; sin embargo comparten semejanzas.

La violencia cultural es una forma compleja que responde a toda manifestación semiótica-cultural que refleja la aprobación de hechos, cosas, instrumentos, ideas, y todo tipo de atentado contra los seres vivos. Por ejemplo, el maltrato de toros en España, los sacrificios

humanos, algunas ideologías políticas, etc. (Galtung, 1998: 19), que en el caso centroamericano adquiere múltiples formas que se relaciona con los antecedentes de la cultura de guerra. En el campo cultural, la violencia (como terror y exterminio del contrario por razones políticas) significativa durante la guerra civil centroamericana, en el periodo de posguerra se transforma y se descentra. Este proceso de transformación de la violencia se expresa en la serie novelística en estudio desde diversos signos interrelacionados entre sí. A continuación examinaremos algunos lugares (espaciales, temporales e ideológicos) explorados desde el viaje, los discursos y la imaginación de los protagonistas.

2.1. El viaje del protagonista a otro territorio: entre la imaginación y la realidad aparece un espacio más allá de lo nacional

Independientemente de los movimientos vertiginosos e incontrolados de la globalización económica y los interesantes resultados que ha producido la mundialización cultural, es un hecho que el Estado-nación no desaparece con la consolidación de ambos procesos, pues como sugiere Renato Ortiz, la cultura mundializada no se encuentra ya fuera de nuestras sociedades nacionales; al contrario, forma parte de nuestra vida cotidiana, de nuestros hábitos (1998: XX). Valoración que permite hacer una diferenciación interesante, porque los encuentros culturales se hacen efectivos tanto en la vida individual de los sujetos, como a gran escala.

En consonancia con la realidad de la región centroamericana, en la novela de posguerra esos encuentros se hacen cada vez más visibles, porque el discurso novelesco explora lugares, tiempos y personajes atravesados por esos signos, que si bien es cierto

algunos vienen de culturas lejanas, otros han pasado por un proceso de asimilación, apropiación y recreación propias de las culturas de la región.

En un primer plano se puede aseverar que el producto literario centroamericano ha comenzado un proceso de producción, circulación y consumo en otras regiones del mundo; en un segundo plano, algunos escritores y escritoras se encuentran en constante intercambio con otros países, con culturas diferentes y un sin fin de experiencias personales interrelacionadas con la dinámica de la mundialización cultural.

A partir de esas apreciaciones iniciales se infiere que en los últimos años la literatura de la región ha iniciado una trayectoria distinta. Sin embargo, por ahora nos limitaremos a observar los puntos más sobresalientes que relacionan al personaje protagonista, los discursos novelescos y la cultura. Este ejercicio implica asumir la comprensión de un mundo desterritorializado, el cual requiere un punto de vista desterritorializado. Para entenderlo en su totalidad, la perspectiva analítica debe liberarse de las restricciones locales y nacionales (Ortiz, 1998: XXI), principio que fue clave al momento de concebir la formación discursiva de posguerra.

Un caso relevante en los protagonistas es el viaje o, los tipos de viajes que emprenden, uno de los más frecuentes es en el espacio local¹⁰⁸, específicamente la ciudad. Las acciones que protagonizan La Guajira, Robocop, Arcadia, Juan Luis y Enrique

¹⁰⁸ Lo "Local" participa aún de otra cualidad: la diversidad. En verdad, se opone a lo "nacional" y lo "global", sólo como abstracción. Cualitativamente, constituye una unidad cohesionada. Es más correcto hablar de "lugares", en plural. Cada lugar es una entidad particular, una discontinuidad espacial (Ortiz, 1998: 31).

principalmente son en el área urbana; es decir en Managua, San Salvador y la capital de Guatemala respectivamente. Lo urbano y la nocturnidad complementan la atmósfera, a lo que debe agregarse el desplazamiento en el interior de las ciudades, localizando calles, bares, prostíbulos y sitios históricos o emblemáticos, que en un sentido bajtiniano se trata de una especie de novela del vagabundeo. Aunque es oportuno subrayar que los casos más representativos son el de la Guajira en *Managua Salsa City* y Robocop en *El arma en el hombre*.

Distinto es el caso de Alirio Martinica en *Sombras nada más*, porque a pesar de que las acciones del protagonista están localizadas en puntos específicos, los hechos engloban el territorio nacional¹⁰⁹. De San Juan del Sur a Tola, de Tola a Managua; de la costa del pacífico a la capital, de la capital a Waslala, a León. En las otras novelas es insignificante la alusión a otras zonas del territorio nacional; aunque se registran episodios de Juan Luis en Sacaljá, Cobán, San Cristóbal, Mixco y Xela.

Por supuesto que existen varios tipos de viajes; sin embargo, para Ortiz

El viaje es un desplazamiento en el espacio. Siempre es pasaje por algún lugar, su duración se prolonga entre la hora de la partida y el momento del regreso. (...) Implica la separación del individuo de su medio familiar; después, una estadía prolongada y por último, la reintegración a la propia casa, la tierra de origen. Separación: contiene la idea

¹⁰⁹ Lo "nacional" presupone un espacio amplio. Aunque su territorio está también físicamente determinado, sus límites son fijos, su extensión es más dilatada. A él se suma además una historicidad, dimensión a veces olvidada cuando nos referimos a lo "local". La nación transita el camino de la turbulencia histórica, se modela de acuerdo con los intereses de sus instituciones, sus luchas, su visión del pasado, su política de construcción del presente (Ortiz, 1998: 31).

de que una persona sale de un mundo anterior para penetrar en otro totalmente nuevo (Ortiz, 1998: 2).

Trasciende el simple desplazamiento, porque además de volver al lugar de origen implica salir de un mundo para comprender el descubrimiento de otro que inicia.

En la narrativa testimonial, para establecer una comparación de base, el protagonista de esos relatos generalmente relataba hechos que acontecían en el territorio nacional. Al hacer un recorrido por los textos testimoniales todos tratan la problemática nacional, con personajes "reales" identificables en las instituciones del Estado o en los ejércitos en contienda; en todo caso, los viajes del testimoniante generalmente eran hacia el interior mismo del territorio nacional. En una palabra, generan una fuerza centrípeta ajustada a lo nacional. Sucesos que en la novela de posguerra siguen otros recorridos, porque algunos personajes se desplazan más allá de las fronteras nacionales.

En estas circunstancias, el viaje como metáfora de enriquecimiento o retirada del mundo genera un movimiento que contrasta con la fijeza de los hábitos cotidianos (Ibíd. 1). Indicando un cambio significativo en la visión de mundo, la conducta y el encuentro del protagonista con sujetos, sociedades y culturas diferentes o extrañas. En esta lógica y a tono con el interés sobre el protagonista, según Ortiz, el viajero es ante todo un extranjero, un intruso, un "marginal", como afirma Simmel. Él se aleja de su mundo propio e ingresa en territorio ajeno (Ibíd.: 3).

En las novelas estudiadas la mayoría de protagonistas abandonan el territorio nacional y emprenden un viaje hacia otros países. Por ejemplo el caso de Robocop que va y viene de

San Salvador a Guatemala, finalizando en el desenlace de la historia en Texas, Estados Unidos. Caso parecido ocurre con Arcadia, quien vive en un lugar "sin nombre" y de pronto esta de visita en Alemania. También Juan Luis Luna que de Guatemala viaja a Nueva York, llega a España (Madrid), vive por algún tiempo en Marruecos y retorna a su país de origen; por último nos encontramos ante la vida itinerante de Enrique, el exiliado que viaja y padece largos episodios en México D.F. y La Habana, alcanzando una dimensión transnacional o mundializada, que en palabras de Ortiz se trata de un proceso que atraviesa los planos nacionales y locales, cruzando historias diferenciadas, hasta alcanzar características de la civilización de la modernidad-mundo; la cual se caracteriza por ser, simultáneamente, una tendencia de conjunción y de disyunción de espacios (Ortiz, 1998: 35).

Claro está que el desdibujamiento de las fronteras no significa su finalización; sin embargo, implica repensar nuevos territorios y diseñar otros límites, especialmente en el campo de la cultura. Recurriendo nuevamente a Renato Ortiz, que ilumina de mejor forma esta situación, considera que si bien todo viaje es un desplazamiento en el espacio, no se trata de cualquier espacio; posee una peculiaridad: su discontinuidad. Porque cada sitio, cada cultura constituye un territorio particular. Además

El viajero es un intermediario que pone en comunicación lugares que se encuentran separados por la distancia y los hábitos culturales, lugares que nada interdigita, a no ser el movimiento del viaje realizado por una motivación ajena a su propia lógica. Frente a la discontinuidad de los lugares, el viajero se comporta como alguien que aproxima unidades heterogéneas, su itinerario interdigita puntos desconexos. El viajero se nutre de este

contraste: él es la fuente de la experiencia y del saber que le permiten interpretar su posición originaria a la luz de la diversidad con la cual entra en contacto (Ortiz, 1998: 4).

