

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

No. 85

mayo - agosto

1 9 9 9

Especial: *Primer Congreso Internacional de
Literatura y Cultura Centroamericana*

**Ensayos de Arturo Arias, Manuel de Jesús
Hernández, Silvia López, Beatriz Cortez**

Las muertes de Roque:
Meditaciones primaverales
Emil Volek

Entrevista a Roberto Sosa:
«La poesía ha sido mi centro vital»

CULTURA



REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

Ministra de Educación

Evelyn Jacir de Lovo

Viceministro de Educación

Rolando Marín

Presidente de CONCULTURA

Gustavo Herodier

Director revista *Cultura*

Ricardo Roque Baldovinos

Consejo de Redacción

Horacio Castellanos Moya

Miguel Huevo Mixco

Alfonso Kijadurías

No. 85. Mayo-agosto 1999

Diseño: Tania Mata Parducci. **Diagramación:** Claudia Perla. **Correspondencia y canje:** 17 Ave. Sur No. 430, San Salvador, El Salvador, Centroamérica. Correo electrónico: dpi@netcomsa.com. Los editores no responden por originales no solicitados. Se autoriza la reproducción de los artículos, siempre y cuando se cite la fuente, excepto aquéllos tomados de otras publicaciones.

Dirección de Publicaciones e Impresos



HSR004207

S u m a r i o

Presentación **5**

Ensayos

Sexualidad e identidad de Miguel Angel Asturias
Arturo Arias **7**

La literatura *centroamericana* y la crítica: localidad,
marco poscolonial y contexto
Manuel de Jesús Hernández **27**

Reflexiones sobre la esfera literaria y la esfera
pública en El Salvador de la posguerra
Silvia López **43**

Las muertes de Roque: Meditaciones Primaverales
Emil Volek **51**

La ficción salvadoreña de fin de siglo: un espacio
de reflexión sobre la realidad nacional
Beatriz Cortez **66**

Entrevista

Roberto Sosa:
«La poesía ha sido mi centro vital»
Edward Waters Hood **94**

Poesía	«Guerra Florida» <i>Manlio Argueta</i>	101
	Dos poemas <i>Miguel Huevo Mixco</i>	109
Narrativa	Coincidencia <i>Rodrigo Rey Rosa</i>	113
	Invitación <i>Claudia Hernández</i>	115
	La justicia de los jefes <i>Rima de Vallbona</i>	118
Comentarios	Minimalismo y suciedad en la narrativa de Jacinta Escudos <i>Carmen Urioste</i>	124
	Roque Dalton: una mirada familiar sobre su vida y su obra <i>Juan José Dalton</i>	130

Presentación

Del 8 al 10 de abril de 1999 se celebró en los Estados Unidos de Norteamérica la Primera Conferencia Internacional de Literatura y Cultura Centroamericana. Este trascendente acontecimiento cultural fue organizado por el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad Estatal de Arizona. Fueron co-patrocinadores el Centro de Estudios Latinoamericanos, el Centro de Investigaciones Hispánicas y otras instancias de esa casa de estudios superiores. También contó con el apoyo de la Universidad del Norte de Arizona, el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CON-CULTURA) del Ministerio de Educación de la República de El Salvador y la Fundación María Escalón de Núñez.

En la ciudad de Tempe, estado de Arizona, se dieron cita cincuenta y dos académicos de procedencia internacional para abordar una diversidad de aspectos sobre las literaturas de los países centroamericanos. La Conferencia contó, además, con la participación de once escritores, en calidad de invitados especiales. Ellos fueron: Mario Roberto Morales, Arturo Arias y Rodrigo Rey Rosa, de Guatemala; Manlio Argueta, Mario Bencastro, Miguel Huevo Mixco, Rafael Menjívar, Jacinta Escudos y Claudia Hernández, de El Salvador; Roberto Sosa, de Honduras; y Rima de Vallbona, de Costa Rica. Estos literatos tuvieron la oportunidad de presentar a los asistentes muestras de lo último de su producción y de exponer sus ideas sobre la situación de la literatura en esta región del continente.