Esta interconexión de lugares distantes, discontinuos, son aproximados por el viaje; así como avvicinados por la novela. En una relación inversa, lo que a simple vista es *discontinuidad*, en la novela se convierte en un todo; estabilizando el lugar movedizo del presente.

Las sociedades centroamericanas y la cotidianidad de las comunidades comparten un imaginario colectivo común, compuesto por signos comerciales, imágenes de cine y televisión, afiches de artistas, cantantes de música pop, aspectos ya tratados en la literatura del post-boom y de la Onda; pero lo destacable es que en la actualidad la noción de *viaje* se encuentra influenciada por la reducción de las distancias, porque dejó de ser un obstáculo físico para el desplazamiento; es apenas una variable administrada racionalmente por las instituciones sociales (Ortiz, 1998: 13).

En los relatos el tema del **viaje** se configura de distintas maneras, por ejemplo las fugas hacia lo desconocido que los protagonistas sueñan o se imaginan, el vagabundeo urbano, la trascendencia de las fronteras nacionales y la reterritorialización de los países centroamericanos, aproximándose a la sociedad estadounidense, cubana y mexicana, a partir de diversos viajes de los protagonistas. Paradójicamente, formando una configuración bipolar, se manifiesta por un lado la utilización del recurso onírico como posibilidad de transportarse, y por el otro, el que tiene más carácter histórico, el viaje del exiliado dentro de la ficción.

Estas características de la novela centroamericana y su protagonista, indican que hay un entrecruzamiento con lo "global", adquiriendo el mismo nivel de importancia el espacio nacional con el transnacional, entonces colisiona la unicidad global con la distinción regional. Desde la perspectiva de Renato Ortiz, en el concierto de las naciones, cada una de ellas está marcada por sus especificidades, por sus diferencias. Lo "nacional" asume de esta forma cualidades de lo "local". Diversidad y autenticidad se tornan características suyas. La identidad de los pueblos se presenta así, como diferencia contrapuesta a lo que es "exterior" (Ibíd.: 32). Su proposición es considerar el espacio como un conjunto de planos atravesados por procesos sociales diferenciados.

La novela centroamericana de posguerra ha inaugurado el encuentro con otros circuitos de comunicación, al mismo tiempo el protagonista se desplaza por otros territorios para explorar ese encuentro con el mundo vertiginoso de un presente desconocido. El tiempo de la ficción ha permitido condensar las grandes extensiones territoriales, facilitando el viaje del protagonista; pero en la práctica de la cultura, del lenguaje y la visión de mundo centroamericana, el territorio físico ha comenzado a ser interpretado desde otro proceso de imaginación; es decir que el "ser centroamericano" piensa y se imagina el territorio de otras formas, por tanto podemos aseverar que hemos entrado al tiempo de la desterritorialización, porque además ha sido posible comprender mejor aspectos poco visibilizados, vinculados más con el mundo contemporáneo. En ese sentido, nos obliga a enfocar el espacio independientemente de las restricciones impuestas por el medio físico. Sin embargo, es necesario entender que toda desterritorialización es acompañada por una reterritorialización (Ortiz, 1998: 37).

2.2. El indeterminado encuentro con la simultaneidad: el protagonista, síntesis de acumulación de los tiempos

Antes de entrar en esta parte, es necesario hacer dos consideraciones; primera, que el tiempo en el relato es un elemento trascendente, porque al combinarse con el espacio configura lo que Bajtín concibe como *el tiempo de la ficción*; segunda, la trascendencia que adquirió el tiempo en la narrativa testimonial centroamericana, ya que desde el tiempo se hacía referencia a hechos precisos, cronológicamente tangibles, relacionados con la verdad-veracidad, es decir se referían a acontecimientos del pasado cargados de connotación histórica, verificables en la realidad, por la confianza en la fidelidad de la memoria del testimoniante que presenció, protagonizó o padeció los hechos.

Esta segunda consideración es importante porque la narrativa testimonial, desde su pacto narrativo, nunca pretende ser leída como ficción; sino como realidad o “memoria histórica”, asunto que en la literatura se convierte en problemático; en cambio los discursos novelescos de posguerra, y esto es lo que interesa destacar, no pretenden ser testimonio; pero utilizan las técnicas o recursos narrativos del testimonio para hacer ficción, entonces produce una especie de ilusión narrativa. Además hay algunas novelas que penetran desde el tiempo de la ficción a espacios de la historia reciente centroamericana, y desde los personajes exploran esa frágil frontera entre la razón, la memoria y el olvido.

En este contexto debemos aclarar la diferencia entre memoria e historia, o la usual combinación “memoria histórica”, porque puede parecer un simple juego de palabras; pero en la novela de posguerra esa conjugación se convierte en un artificio a considerar. Para

Paolo Virno esta combinación es un equívoco, porque con ella se designa la conciencia de los eventos ocurridos y su duradera influencia sobre la situación actual; por tanto, más que de memoria deberíamos hablar de conocimiento o de cultura histórica (2003: 12). Valoración que se vuelve operable en el discurso novelesco estudiado, porque no estamos ante una novela histórica o un testimonio ficcionalizado; sino a textos novelescos que revisan la historia reciente y relativizan las certezas testimoniales.

Esta situación no es propiamente del discurso novelesco y su protagonista, ya que está más vinculada con el autor real o los intereses narrativos del creador, ya que la memoria, que siempre es memoria del individuo, constituye, sin embargo, una especie de “recapitulación ontogenética” de los diversos modos del ser histórico (Virno, 2003: 13). Es decir, que es en el proceso creativo donde se origina esta producción de sentido. Porque es el escritor el que en principio entra en contacto con el mundo de la cultura, el lenguaje y los signos para producir el relato. Por esa razón en el ser histórico (autor) es donde opera la reelaboración de la “realidad” desde el origen del ser.

A lo anterior debe incluirse las circunstancias propias que influyen en la producción novelesca centroamericana; se trata de la inevitable sujeción del escritor al tiempo presente de las sociedades; es decir que se genera una percepción perturbada en el novelista. Entre esa mirada presencial y la revisión del pasado reciente se producen difracciones discursivas *sui generis*. En las novelas se identifica una combinación interesante entre la psique, la razón y la memoria; que a nuestro juicio es lo que Virno concibe como *déjà vu*, porque no representa un defecto ni una alteración cualitativa de la memoria, sino la desenfrenada ampliación de su potestad y de sus dominios. Porque en la novela de posguerra, en lugar de

limitarse a guardar trazos del tiempo transcurrido, ella se aplica a la actualidad, al lábil “ahora” (Virno, 2003: 15).

El estado de ánimo asociado al *déjà vu* es el típico de quien se prepara para mirarse vivir: apatía, fatalismo, indiferencia por un devenir que parece prescrito hasta en los detalles. Ya que el presente viste las ropas de un pasado irrevocable, se renuncia a incidir en su decurso. No se puede cambiar aquello que ha asumido la semblanza del recuerdo. Por lo tanto se deja de actuar. O mejor dicho, el sujeto se vuelve espectador de las propias acciones, como si ellas fueran partes de un guión ya conocido e invariable. Espectadores atónitos, a veces irónicos, con frecuencias inclinados al cinismo. El individuo a merced del *déjà vu* es un epígono de sí mismo (Virno, 2003: 12). Por eso en estas novelas el tema referido a la **Historia**, como dijimos párrafos atrás, por un lado dialoga con “la verdad” del testimonio y por otro con la novela histórica; así como se identifican episodios que exponen un registro pormenorizado de hechos y personajes, a manera de memoria histórica; sin embargo dejan al descubierto la inconsistencia de la memoria como verdad absoluta, es decir que acentúa el olvido como parte de la realidad humana.

Así asistimos a una apreciación preponderante en el discurso novelesco del presente; o como plantea Virno a la afirmación de un eterno presente, de una actualidad centrípeta y despótica, que está provocada por el *déjà vu*, es decir, por aquella forma de experiencia en la cual, para decirlo con Bergson, prevalece la impresión de “que el futuro está cerrado, que la situación actual está desconectada de todo, pero que nosotros estamos ligados a ella” (Sic) (2003: 17). Aproximándonos al límite de los tiempos, porque toda focalización expuesta en los relatos está circunscrita a ese *ahora* de la creación, argumento que puede

catalogarse como crisis del pasado en el presente, desde donde se revela el problema de la identidad ensombrecido por el estado de conciencia de los destellos de la hibridez cultural de los últimos tiempos. Aunque según Bergson, -citado por Virno- “la cuestión importante no es saber por que el *déjà vu* surge en cierto momento, en cierta persona, sino por qué no se produce en todas, a cada instante”. Partiendo del hecho que no es una anomalía o degeneración, sino simplemente un aspecto del recuerdo normal. En una palabra el *déjà vu* es un momento de la verdad respecto del funcionamiento de la memoria; hace su aparición en cuanto dicho funcionamiento se manifiesta como realmente es, con una pureza no adulterada (Virno, 2003: 19).