La diversidad y calidad del material presentado en esos días intensos es prueba de la creciente visibilidad de la escritura centro-

americana en el escenario académico internacional. Por limitaciones de espacio, nos vemos obligados a recoger sólo una fracción en este número de *Cultura* especialmente dedicado a la Conferencia. Hemos agregado una entrevista a Roberto Sosa conducida por Edward W. Hood, profesor de la Universidad del Norte de Arizona y traductor al inglés de *Caperucita en la Zona Roja*, de Manlio Argueta y de otras obras centroamericanas importantes. ♦

Problemas de sexualidad e identidad étnica en Miguel Angel Asturias

Arturo Arias

*Este ensayo, del escrito y académico guatemalteco Arturo Arias, hace una lectura de la visión de la sexualidad y género en la obra de Asturias. Arias propone trascender la lectura tradicional que se hace de la obra del Premio Nobel de Literatura 19**, y lo vincula a la problemática étnica o “realismo mágico”. A cambio sugiere*

Hablar de Miguel Angel Asturias, cuando no es ninguneado o reducido al triste rol de precursor de la novelística latinoamericana –lo cual suele implicar caducidad o falta de relevancia contemporánea– es siempre referirse a la problemática étnica, o bien a la del “realismo mágico”. Ambas, sin embargo, son lecturas tradicionales, poco compatibles con las recientes transformaciones de la crítica cultural a partir del llamado “postestructuralismo”. Dichas transformaciones incluyen, entre otras, el conocimiento del deconstruccionismo, las ideas de Foucault acerca del poder y de la sexualidad, y el feminismo en sus diferentes vertientes y generaciones. Cuando releemos a Asturias bajo este tamiz, surge una lectura bastante diferente de las anteriores.

Realizando entonces una relectura de los principales textos de Miguel Angel Asturias –*Leyendas de Guatemala, El señor presidente, Hombres de maíz y Mulata de tal*– este trabajo explorará cómo algunos hechos concretos presentes en dicha discursividad,

tales como el deterioro de la voluntad política de Cara de Angel por el supuesto poder del amor de Camila en *El señor presidente*, o bien la representatividad de las mujeres que abandonan a los hombres (Goyo Yic, María Tecún, en *Hombres de maíz*), así como la amenaza de una sexualidad femenina bisexual, transgresiva y no reproductiva como la de la mulata en el texto del mismo nombre, no sólo introducen serios problemas en la representatividad de los sujetos sexualizados, y en las relaciones masculino/femenino, sino a su vez problematizan las conclusiones que podemos derivar acerca del sujeto étnico y sus articulaciones con el conjunto de la globalidad. Esto en sí no es tan sorprendente, dado que prácticamente cualquier sujeto —especialmente cuando provienen de comunidades tan étnicamente divididas como la guatemalteca, lo cual genera una situación disfuncional de hecho— está dividido en contra de sí mismo, y expresa deseos contrariados. Lo interesante es más bien la lectura que se desprende de estos aspectos. Nos interesa explorar aquí la problemática de la sexualidad y las relaciones genéricas, sobre todo para ver cómo el fenómeno de la globalización afecta el despliegue de la identidad del sujeto étnico o periférico, al reorganizarse el poder cultural dentro de nuevos parámetros que obligan al análisis a deslizarse hacia relaciones sociopolíticas descentradas y multideterminadas. De paso, veremos cómo diferentes alternativas producen miradas contradictorias en el espacio de la alteridad y en los mecanismos de producción y circulación del sentido.

Todo empieza con las leyendas

En buena parte de la producción occidental, suele ser el sujeto femenino quien se sacrifica en aras del desarrollo creativo del sujeto masculino¹. Sin embargo, en el caso de “Ahora que me acuerdo”, exordio de las *Leyendas de Guatemala*, el sacrificado es el propio Kukulkán. Pero a su vez, es el creador, liberado por su experiencia simultánea de sexo y muerte, para perseguir su misión poética. Kukulkán es masculino, pero su vivencia es “femenina” por su naturaleza étnica.² Simbólicamente, el imaginario ladino³ establece un binarismo en las relaciones de poder étnicas, en el cual se le atribuye a la hegemonía ladina la masculinidad, mientras a la subalternidad indígena se le asocia con femineidad. Desde luego lo que está en juego no son relaciones genéricas propiamente dichas, más que a nivel meramente simbólico, sino relaciones de poder: lo que cuenta

¹ Ver el mito de Orfeo y Eurydice, a manera de ejemplo. Podrían igualmente citarse otros casos.