En *Sombras nada más* se relata la captura, juicio y ejecución de Alirio Martinica; pero en la práctica lo que se enjuicia y valora son las diversas formas del poder, los entretelones de la justicia en el pasado reciente y la diversidad de versiones sobre un mismo hecho. No se trata sólo de un desfigurado recuerdo de Ramírez, o una verdad única y absoluta; sino mostrar los múltiples fragmentos de los que está hecho el pasado. Tampoco es cierto que los recuerdos de la guerra sólo podían encontrarse en la narrativa testimonial y ser contados desde la voz del guerrillero o de las víctimas de la represión militar; porque también soldados del ejército tienen su versión de los hechos, por eso desde la voz de Robocop fue posible penetrar la subjetividad militarista y la justificación de sus actos; caso muy parecido al de Pancho Rana y sus angustiosos vestigios de guerra que lo atribularon mientras agonizaba.

Los anteriores ejemplos muestran ese frágil espacio donde psique, razón y memoria se entrecruzan en la ficción para formar ese tiempo indefinido de los relatos. Es el presente

del narrador que revisa el pasado, es la presencia del autor real que examina los años, los días y las horas de esos tiempos que rememora como sujeto histórico involucrado, o no, en los hechos. La novela de posguerra civil centroamericana no es un objeto de estudio común; porque estos relatos están cargados de esa extraña casualidad en la que se entrecruzan hechos reales y ficción, sólo que esta vez han sido intencionalmente escritos como novelas; pero paradójicamente, lejos de ser la copia lavada o el fantasma tardío, (en este caso) la huella mnésica constituye el indefectible correlato de la experiencia inmediata (Virno, 2003: 19).

La combinación que se produce del proyecto ideológico del autor¹¹⁰, del discurso del narrador y el de los protagonistas, en el caso de *Sombras nada más* y *Las batallas perdidas*, *El arma en el hombre* y *Managua Salsa City* origina un efecto de simultaneidad entre tiempos y lugares distantes que se vuelven posibles gracias a la memoria productiva del escritor; porque al cruzarse el recuerdo y la percepción desde el presente, muestra una diferencia significativa.

Es un modo perceptivo esencialmente distinto de considerar el mismo evento actual. El huidizo presente es siempre aferrado bajo los perfiles disímiles y concomitantes. (...) si tomamos conciencia de este desdoblamiento, la totalidad de nuestro presente se nos aparecerá, a un tiempo, como percepción y como recuerdo. No habría memoria si ella no fuese, ante todo, memoria del presente (Virno, 2003: 20).

¹¹⁰ Según Macherey, toda obra tiene como punto de partida un proyecto, unas intenciones legibles a todo lo largo, como un programa. En el mismo título se evidencian esas intenciones. Por eso debe identificarse desde el comienzo una especie de tema general explícito. (...) En el pasaje del nivel de la representación al nivel de la figuración, la ideología sufre una modificación y el texto adquiere una autonomía que lo pone en conflicto con sus propios propósitos (En Amoretti, 1992: 93).

Produciendo intertextos de protagonismo autobiográfico, resemantización de los hechos y diferentes puntos de vista; volviéndose muy significativo el espacio de formación en las diversas expresiones estéticas, impactando en el particular campo cultural centroamericano de posguerra.

El recuerdo del pasado reciente se junta con el acto de percepción del presente en una relación de simultaneidad, y al referirse a la misma realidad esa combinación genera discursos heterogéneos. Por tanto, ya no se puede decir: al recuerdo le compete el “entonces”, a la percepción el “ahora”, sino que es necesario admitir: hay un presente percibido y un presente del cual se tiene memoria (Virno, 2003: 22). Circunstancias que en la novela y en el protagonista adquieren forma cuando el tiempo del relato examina el pasado desde una percepción del ahora y, en el protagonista cuando en la historia vive hechos del presente; pero no logra despojarse del pasado, generando en ambos casos un encuentro irresoluto con el tiempo.

2.3. El personaje protagonista: sorprendido entre la tradición de los proyectos modernos y la reivindicación de la individualidad

El rompimiento de las fronteras nacionales y la indefinición del tiempo son signos del encuentro con un nuevo espacio cultural. En el plano del individuo, en este caso el protagonista, se enfrenta a una realidad donde colisionan ideas de la colectividad social y sus intereses individuales. Estos planteamientos adquieren forma en los discursos novelescos, cuyo correlato tiene su propia dinámica en las concepciones de mundo, el

discurso jurídico, religioso y político que se materializa en las instituciones desde las cuales se multiplican como discurso o se ejerce el poder hacia el individuo.

Alirio Martinica simboliza el punto de inflexión de la finalización de la práctica del poder político fundado desde la formación de la república moderna y el inicio de la instauración del "poder popular" que resultó del triunfo de la revolución sandinista. Desde este personaje se exponen las imperfecciones de la justicia implementadas desde el poder fáctico de ambos modelos de gobierno, que en la focalización novelesca atentan contra el principio jurídico de derecho del imputado a ser vencido en juicio.

La Guajira en cambio, es un personaje que subsiste en las márgenes del caos del difuso poder de posguerra, imperando la lógica del más fuerte, efectuada desde grupos de delincuentes que en el micro-espacio urbano imponen su voluntad, típica de la violencia social. Caso muy parecido al de Juan Luis Luna, víctima de la delincuencia y las prácticas violentas distintivas en las conductas de algunos grupos sociales en los países que protagonizaron guerra civil. Ubicando en este mismo entorno a Robocop, sólo que en este personaje se incorpora el sicariato, el crimen organizado, el narcotráfico y la justificación política de algunos crímenes. Develando la vulnerabilidad de las instituciones de justicia y el poder del Estado.

Distante de esa realidad está Enrique, quien batalla contra el poder de la izquierda guatemalteca e internacional. Desde este personaje adquiere consistencia la autoridad de la ideología institucionalizada en las organizaciones políticas de izquierda, simbolizada por el Partido Comunista. También lucha contra la ideología religiosa, que de igual forma modela

su conducta o concepción de mundo, hasta que al final termina viviendo el desconsuelo individual como resultado de su propia opción. Este componente religioso y moral tiene su impacto en la configuración del ser mujer en Arcadia, que navegando contracorriente se empeña en anteponer su voluntad al determinismo de la cultura patriarcal que la atormenta.

En síntesis, la finalización de la guerra propició la colisión entre la fuerza del discurso del individuo, contra el discurso de la ideología colectiva; que a pesar de ser representada con matices distintos, encarna(ban) el principio común de la libertad, igualdad y fraternidad. Porque en el periodo de guerra ambos proyectos sacrificaban al individuo en beneficio de lo colectivo y, aún en el presente los principios doctrinarios de todos los proyectos institucionalizados en partidos políticos lo ponderan; sin embargo, en la novela la libertad del individuo expone la libertad individual, convirtiéndola en derechos, a pesar de los erizamientos morales y "éticos"; a saber, la libertad de matar, de usar el cuerpo a su antojo, de juzgar al enemigo, de condenarlo a muerte, de renunciar a las creencias políticas y religiosas, a secuestrar, mutilar, encarcelar y a abandonarse ante la vida.

En las novelas el discurso colectivista de la modernidad política se ha erosionado, el protagonista representa la idea de "él y sus circunstancias"; en el epílogo se encuentra un Alirio Martinica condenado a muerte y fusilado, a la Guajira y su autodeterminación por la sobrevivencia, Robocop después de una serie de episodios violentos espera recuperarse de una herida para luchar contra un poder transnacional, Arcadia después de múltiples experimentos en busca del placer y la autorrealización se marchita en su reflexión, Juan Luis en seguida de su retorno busca respuestas sobre el secuestro y sobrelleva una vida

insignificante, finalmente Enrique próximo de la desilusión política se abandona en la autodestrucción. En estos desenlaces, no se encuentra la reivindicación de la justicia, de los valores morales, ni políticos ni religiosos. Eso es, entre los silencios que quedan después del estallido de las multitudes, se reorganiza la mirada hacia el interior de los individuos.

En otro ámbito, *el cuerpo* de los protagonistas también es revalorado; en los relatos hay protagonistas que padecen el cautiverio y encarcelamiento: Martinica que luego de ser capturado se convierte en prisionero de guerra del ejército sandinista, además guardó prisión por orden de Somoza en aquel episodio que fue acusado por violar un menor. Juan Luis Luna durante su cautiverio cuando fue secuestrado y Enrique que el Partido lo encerró en un hotel de la Habana. De estos tres, sólo la reclusión de Martinica y Enrique tienen connotaciones políticas, mientras el de Juan Luis es a causa de la delincuencia.