² Por otra parte, Don Chepe y la Niña Tino, los “güegüechos” (personas con bocio) a quienes Cuero de Oro/Kukulkán se está dirigiendo, son idénticos entre sí, aunque sean hombre y mujer. No hay aparentes diferenciaciones de género ni de poder entre ambos. Podrían ser un solo sujeto pero son dos, aparentemente pareja, aparentemente gemelos, pero indiferenciados entre sí genéricamente, fuera de sus nombres.

³ “Ladino” es el término empleado para definir en Guatemala a una persona étnicamente mestiza renuente a reconocer su componente maya e inclinado a autodefinirse como sujeto occidental de rasgos eminentemente modernos

es quién está “encima” y quién está “abajo” (*top and bottom*), asociándose a esa última noción de debilidad, sumisión, pasividad, entrega, rasgos que justifican su opresión y discriminación. “El vencido fue vencido por ser débil, y por lo tanto, merece ser tratado como mujer”, sería el axioma operante en el inconsciente ladino, que por lo tanto se avergüenza y niega su propio lado indígena/mujer, en el proceso de proyectar su identidad como instrumento para mediar entre su fragmentada subjetividad, adecuando lo interno no sólo a lo externo sino a un imaginado patrón de comportamiento “occidental” que expresa un deseo más que una realidad.

Por lo tanto, a nivel identitario, el “poeta-príncipe” –autodenominación a la cual se suscribe Kukulkán– se sabe sujeto étnico subalterno, lo cual asocia su identidad a la femineidad. Busca simultáneamente escapar a ambas restricciones, al mismo tiempo que intenta afirmar su linaje identitario. Amalgamar este complejo kaleidoscopio de deseo se convierte entonces en todo un arte en sí mismo. Indigeneidad sí, pero no su femineidad.⁴ Por ello, no cualquier indigeneidad tampoco, sino la de “poeta-príncipe”, la de dios, virtual sustituto americano de Jesucristo, ni más ni menos. La femineidad en este contexto es simplemente una presencia reprimida. Se transfiere al bosque en el cual camina *Cuero de Oro*⁵:

Oscurece sin crepúsculo, corren hilos de sangre entre los troncos, delgado rubor aclara los ojos de las ranas y el bosque se convierte en una masa maleable, tierna, sin huesos, con ondulaciones de cabellera olorosa a estoraque y a hojas de limón. (31)

En el párrafo siguiente hay una clara alusión sexual, “un dios macho está violando en cada flor una virgen”. Se acumulan las asociaciones: “La lengua del viento lame las ortigas... Bajo el amor de los almendros el barro huele a carne de mujer”. *Cuero de Oro* asocia la selva con la mujer, pero la selva es él. Lo anterior es un acto de transferencia. El es mujer. En ese papel es pasivo/a. No puede avanzar, porque “los cuatro caminos éranme vedados” (32). Cuando el bosque se vuelve hostil, es un bosque “de árboles humanos”. Los caminos se le enroscan. El continúa pasivo. Está paralizado. El sol viola a las nubes, ensangrentando el crepúsculo. La violación es, simbólicamente la de Tonatiuh, don Pedro de Alvarado, el conquistador, lla-

*“El vencido fue
vencido por débil,
y por lo tanto
merece ser tratado
como mujer”*

⁴ Prieto señala que Asturias asociaba su lado “español” a su padre, y su lado “más mestizo e incluso más indígena” a su madre (120), ratificando simbólicamente este binarismo. Ver René Prieto, *Miguel Angel Asturias's Archeology of Return*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Todas las citas indicadas corresponden a esta edición.