También se identifican los cuerpos perseguidos, el de Martinica ya identificado como hombre en fuga para no ser capturado por su vínculo con el régimen de Somoza; la Guajira, que se convierte en objeto del deseo (sexual) a lo largo de toda la historia, es una especie de perseguidora perseguida y Robocop, que después de cometer diversos crímenes se convertía en sujeto de persecución; dicho sea de paso, sus perseguidores y captores son en el fondo, representantes de las mismas vejaciones que perseguían.

De todos los protagonistas el único concluido es Martinica, que muere fusilado al final de la historia. En cambio, la Guajira, Robocop, Arcadia, Juan Luis y Enrique sobreviven, aunque su futuro es incierto. Sin embargo el cuerpo de Juan Luis es el único

que resulta mutilado, como consecuencia extrema de las muestras de violencia de sus captores.

En cuanto a la relación cuerpo, género, sexo el tema se complejiza porque se vuelve más diverso. Algunos casos a pesar de ser víctimas, en el trasfondo está la autocomplacencia, el deseo, la fuerza y el no arrepentimiento por lo actuado; por supuesto que algunos protagonistas atentan contra el cuerpo del otro, pero también se identifican aquellos que optan por padecer estos sufrimientos. Por ejemplo la Guajira, que tiene conciencia del uso de su cuerpo al prostituirse; pero lo hace sin arrepentimiento y Arcadia que en su eterna búsqueda de placer sexual opta por probar cuantas veces sea posible. Son dos situaciones distintas pero se relacionan, porque las realizan dos mujeres, y estos casos de autodeterminación en el deseo y uso del cuerpo para alcanzar las voluntades de las mujeres es muy significativo, sobre todo ante la mirada de la tradición moral en la literatura de la región.

El componente moral y ético de las prácticas sexuales de los protagonistas se vuelve más diverso, porque Martinica lleva una vida de pareja con su esposa Lorena López y su amante Yadira Marengo, Juan Luis también comparte su vida de casado con Ana Lucía; pero con frecuencia paga por servicios sexuales a prostitutas; en cambio Enrique, consigue compartir simultáneamente sus amoríos con la muchacha joven guatemalteca y la Mulata en la Habana, y a su retorno a Guatemala además de vivir con su esposa y sus dos hijas en casa, visita de vez en cuando a la flaca, una amante fortuita. En síntesis, hallamos relaciones sexuales prototipo, que en la vida cotidiana se vuelven “normales”; así como

trasgresiones, principalmente femeninas, en protagonistas que optan por marcar una diferencia con la tradición patriarcal, jurídica y moral de las sociedades centroamericanas.

Un último componente, en otro nivel de abstracción, es el ideológico. Desde una revisión general de cada uno de los protagonistas se sintetiza en una configuración híbrida, muy próxima a la totalidad colectiva; pero se entrecruza con ciertos signos que desde su posición "dispersa" visibiliza una fragmentación, que implica la ausencia de un orden colectivo, el descentramiento señala otro tipo de orden social, y privilegia la deslocalización de las relaciones sociales (Ortiz, 1998: 41). Generando relaciones ideológicas complejas; por ejemplo liberalismo, feminismo, sexo y placer; o libertad individual, hedonismo y anarquía; también marxismo y cristianismo; marxismo, hedonismo y anarquía; en fin, lo importante es que las combinaciones ya no son bipolares, ni rígidas.

2.4. La novela centroamericana de posguerra y el sujeto protagónico: entre lo global, el posmodernismo y la hibridación

Después de revisar las múltiples propuestas para explicar el periodo cultural del presente centroamericano, las exactitudes se diluyen entre la inmensidad. La región centroamericana atraviesa un momento determinado por las simultaneidades. A nivel macro, por un lado existe un discurso integracionista que aplica generalmente para tratados comerciales y acuerdos económicos; pero contrasta con las fronteras jurídicas, políticas e imaginarias. También es un territorio en el que coexisten grupos sociales y étnicos con

características premodernas¹¹¹, modernas y globales; además la revolución tecnológica y la proliferación de los medios de comunicación también tienen su impacto en la vida cotidiana, las conductas y la concepción de mundo de las sociedades.

En otro ámbito, se observan procesos paradójicos de democratización institucional en cada país. Por un lado, a pesar de las grandes confrontaciones por diferencias políticas, se registran niveles significativos de tolerancia; en concomitancia se han aproximado posiciones ideológicas “diferentes” en partidos políticos comunes, produciendo combinaciones socialdemócratas, en lo que antes era la izquierda radical o, liberalismo social en lo que fue la derecha anticomunista; a lo que debe agregarse expresiones ecologistas, feministas, de la comunidad gay, neoindigenistas, etc. Por otro lado, en contraste, los índices de violencia social de posguerra¹¹² se han incrementado y diversificado en los últimos años, en comparación con los del periodo de guerra. Sin soslayar los silenciosos flujos migratorios internos y hacia Estados Unidos, que producen reterritorializaciones, nuevos lazos de parentesco, cambios culturales y diferentes formas de producción económica.

¹¹¹ Aunque esta aseveración requiere un estudio de mayor profundidad y alcance, desde una mirada panorámica se observan mayorías marginales como los grupos indígenas en Guatemala, comunidades afrocaribeñas de la zona del Atlántico en Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y el mismo Guatemala; también minorías indígenas en la franja del Pacífico de El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

¹¹² Según los indicadores de violencia las *Víctimas de homicidios dolosos en Centro América*, entre el año 1999 y 2006, cuantifican todos los casos causados por delitos comunes, inseguridad y victimización, crimen organizado, respuestas institucionales públicas y privadas, violencia intrafamiliar, feminicidios y narcotráfico causó en Guatemala 31, 756 homicidios; Honduras: 22, 670; El Salvador: 21, 491; Nicaragua: 4, 824; Costa Rica: 2, 278, Panamá: 2, 651 y Belice: 553. **Fuente:** Observatorio Centroamericano sobre Violencia OCAVI. En http://www.ocavi.com/docs_files/file_379.pdf. Revisado en mayo de 2009. Se tomó en cuenta ese periodo porque era el que tenía datos más confiables, pues antes de 1999 los registros y las fuentes de información son muy dispersos. Por su parte, los datos sobre los años más recientes son imprecisos o están incompletos.

Desde una mirada general todos los aspectos anteriores se convierten en signos que circulan, se encuentran y producen nuevos sentidos; por tanto el lenguaje y las culturas de las sociedades, las clases, los grupos y los individuos son influenciados. Aunque este no es el espacio para continuar enumerando la infinidad de casos que generan estos encuentros en las sociedades del presente, es oportuno cerrar este apartado con una serie de valoraciones que algunos estudiosos sugieren para explicar el momento actual desde una lectura cultural. Para Renato Ortiz, en el final del siglo XX se cristalizan un conjunto de fenómenos económicos, políticos, culturales que trascienden las naciones y los pueblos. Son esos fenómenos los que nos permiten hablar de la globalización de las sociedades y la mundialización de la cultura (1998: XVII). Diferenciando la dinámica económica del movimiento cultural.

Sin embargo, se debe pensar en una propuesta que englobe en lo cultural al lenguaje y a las expresiones artísticas. Por ejemplo, muchos han sostenido que la literatura latinoamericana de los últimos tiempos es posmoderna; pero en el caso de la novela centroamericana lo que se identifican son algunos rasgos como la fragmentación y la relativización de la verdad absoluta; no obstante, estas expresiones tienen contrapesos con ideas colectivas, con proyectos políticos inconclusos, la persistencia de las creencias religiosas y ciertas formas de agrupación social, ya sea como institución o como organización para delinquir. En consecuencia, no se pone en duda que, tanto las colectividades como el individuo están siendo atravesados por estas oleadas de ideas, mercancías y discursos globalizados.

En esta lógica la percepción de Ortiz sobre "sociedad global" es innegable, porque en efecto, existe una totalidad que penetra, atraviesa, las diversas formaciones sociales existentes en el planeta. No obstante, según este autor, los límites "adentro/afuera", "centro/periferia", se tornan así insuficientes para la comprensión de esta nueva configuración social (1998: XIX), ya que estos procesos además de atravesar las fronteras físicas, van produciendo nuevas expresiones culturales que sobrepasan esa mirada bipolar. Y, a pesar de la existencia de la hegemonía de las potencias mundiales, en la cotidianidad de los pueblos, el flujo de los signos es interminable, generando resultados híbridos.

A partir de lo anterior no se pone en duda que las sociedades centroamericanas son afectadas por este fenómeno global; y es claro, vivimos tiempos globalizados; sin olvidar los contrastes y las diferencias. Ahora bien, en términos culturales ¿cuál es la relación que puede tener la novela centroamericana con la posmodernidad? Ante tal interrogante, debe aclararse que

La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Por tanto, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas (Eagleton, 2004: 11)

Con el propósito de confrontar estos presupuestos teóricos con algunos indicios textuales; puesto que dentro de la diversidad novelesca, surgen algunos protagonistas con rasgos reveladores.

En Centroamérica la modernidad no termina de complementarse y, mientras algunos nacionalistas se empeñan en marcar las diferencias, en la cotidianidad de los pueblos se generan nuevas configuraciones, en las que proliferan ciudadanos centroamericanos de familias de países diferentes. No cabe duda que a partir de estos casos generales, se infiere que en las sociedades, el lenguaje y la cultura se establecen relaciones de otro tipo; a saber: transnacionales, desintegradas y reterritorializadas, a lo que debe agregarse las afinidades políticas entre grupos de los diferentes países, que se vinieron soldando a lo largo de la historia.

Según Eagleton, el posmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura "alta" y cultura "popular" tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana (Ibíd. 12); muy parecido a las características del post-boom; sin embargo, en la novela centroamericana además de estos rasgos se identifican otros discursos que incorporan rasgos particulares.

Por razones operativas veamos puntualmente los casos que contrastan con los preceptos del posmodernismo en dos ámbitos: el primero, el textual, en el que se identifican personajes como Alirio Martinica, que representa un proyecto político semejante al de sus juzgadores; es decir que más allá de los padecimientos del individuo, lo que se revela es la confrontación de ambos proyectos. El de Robocop, quien a pesar de sus condiciones de abandono en una sociedad injusta, sus ideas continúan aferradas a la madre patria y al padre ejército. El de Enrique que ha optado por su propio camino, todavía lo atormenta la idea de renunciar a sus "principios" revolucionarios y la creencia en Dios. Finalmente el caso de

Arcadia, que habiendo elegido divulgar sus intimidades, continúa sufriendo a causa de las obsesiones morales y religiosas. En una palabra, se trata de un proceso en tránsito hacia otro estadio cultural de las sociedades centroamericanas.

En estos casos se registran indicios de separación con la verdad absoluta, con los razonamientos lógicos, de la homogeneidad identitaria y la objetividad de los hechos; pero no rompen definitivamente, no se puede aseverar que existe una emancipación consumada; pero surge la reivindicación de estructuras aisladas, cuando los protagonistas entran en prolongados episodios de reflexión y cuestionan los grandes relatos. En la otra serie está la Guajira, nuevamente Arcadia y Juan Luis Luna, que en circunstancias cruciales deciden seguir la intuición individual, y a pesar de las mortificaciones interiores siguen la ruta de los intereses individuales, hasta alcanzar posiciones hedonistas; es decir, representan un tiempo presente *en movimiento* que se distancia de las ataduras de los valores de la modernidad.

El segundo es el ámbito extratextual, más próximo al del autor real y al proyecto narrativo e ideológico del autor; éste representa una paradoja, pues distanciándose desde su trabajo creativo de los proyectos políticos de la modernidad como sujeto libre de una militancia disciplinada y comprometida, regresa a revisar el episodio de la guerra, de los valores morales modernos e institucionales para exponer desde una focalización crítica y destructiva otras realidades marginadas en el periodo anterior o invisibilizadas por los poderes propios de la modernidad.

En el caso de la cultura centroamericana del presente, la teoría del posmodernismo permite entender algunos *cruces* entre el contexto sociocultural y las expresiones artísticas; pero por ahora sólo se trata de aproximar las manifestaciones novelescas a los preconcebidos teóricos. En resumen, es posible aseverar que posmodernismo en el caso centroamericano se convierte en ese otro momento en el que la modernidad es inconclusa; pero simultáneamente comparte territorio con la mundialización de la cultura y los procesos culturales y políticos propios de la región. En el campo de la novela, sí se registran signos de cambio de época en los relatos; pero no es posible pensar que las novelas estudiadas formen parte de un arte sin profundidad y que carezca de fundamentos.

En lo que respecta a la propuesta estética en sí, no estamos ante novelas con un lenguaje "juguetón", sino ante un juego complejo de discursos que se entrecruzan para alcanzar un espacio en el disputado espacio cultural, contra la hegemonía de las verdades que le anteceden, contra las fuerzas "plurales" que se posesionan en el nuevo espacio y el encuentro con la tradición latinoamericana. En el interior de los textos se consolida la participación de las múltiples voces sociales, por tanto se convierte en un lugar donde los lenguajes traspasan las marcas de la diferenciación de clases, aprovechan el espacio de "lo plural" para posesionar las diferencias y las individualidades, en consonancia con los grandes relatos.

En síntesis, clasificar la novela de posguerra civil a partir de estos preconcebidos muy generales, resulta difícil e inalcanzable en este análisis; pero todo indica que se ha experimentado un cambio de época, eso sí, no sólo en las formaciones sociales, sino en la reelaboración cultural e ideológica. Por tanto de la combinación de lo global con las

particularidades regionales y la diversidad local se van construyendo distintas expresiones culturales; pero evidentemente difícil de tipificar, a no ser que se recurra a la hibridez. Puesto que es innegable que en el seno de la sociedad moderna, industrial o pos-industrial, surge un espectro de referentes que se atraviesan, se chocan, se acomodan, organizando la vida de los hombres (Ortiz, 1998: 62). Por lo tanto, aclara Canclini, el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación (2001: 17), que implica entender el constante movimiento de formación y los tangenciales productos híbridos; pero no necesariamente como un cuerpo de verdades absolutas y estáticas.

Desde esta perspectiva se van desvaneciendo las creencias en las identidades “puras” y únicas, y cuando al objeto de estudio lo ubicamos junto al proceso histórico y al proceso de hibridación para darle –como dice Canclini- capacidad hermenéutica, aparecen estas relaciones de sentido que se construyen en las mezclas, en nuestro caso, sería el encuentro de protagonistas interrelacionados, como producto de novelas diversas, que comparten relaciones de filiación sincrónica y de continuidad y discontinuidad histórica con los textos del periodo narrativo que le antecede.

Según explica Edward Said, citado por Canclini, la mayoría de gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar (García Canclini, 2001: 29); pero también incluye excepciones valiosas, para un caso sobre personajes y protagonistas identificados en las novelas, que representaría uno de tantos tipos de centroamericanos del periodo en estudio; se trata de los exiliados, quienes son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una conciencia contrapuntística (Ibídem), caso muy marcado

en Enrique en *Las batallas perdidas*; Juan Luis en *El cojo bueno*; Robocop en *El arma en el hombre* y en algunos personajes como Lorena López en *Sombras nada más*.

Porque, de acuerdo con la reflexión apoyada en Said, para un exiliado los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente (Ibídem). Ahora, si nos refiriéramos a sujetos históricos, escritores para ser precisos, se pueden citar autores como Sergio Ramírez, Marco Antonio Flores, Horacio Castellanos Moya, Franz Galich y Jacinta Escudos, cuyas novelas estudiamos aquí, como ejemplos de esta mirada; porque para un exiliado los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente (García Canclini, 2001: 29).

Retomando esta serie de variables incluidas hasta aquí, el mismo Canclini apoyado en James Clifford, quien comenta el párrafo citado de Said, sostiene que los discursos diáspóricos y la hibridación nos permiten pensar la vida contemporánea como “una modernidad de contrapunto” (Clifford, 1999: 313; citado en García Canclini, Ibíd.: 29). Idea que es operable para repensar la discontinuidad espacial, temporal e histórica de la región centroamericana; también la desterritorialización-reterritorialización y la simultaneidad temporal en la novela; así como el desconcertante mundo entre la modernidad inconclusa y la fragmentación del individuo que atraviesa el protagonista en los relatos.

CONCLUSIONES

Valoraciones generales

El estudio del personaje protagonista en la novela de posguerra civil centroamericana, iniciando desde una lectura sobre los antecedentes culturales y literarios (la narrativa latinoamericana, el periodo de guerra y la narrativa testimonial de la región), pasando por un análisis comparativo y contrastivo de los textos; para finalmente establecer relaciones con el nuevo entorno cultural; permitió delinear un campo (formación discursiva de posguerra) y evaluar el alcance de los objetivos y “los supuestos” que orientaron la investigación que ahora finaliza. En consonancia con lo anterior, se logró describir e interpretar las condiciones culturales y literarias que propiciaron el surgimiento de la novela de posguerra civil centroamericana, y desde donde fue posible establecer rupturas y continuidades estéticas e ideológicas.

En el presente existen valiosos aportes teóricos sobre periodización, desde la historia literaria, que sugieren una diversidad de tipificaciones para clasificar y nombrar la serie novelística producida después de finalizar las guerras civiles en la región; de los cuales tomamos como punto de partida, en esta investigación, el de criterio extraliterario; es decir, más temporal e histórico: de posguerra; sin embargo, con el ánimo de hacer un nuevo aporte, se prefirió hacer una indagación inductiva en los textos con el propósito de establecer relaciones con el entorno cultural, generando desde ahí otras caracterizaciones que complementen, desde estos hallazgos, los conocidos hasta hoy.