⁵ Una transferencia similar se da en *El señor presidente*, en la escena donde Cara de Angel y Camila caminan por entre la selva hacia los baños. Ver sección subsiguiente.

mado así por ser rubio. Tonatiuh quiere decir “sol”. Es él quien viola las ciudades mayas, las mujeres mayas literalmente en compañía de sus soldados, pero cuya impotencia femenina se proyecta simbólicamente en *Cuero de Oro*. Convertirse en Kukulkán implica, entonces, “dejar de ser mujer”, readquirir una imagen masculina cargada de poder, ejercer una nueva disciplina de poder sobre su cuerpo. Por ello, su proceso de enroscamiento de las serpientes, símbolo fálico ya de por sí, pero enfatizado en el texto, “las negras frotaron mis cabellos hasta dormirse de contentas, como hembras con sus machos” (33). Ahora *Cuero de Oro* ya es Kukulkán, ya es macho, las serpientes de color (es) que antes lo poseyeron son las hembras, y “concupiscente”, siente que le crecen raíces como “sexual agonía”. Sus raíces crecen como falos erectos, hasta el punto de tener la facultad para taladrar “cráneos y ciudades”, tener el poder masculino de destrucción asociado al poder fálico. Pero, a su vez, añora la movilidad perdida. Ese poder fálico es también el abrazo de la muerte, por lo cual “más hondo le duele el corazón” (34). *Cuero de Oro* sacrifica su vitalidad femenina por el poder masculino que implica la muerte.⁶ El contenido reprimido de impotencia es proyectado en el sujeto femenino que ha sido invalidado. Por lo tanto, este aspecto es sacrificado. Se purifica así Kukulkán, y reemerge como un nuevo sujeto masculino cargado de poder mortal. Externaliza así el impedimento inherente para ser el sujeto imaginado, el sujeto deseado. Mistifica su problema, que era ser “femenino”. Cargado con la ilusión del poder masculino, no existe problema alguno en ser la alucinación de Kukulkán, en ser maya al fin de cuentas, porque se tiene el poder para taladrar cráneos y ciudades. La complejidad estilística cumple la función de simultáneamente oscurecer y hacer visible la grieta en la unidad fantasmática del proyecto asturiano de mestizaje. La asimetría que socava la supuesta igualdad entre ambos grupos étnicos, proyectada al plano de la sexualidad, crea así una especie de vacío en el proyecto político de un texto supuestamente didáctico, como afirma Prieto (44). La paz interior que esta resolución le genera al “poeta-príncipe”, sin embargo, implica una incapacidad de amar. Ser un dios maya significa dedicarse de lleno a su función de artífice. Su oficio de poeta lo completa, establece su armonía, sin faltarle nada más que las leyendas de Guatemala que los “güegüechos” le contarán, para adquirir una completa armonía consigo mismo. Redime su carrera artística porque ha encontrado su entrada al lenguaje al adquirir conciencia de su identidad. Pero esto lo obliga a desplegar

⁶ En este sentido, es una especie de “pacto fáustico,” análogo al de Celestino Yumi con Cashtoc en *Mulata de tal*.

todo su potencial creativo dentro de su discursividad. Por ello se convierte en un personaje distante, cuando no impotente, indiferente al deseo del otro. Sublima la sexualidad negada en una proyección mística, espiritual, un sujeto puro como los santos católicos, cuyas motivaciones trascienden el deseo.

El señor presidente nos escamotea los temores sexuales

La estructura básica de *El señor presidente* enfoca las andanzas de Miguel Cara de Angel. Considerado “el favorito” del señor presidente, y asociado al demonio mismo por medio de la iterativa frase “era bello y malo como satán” cuya percepción cambia mientras más se repite, hasta su enamoramiento de Camila y la transformación moral subsiguiente, el movimiento temporal y espacial del texto se centra en su persona. Así, la simbología católica como tropo diferenciador del bien y el mal articula binariamente el texto desde su misma entrada. Conoce a Camila vigilando la casa de su padre. Luego de una serie de aventuras rocambolescas, se casa *in extremis* con ella, moribunda de pulmonía. El señor presidente se entera del matrimonio secreto, y lo manda a llamar. Cuando éste llega a palacio, es para descubrir que ya ha sido publicado en el diario oficial el anuncio de su boda, apadrinada por el señor presidente.