La adopción del método inductivo permitió realizar un estudio minucioso del protagonista, a partir de describir e interpretar la construcción de los personajes desde tres perspectivas fundamentales; primero la narratológica, luego la sociocrítica (principalmente desde los preceptos de Cros y Bajtín) y la culturalista. Desde esta última se exploraron los rasgos más sobresalientes de la cultura en los relatos y sus protagonistas. Permitiendo desde estos hallazgos establecer comparaciones con la narrativa testimonial, como antecedente inmediato y entre las novelas del mismo periodo, a partir de la construcción de los personajes protagonistas.

Desde esta primera aproximación se establece que la literatura testimonial o de guerra, está más cerca de la tradición realista y de denuncia social; por tanto es más mimética. Estos relatos se caracterizan por exponer intencionadamente la realidad, muestra la vida, el contorno humano, individual y social más verosímil; es decir, copia la realidad del mundo que lo rodea. Diferente a la novela de posguerra, que busca su camino en la dirección de los textos ficcionales, no mimética, muy próxima a la tendencia de la recreación. En este caso el narrador es una entidad distinta a la del autor, en estos relatos finaliza la correspondencia entre el sujeto social (autor) y el sujeto textual de la ficción. Por lo tanto, mientras el testimonio pretende construir relatos que reflejen la "realidad" tal y como es, cuidando mucho la coherencia con el discurso militante y tendiente hacia el proyecto de izquierda; en la novela se retoman aquellos preceptos iniciados en las novelas de Flores y Dalton publicadas en 1976, que proponen mayor esfuerzo estético e inauguran la crítica hacia el interior de la izquierda, desde la izquierda.

En cuanto a las formas en que se disponen los discursos, no cabe duda que los relatos testimoniales son dialógicos; sin embargo el discurso del emisor y el mediador están producidos desde un sitio específico y van dirigidos hacia otro sitio específico, del entramado cultural, encontrando una diferencia con los relatos novelescos de posguerra, que pasan de lo dialógico hacia lo heteroglósico, porque los lugares de emisión de los discursos son diversos y las voces son diferentes, al mismo tiempo están dirigidas hacia una multiplicidad de receptores, claramente identificados en la realidad cultural. Mientras en el testimonio la voz del guerrillero, la guerrillera o el testimoniante (que generalmente era víctima del ejército o de la clase oligárquica) denunciaba y condenaba las atrocidades que padecía o, relataba las hazañas gloriosas; en la novela de posguerra, además de la voz del narrador, habla la mujer marginal, el poderoso caído en desgracia, el ex-soldado convertido en delincuente, la mujer solitaria y defraudada, el escritor mutilado y el intelectual de izquierda que perdió la batalla; todos con voces distintas dirigen sus discursos hacia poderes diferentes.

En otro ámbito, la narrativa testimonial generalmente tenía la mirada puesta hacia el interior de la nación, eran relatos locales que respondían a intereses nacionalistas y eran pensados con el propósito de impactar en lectores de la sociedad de la que se nutrían, por tanto pretendían colisionar contra ese poder; en términos políticos representaba intereses colectivistas por la liberación de todos. En cambio la novela de posguerra tiene la mirada puesta pero hacia el interior del individuo, cuyo centro no es ni lo nacional, ni la colectividad; sino la individualidad y sus circunstancias, marcando otra diferencia fundamental. En una palabra, mientras el testimonio es más colectivo y representa un proyecto político, la novela es más individual y representa una posición ideológica.

Finalmente, en la novela de posguerra van desdibujándose las fronteras nacionales, comienzan a abrirse espacios en los erizamientos que generan las diferencias y contradicciones multiculturales, contrario al testimonio que remarca la historia nacional sobre la base de la totalidad intercultural; en concomitancia, los relatos testimoniales reivindican la transformación del presente, a partir de criticar y enjuiciar los poderes políticos y militares, además de apropiarse del discurso guevarista después de aquel elocuente discurso ante la ONU de 1964, en el que anuncia la construcción del hombre nuevo. El protagonista testimonial dotado de heroísmo irrumpe del conglomerado social insurgente centroamericano asumiendo el perfil del hombre nuevo que relata su vida y sus razones de ser en las luchas de liberación. Caso diferente en el discurso de la novela de posguerra, que algunas veces revisa críticamente el pasado reciente o, expone la impotencia por la que atraviesan los sujetos, ante un presente inexplicable.

Valoraciones específicas

Los relatos de las novelas de posguerra civil centroamericana, después de generar una ruptura ideológica con la narrativa testimonial, retoma alguna de sus técnicas narrativas; además reestablece una continuidad con propuestas estéticas de la tradición novelesca latinoamericana y, al simultáneamente, renueva ciertos preceptos de aquellas novelas "invisibilizadas" por el canon testimonial desde los años setenta. En este nuevo entorno los autores y autoras se han convertido en recreadores de la mundialización cultural, las especificidades locales, la vertiginosidad del tiempo y la compleja combinación del pasado en el presente. Esta mixtura, en términos estéticos, ha generado una construcción textual heterogénea, a tal grado que entre los discursos de los narradores las similitudes se identifican esencialmente en la estrategia narrativa de carácter ficcional; sin embargo, se

registra el surgimiento en las voces de los personajes protagonistas que emergen, desde el discurso directo e indirecto libre, para dialogar o enfrentarse contra el narrador y contra la sociedad.

Después de hacer el cruce interdiscursivo fueron apareciendo signos recurrentes de la posguerra; de entre los recuerdos de la guerra la violencia social del presente también se diversifica. Del exterminio del contrario por razones políticas e ideológicas transita hacia el crimen por causa de la sobrevivencia, el sicariato y la delincuencia común. Los personajes ya no representan una posición de proyecto político, ni luchan por conquistar un futuro prometedor. El inexplicable presente los ha llevado a renunciar a las expectativas hacia el futuro; por eso, después del fusilamiento de Martinica, ningún protagonista tiene la certeza hacia donde se dirige, asunto que en cierta medida explica encontrarnos frente a obras abiertas.

En las novelas de posguerra civil centroamericana estamos ante protagonistas más diversos, más individuales, más determinados por el libre albedrío; quienes después de retornar a sí mismos, se inclinan por sufrir sus desconsuelos personales, desilusiones ideológicas y abandonos; hasta alcanzar la autodestrucción o la indiferencia ante el futuro. Se trata de la historia de dos mujeres y cuatro hombres, que además de ser de papel, representan esos signos que se producen y circulan en la cultura de las sociedades centroamericanas del presente.

De **las características físicas** más relevantes de los protagonistas comenzamos con Alirio Martinica, cuyos rasgos no son destacados a lo largo del relato; pero simbólicamente

representa al poder somocista derrotado. El cuerpo de este hombre en fuga es perseguido, capturado y encerrado. Posteriormente de un juicio es exhibido en una jaula ante la multitud y es fusilado en presencia del pueblo. Junto a Martinica muere la historia del poder somocista en Nicaragua. Después de la ejecución, el relato no registra el paradero del cuerpo; pero es de suponer que no fue sepultado con honores, ni reconocido como héroe.

En el caso de Enrique, tampoco el narrador se preocupa por describirlo físicamente; pero este personaje se encuentra siempre en fuga. Es el protagonista que además de pasar la mayoría de su tiempo fuera del territorio nacional, padece el encierro en La Habana, por indisciplinado ante las normas del partido, eso sí, constantemente por sus estados de embriaguez pierde control de sus actos y se arriesga ante una agresión física.

Todo lo contrario en Robocop, que a pesar de no abundar en descripciones, este personaje se presenta como corpulento, fuerte y ágil en las destrezas físicas. Estamos ante el arquetipo de un soldado con ventajas. Según sus propias descripciones con su fuerza física es capaz de aniquilar a cualquier adversario. En este personaje se deja planteado un cambio de identidad, a partir de una transformación en el rostro. Después de un combate, en el que ya no luchaba desde las filas del ejército, fue herido y transportado hacia un hospital de Estados Unidos, donde le reconstruirán la cara, le cambiarán la identidad y formará parte de una estructura policial transnacional, para luchar contra el narcotráfico.

Por su parte, en Juan Luis Luna lo que sobresale es un cuerpo en cautiverio, que padece los vejámenes del secuestro; sin embargo se expone la realidad de un cuerpo amputado, que metonímicamente alcanza la mutilación psicológica, social y cultural de la

sociedad a la que representa. Este padecimiento lo convierte en "el cojo" que a pesar del trauma, regresa para encontrarse consigo mismo.

Cuando llegamos hasta las características físicas de los personajes femeninos, en la Guajira encontramos un caso típico de hibridez, tanto por sus rasgos corporales como por las implicaciones sociales en el uso del cuerpo. Es bella, representa una mezcla de origen afrocaribeña y española; con el agravante de servir de carnada para los asaltos de los de la banda, prostituirse para conseguir dinero y tener relaciones fortuitas por placer.

Por último nos encontramos ante el cuerpo andrógino de Arcadia, mujer de complexión frágil, delgada y huesuda, que en lugar de tener voluptuosidades, muestra filos y honduras; se presenta como mujer nada atractiva. Desde la exposición del cuerpo comienza a configurarse una posición trasgresora, pues de pronto se vuelve indefinible sexualmente, dejando al descubierto un personaje distanciado de "la feminidad" y el concepto de belleza; a lo que debe agregarse, que es capaz de enfrentarse a las valoraciones morales y a los preceptos religiosos, con el propósito de encontrar placer sexual, implicando al mismo tiempo compartir, o abandonar, su cuerpo a gusto y gana de los otros.

Al explorar las características **socioeconómicas**, sin duda Alirio Martinica pertenece a la élite del poder somocista caído en desgracia, se trata de un personaje en ruinas. Por su parte, Enrique es un joven de la clase media urbana guatemalteca, desempleado y exiliado. En cambio Robocop, de procedencia humilde y urbana, que de tener un salario de sargento del ejército, pasó a desempleado y delincuente. Caso aparte es el de Juan Luis Luna, que era un potencial heredero de una fortuna, pero en la práctica vivía de lo que producían los

negocios de su familia y gozaba de las comodidades de la clase media acomodada; semejante a la situación de Arcadia, que entre líneas se lee que tenía un empleo; pero en realidad tiene tiempo para buscar y distraerse en asuntos relativos al placer sexual. Finalmente está la Guajira, en palabras sencillas el personaje tres veces marginal por mujer, delincuente y prostituta.

En lo que respecta a las **características ideológicas**, en síntesis puede decirse que Alirio Martinica es un liberal con cierto grado de conciencia sobre la injusticia social; pero representa los intereses del poder del estamento militar y somocista. En cambio Enrique, es el arquetipo de personaje desencantado con el proyecto político de izquierda, y entre las abjuraciones y el arrepentimiento se vuelve incapaz de resolver sus problemas del presente. En el otro extremo está Robocop, máxima expresión del narcisismo social del militarismo anticomunista, que con el desdibujamiento del enemigo, ocupa su adiestramiento en otros oficios. Caso muy distinto es el de Juan Luis Luna que se circunscribe a sus aspiraciones personales de ser escritor; pero de pronto se vuelve víctima de sus propias comodidades de clase. Así llegamos hasta la Guajira, que encarna la inconciencia ideológica, pues además de las destrezas en sus ocupaciones prácticas es el personaje más ingenuo, aunque desde el discurso del narrador de pronto reivindique principios feministas. Finalmente está la propuesta de un discurso feminista, desde la rareza andrógina, insegura, frígida o ninfómana de Arcadia, como discurso trasgresor auto reflexivo.

Sobre **los proyectos que construyen** los protagonistas, Alirio Martinica ha muerto fusilado. Enrique, es un personaje cuyo objetivo inmediato es terminar de una vez por todas sus compromisos ideológicos con el partido. La realidad (su realidad) al combinarse con

sus actos, lo han llevado a una situación límite en la que ya no cree en nada. Se declara derrotado y se dirige hacia la autodestrucción. En cambio Robocop, queda atrapado en el mundo de la guerra, que ahora sólo puede volverlo realidad desde el ejercicio de la violencia. Matar por placer. Después de herido de gravedad, el futuro que le espera es formar parte de la policía antinarcoóticos. Ahora se trata de tener la oportunidad de volver a encontrarse con armas y poder matar. Juan Luis Luna, sólo espera alcanzar la gloria como escritor; pero más allá de eso no parece importarle lo que ocurra a su alrededor. La Guajira, desde su inmediatez de prostituirse y robar para la sobrevivencia, piensa que es posible encontrar algún día un hombre que la dignifique; pero en el fondo tiene la certeza que no ocurrirá y, Arcadia que al llegar a sus 35 años descubre que no encontró nada de lo que buscaba, razón por la que cree concluida sus expectativas personales.

La formación discursiva de posguerra civil, la serie novelística en estudio y el personaje protagonista han ingresado a un proceso cultural reterritorializado. En estos textos se sintetiza la acumulación de los tiempos históricos, el presente y el futuro incierto. Además expone un personaje protagonista más individual y fragmentado, que se enfrenta a una sociedad violenta fuera de control institucional; en consecuencia, se convierte en un personaje marginal de los proyectos políticos nacionales. Esa inestabilidad ha producido protagonistas que están en fuga, que se dirigen hacia ningún lado; confirmando la producción de un grupo de novelas que se hibridiza entre una mirada contrapuntística y diaspórica de la sociedades centroamericanas de posguerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

ACEVEDO, Ramón Luis (1982). *La novela centroamericana, desde el Popol Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Puerto Rico: Editorial universitaria.

..... (1991). *Los senderos del volcán. Narrativa centroamericana contemporánea*. Guatemala: Editorial universitaria.

AMORETI HURTADO, María (1992) *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica. Costa Rica.

ARIAS, Arturo (1998). *Gestos Ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter.

..... (1999). "Textualidad y tendencias discursivas en Guatemala, antes y después de las masacres" en Román-Lagunas Jorge (Compilador) 1999: *La Literatura Centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.

BAJTÍN, Mijail & VOLOSHINOV, Valentin Nikólaievich (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. [Traducción Tatiana Bubnova]. Madrid: Alianza Editorial.

BAJTÍN, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. [Traducción Tatiana Bubnova]. México: Siglo XXI editores.

..... (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. [Traducción Tatiana Bubnova]. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1991). *Teoría y estética de la novela*. [Traducción Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra]. España: Taurus Ediciones.
- BARTHES, Roland (1972). "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis estructural del relato* [Título original: L'analyse structurale du récit, Communications, No. 8. traducción Beatriz Dorriots]. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.
- BEVERLEY, John (1987). *Del lazarillo al sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1995) *¿Postliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades*. En Beatriz González Stephan (compiladora) (1995). *Cultura y Tercer mundo*. (S/l) (S/e).
- (1999). «Algunos apuntes sobre la relación literatura-revolución en el caso nicaragüense» en Román-Lagunas Jorge (Compilador) 1999: *La Literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1990). "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye". En Marina Mayoral (compiladora). Madrid: Cátedra, 1990. 42 – 67.
- (1997). *Semiología de la obra dramática* [2º. Ed. Corregida y ampliada]. Madrid: Arco Libros.
- BORNAY, Erika (2001). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México D.F.: Editorial Grijalbo S.A.

- CAMPBELL, Joseph (2001). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. [8°. Reimpresión] México: Fondo de Cultura Económica.
- CARLYLE, Tomás (2000). *Los héroes, el culto de los héroes y lo heroico en la historia*. México: Editorial Porrúa.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1989). *La diáspora*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- (1993). *Recuento de incertidumbres, cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1990). "La construcción del personaje". *El personaje novelesco*. En Marina Mayoral. Madrid (Compiladora): Cátedra, 1990. 35 - 42.
- CORTEZ, Beatriz (2000). *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra* (Ponencia presentada en el V Congreso Centroamericano de Historia, julio de 2000, Universidad de El Salvador).
- CRAFT, Linda (2000). "Al margen de la función testimonial en dos novelas recientes de Manlio Argueta". En Román-Lagunas Jorge (Compilador) 2000: *Visiones y Revisiones de La Literatura Centroamericana*. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.
- CROS, Edmond (1980). *Ideología y genética textual, El caso del "Buscón"*. Madrid: Cupsa editorial.
- (1997). *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

CUEVAS MOLINA, Rafael (1995). *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica.

DALTON, Roque (1976). *Pobrecito poeta que era yo*. San José: EDUCA.

..... (1982) [Prólogo]. Otto René Castillo. *Informe de una injusticia: Antología poética*. San José: EDUCA.

DELGADO ABURTO, Leonel (2002). *Márgenes Recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamerica.

DICCIONARIO LÉXICO HISPANO, ENCICLOPEDIA ILUSTRADA EN LA LENGUA ESPAÑOLA (1973). Tomo II. México. W. M. Jackson, Editores.

DRÖSCHER, Bárbara (2001). "¿Cómo inscribirse en la historia? La insurrección femenina en la literatura centroamericana". En Román-Lagunas Jorge (Compilador) 2001: *Istmo Literatura Estudios sobre literatura centroamericana*. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan (1983). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.

EAGLETON, Terry (2004). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.

ESCUDOS, Jacinta (1987). *Apuntes de una historia de amor que no fue*. San Salvador: UCA Editores.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial

EZQUERRO, Milagros (1990). "La paradoja del personaje". *El personaje novelesco*. En Marina Mayoral (compiladora). Madrid: Cátedra, 1990. 13 – 18.

FERRERAS TASCÓN, Juan Ignacio (1988). *La Novela en el Siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.

FLORES, Marco Antonio (2000). *Los Compañeros*. Guatemala: Piedra Santa.

FOUCAULT, Michel (1997). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.