A primera vista, este es un momento seductivo en el cual la sexualidad es celebrada por el estado. Sin embargo, el señor presidente no está contento, en parte porque Cara de Angel se casó con la hija de un enemigo suyo y, sobre todo, por no haber sido consultado. Para él, el poder se deriva de la función del estado como garante de los derechos, servicios y orgullo nacional, como ha analizado Sommer en su lectura de Foucault (36). Por lo tanto, como un amante celoso, el estado castiga los cariños desleales. El cuerpo del señor presidente es el *locus* de toda producción nacional. En su confusión entre entidad corporal y cuerpo nacional, el señor presidente ve todo gesto desleal como una traición a su persona/patria. Como ante sus ojos existe un paralelismo metafórico entre pasión por su persona y patriotismo, realizar cualquier gestión, por privada que parezca, sin consultarlo, es una deslealtad al estado (que es él, como Luis XV), una acción anti-nacional, una ruptura de la adhesión libidinal existente entre él y los otros sujetos que ocupan el “cuerpo nacional”. De allí que haya que liquidarla.

El señor presidente reacciona también como un amante celoso. Aparece aquí el tópico homosocial de hombres atraídos por otros hombres que supuestamente luchan en el nombre de la patria, pero están también enamorados del poder falocrático. O bien subliman su sexualidad por medio del poder, que siempre es masculino. O bien emplean el poder para posesionarse corporalmente de la otredad, ejercer su capacidad de dictar, en el sentido literal, inscribiendo sus signos en los cuerpos que siendo otros son también “suyos.” La tortura como orgiástica codificación sadomasoquista que erige un sistema social autónomo con rasgos de exclusividad, resuelve la necesidad totalizante de la dictadura al permitir el posesionamiento simbólico del cuerpo del otro, a la vez que homologa cuerpo social y cuerpo sexual. Como Foucault ya ha señalado, la búsqueda del placer puede basarse en el proceso de la confesión, fundado a su vez en la noción de pecado, asociando así deseo con violencia en la construcción de su régimen de poder. La última vez que ve al señor presidente, éste se preocupa de que hace frío y Cara de Angel anda sin abrigo, y manda a un general a buscárselo a su casa (431).

La misma descripción de Cara de Angel es ambigua. Era “bello”, “muy guapo: un hombre alto, bien hecho, de ojos negros, cara pálida, cabello sedoso, movimientos muy finos” (406), descripción fantasiosamente racializada, o deseada, en un país de orígenes eminentemente mayas. Al desplazarse del poder al “amor”, Cara de Angel se desplaza del espacio masculino al femenino, del papel emblemáticamente activo al pasivo. Bello y malo al principio, luego de su arresto es feo (porque lo han golpeado) y bueno.

La relación del tipo “novela rosa” entre Cara de Angel y Camila es permeada por un discurso católico que esconde todo asomo de erotismo, y normaliza la preponderancia de la subjetividad masculina. La salud de Camila –metonimia del bienestar de la nación– mejora. Legitimado por el matrimonio *in extremis*, Cara de Angel se la lleva a su casa, la casa de su madre, la esfera privada donde reina el orden y la razón. Solo en su cama, medita sobre la ambivalencia indeterminada que constituye la mujer:

La rapta para hacerla suya por la fuerza, y viene amor, de ciego instinto.
Renuncia a su propósito, intenta llevarla a casa de sus tíos y éstos le
cierran la puerta. La tiene de nuevo en las manos y... puede hacerla suya.
Ella, que lo sabe, quiere huir. La enfermedad se lo impide.... y el destino
esperaba el último trance para atarlos. (410)

Posteriormente, viajan juntos a unos baños. Una vez más, toda la expresión de deseo proviene de parte de él, mientras el erotismo se desplaza a la naturaleza:

Cara de Angel la ciñó el talle con el brazo y la condujo por una vereda que caía del sueño caliente de los árboles. Se sentían la cabeza y el tórax; todo lo demás, piernas y manos, flotaba con ellos, entre orquídeas y lagartijas relumbrantes, en la penumbra... a Camila se le sentía el cuerpo a través de la blusa fina, como a través de la hoja de maíz tierno, el grano blando, lechoso, húmedo. El aire les desordenaba el cabello. (411)

La sensualidad, ya de por sí bastante sublimada, es destruida por la presencia del guardián de los baños “con la boca llena de frijoles”, nuevo acto de castración que fuerza el retorno al “amor” casto. Las metáforas ubican la sexualidad en un espacio naturalizado, donde el gesto del bañero convierte a lo social en opresión. Los ubica artificialmente en dos cuartos divididos por una pared, pero “antes de separarse corrieron a darse un beso” (412). Esta es la primera acción en la cual Camila es activa, sujeto de deseo. El pudor de una sociedad oprimida, sin embargo, queda expresado por el bañero, “que se tapó la cara para que no le fuera a dar escupelo”. El placer de la sexualidad como deseo carnal va a ser negado textualmente a toda costa.