GALTUNG, Johan (1998). *Tras la violencia: reconstrucción, reconciliación, resolución, afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia (3ª ed.)*. Bilbao: Bakeaz.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA GUAL, Carlos (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo.

GARCÍA PEINADO, Miguel (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros.

GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.

..... (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.

..... (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Editorial EDAF.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1987): *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.

- GREIMAS, Algirdas Julius & COURTÉS, Joseph (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1908): *Estética*. 2a ed., Madrid, Daniel Jorro, t. I.
- KRISTEVA, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- LARA MARTÍNEZ, Rafael (1999). *La tormenta entre las manos. Ensayos sobre literatura salvadoreña*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- LEWIS, Norman (1999). *La honorable sociedad: la mafia siciliana y sus orígenes*.
Barcelona: Alba (editorial).
- LUKÁCS, Georg (1970). *Teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Siglo veinte.
- (1977). *La novela histórica*. México: Ediciones Era.
- MARCHESE, Angelo & FORRADELAS, Joaquín (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MEZA MÁRQUEZ, Consuelo (2000). *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. Aguascalientes, México: Universidad de Colima.
- MORALES, Mario Roberto (2000). "Entre la verdad y la alucinación: novela y testimonio en Centroamérica". En Román-Lagunas Jorge (Compilador) (2000): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.
- OLIVARES MANSUY, Cecilia (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*.
México D. F.: Colegio de México.

- OLIVÉ, León (1999). *Multiculturalismo y Pluralidad*. México DF: Editorial Paidós Mexicana.
- ORTIZ, Renato (1998). *Otro Territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santafé de Bogotá: TM Editores.
- PÉREZ-RIOJA, José A. (1997). *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*. Barcelona: Ediciones Península.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- PRADA OROPEZA, Renato (1989). *La narratología hoy*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- PRIETO, Antonio (1990). "Los estados de ánimo corporeizados". *El personaje novelesco*. En Marina Mayoral (Compiladora). Madrid: Cátedra. pp 77 – 85.
- RANK, Otto (1991). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- REGUILLO CRUZ, Roxana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- ROUQUIÉ, Alain (1994). *Guerras y paz en América Central*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SHAW, Donald Leslie (1999). *Nueva narrativa Hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- SPANG, Kurt (2000). *Géneros literarios*. España: Editorial Síntesis.
- SPARGO, Tamsin (2004). *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa editorial.
- TACCA, Oscar (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos.

- TOLEDO, Aída (2001). "Desencanto y escepticismo postmodernos: *Las murallas*, de Méndez Vides" en Román-Lagunas Jorge (Compilador) 2001: *Istmo literatura Estudios sobre literatura centroamericana*, Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.
- TORRES-RÍOSECO, Arturo (1942). *La gran literatura iberoamericana*. California: S/E.
- TORRES-RIVAS, Edelberto (1987). *Centroamérica: La democracia posible*. San José: EDUCA.
- (1989). *Crisis del poder en Centroamérica*. San José: EDUCA.
- (1993). *Historia General de Centroamérica* [Tomo VI]. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1990). "La deshumanización del personaje". *El personaje novelesco*. En Marina Mayoral (Compiladora). Madrid: Cátedra. pp 69 - 76.
- VILLANUEVA, Darío (1990). "La recuperación del personaje". *El personaje novelesco*. En Marina Mayoral (Compiladora). Madrid: Cátedra. pp 19 - 34.
- VILLEGAS, Juan (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta.
- VIRNO, Paolo (2003). *El Recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.
- VOLEK, Emil (2001). "Ídolos rotos: Los entramados ideológicos del testimonio latinoamericano (la revolución anunciada, el oscuro objeto del deseo, el macondismo poscolonial, Menchú y Stoll)". *Stoll-Menchú: La invención de la*

memoria. En Mario Roberto Morales (Coordinador). Guatemala: Consucultura. 87-125 pp.

WELLEK, René & WARREN, Austin (1974). *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos.

ZAVALA, Iris (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. España: Espasa Calpe.

Bibliografía Textos Literarios

CASTELLANOS MOYA, Horacio (2001). *El arma en el hombre*. México: TUSQUETS Editores.

ESCUDOS, Jacinta (2001). *El Desencanto*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

FLORES, Marco Antonio [1998] (1999). *Las batallas perdidas*. México: Alfaguara.

GALICH, Franz. *Managua, salsa city (¡Devórame Otra vez!)* (2000). Panamá: Editorial Géminis.

RAMÍREZ MERCADO, Sergio (2002). *Sombras nada más*. México: Alfaguara.

REY ROSA, Rodrigo. *El cojo bueno*. [1996] (2001). San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

Revistas

ACEVEDO, Ramón Luis (enero-marzo 1994). *Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980)*. La Torre No. 29. pp 115-148.

CHÁVEZ ALFARO, Lisandro (Entrevista con). "El proceso literario nicaragüense". Revista de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. Managua. Enero-marzo (1993) Vol. 2- No. 5.

CORTEZ, Beatriz (2001). "La verdad y otras ficciones: Visiones críticas sobre el testimonio centroamericano". Istmo No. 2, julio-diciembre (2001). En línea. Internet. 4 abril de 2006. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>

MACKENBACH, Werner (2001a). "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica". Istmo No. 1, enero-junio (2001). En línea. Internet. 4 abril de 2006. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>

..... (2001b). *Realidad y ficción en el testimonio centroamericano*. En línea. Internet. 8 de octubre 2008. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>

..... (2002): "Discurso nacional y construcciones de género en la novela nicaragüense contemporánea" en Fragmentos de Cultura, Goiania, v. 12, n 6, nov/diez (Editora UCG).

..... (2004). "Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?". Istmo No. 8, enero-junio (2004). En línea. Internet. 4 abril 2006. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>.

MENTON, Seymour. "Margarita, está linda la mar, una Nueva Novela Histórica en la época posrevolucionaria: 1989-2000", Istmo No. 3, enero-junio (2002a): En línea. Internet: 4 abril 2006. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>

..... "Tendencias generales y variantes nacionales en la novela histórica centroamericana de la época posrevolucionaria: 1989 2002". (2002b): En Línea.

Internet. 8 abril 2006. Disponible: http://www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/Vol12.2002.Especial/tatiana_lobo_y_su_obra.htm recom@itcr.ac.cr.

MEZA MÁRQUEZ, Consuelo (2006). *La narrativa de mujeres en Belice*: En Línea. Internet. 30 septiembre 2008. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>

ORTIZ WALLNER, Alexandra & MACKENBACH, Werner. *Publicaciones sobre literatura y procesos culturales centroamericanos contemporáneos. Una selección bibliográfica*. Istmo No. 15, julio-diciembre (2007): En Línea. Internet: <http://collaborations.denison.edu/istmo/>. Revisado en febrero 28 de 2008.

ORTIZ WALLNER, Alexandra. "Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria", en: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, V, 19 (2005), 135-147.

TORRES RECINOS, Julio: "*Desconciertos, desencantos y otros malestares: La narrativa de Jacinta Escudos*". *Ístmica*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Costa Rica. (2002). No. 7.

VILLALTA, Nilda: "*De la guerra a la post-guerra: transición y cambios en la literatura salvadoreña*". *Ístmica*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Costa Rica. (2000). No. 5-6.

ZAVALA, Magda (2000). *Editorial: La Literatura centroamericana en el reciente fin de siglo*. *Ístmica*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Costa Rica. (2000). No. 5-6.

ZIMMERMAN, Marc. *"El Salvador at War después de la guerra"*. Istmo No. 3, enero-junio (2002). En línea. Internet. 4 abril de 2006. Disponible: <http://www.wooster.edu/istmo/>

Tesis y Otros

AAVV (2003). *¿Qué es el feminicidio?* En: www.diputados.gob.mx Consultado en mayo de 2009.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (1999). *INFORME N° 136/99 CASO 10.488 del 22 de diciembre de 1999*. En <http://www.uca.edu.sv/publica/idhuca/jesuitas.html>. Revisado 1 de octubre de 2008.

DICCIONARIO ESPAÑOL EN LÍNEA. En www.wordreference.com/definicion/descentrado. Revisado en enero de 2009.

LAGUNA, Xiomara (2007). *Nuevo Código Penal atenta contra la libertad de prensa*. En <http://www.canal2tv.com/Noticias/Febrero202007> | TV Noticias, 23 de febrero, 2007 | 6:30 PM.

LEYVA, Héctor (1995). *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990*. (Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid).

PNUD (2005). *Informe Nacional de Desarrollo Humano. Venciendo el temor. (In)seguridad ciudadana y Desarrollo Humano en Costa Rica*. San José: PNUD.

ZAVALA, Magda (1987). *La novela centroamericana hacia el fin de siglo: 1970-1985. (sus transformaciones como entidad socio-histórica y formal)*. Tesis para optar al grado de doctor en Letras. Lovaina la Nueva, Bélgica.

..... (1990). *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*. Dissertation doctorale présentée. Bélgica.



SIDUNA



FI18594