Sigue una descripción en la cual “un espejo partido por la mitad veía desnudarse a Cara de Angel con prisa juvenil”. Ella, sin embargo, pudorosamente se mete al agua en un güipil que le cubre el cuerpo, pero cuya ambigüedad sensual queda señalada en la descripción misma, pues la presencia de la prenda acentúa el erotismo de una manera que la misma desnudez (o bien los trajes de baño de la época) no podría generar:

El güipil abombóse como traje de crinilina, como globo, mas casi al mismo tiempo el agua se lo chupó y en la tela de colores subidos, azul, amarillo, verde, se fijó su cuerpo: senos y vientre firmes, ligera curva de las caderas, suavidad de la espalda, un poco flacuchenta de los hombros”. (412)

Cara de Angel entra con ella, y “el agua saltaba con ellos como animal contento”. Sin embargo, una vez más el bañero interrumpe, preguntando si eran de ellos los caballos que acababan de llegar. En

ese instante, Camila siente un gusano en la toalla, que Cara de Angel aplasta inmediatamente. “Pero ella ya no tuvo gusto: la selva entera le daba miedo, era como de gusanos su respiración sudorosa, su adormecimiento sin sueño” (413). El gusano aquí es casi simplista-mente, un emblema freudiano de la sexualidad. A pesar de estar ya casados, Camila le teme al desenfreno sexual, al goce del placer como meta posible, reafirmandose la dicotomía entre deseo sexual y amor idealizado (cuando no “marianizado”) que opera en la relación entre ambos personajes. Esa reacción anti-sexual socialmente condicionada es también *contra natura*. Implica la destrucción del gusano, el temor del esplendor de la vegetación, la preferencia a nivel de sistema de pensamiento por el régimen opresor.

Por último, veamos la única escena “sexual” del texto, luego de que el señor presidente ordena a Cara de Angel viajar a Washington y éste se está despidiendo de Camila. Primeramente, “...la estrechó contra su pecho; la sentía como ovejita sin balido, desvalida” (437). La imagen católica del redil de ovejas emerge una vez más con toda claridad, fuera de marcar el papel tradicionalmente débil que se le asigna a la mujer, carente de poder de gestión, inevitable objeto de “protección masculina”. Enseguida, viene la única descripción sexual en todo el texto:

—Mi piedrecita de moler... —le susurró Cara de Angel al oído, aplanchándole con la palma de la mano el vientrecillo combo.

—Amor... —le dijo ella recogiendo contra él. Sus piernas dibujaron en la sábana el movimiento de los remos que se apoyan en el agua arrebujada de un río sin fondo.

Las criadas no paraban. Carreras. Gritos. El pollo se les iba de las manos palpitante, acoquinado, con los ojos fuera, el pico abierto, medio en cruz las alas y la respiración en largo hilván.

Hechos un nudo, regándose de caricias con los chorrillos temblorosos de los dedos, entre muertos y dormidos, atmosféricos, sin superficie... “¡Amor!”, le dijo ella. “¡Cielo!”, le dijo él. “¡Mi cielo!”, le dijo ella...

El pollo dio contra el muro o el muro se le vino encima... Las dos cosas se le sentían en el corazón... Le retorcieron el pescuezo... Como si volara muerto sacudía las alas... “¡Hasta se ensució, el desgraciado!”, gritó la cocinera, y sacudiéndose las plumas que le moteaban el delantal fue a lavarse las manos en la pila llena de agua llovida.

Camila cerró los ojos... El peso de su marido... El aleteo... La queda mancha... (437-38).

El largo fragmento establece claramente la relación entre sexo y muerte, con el pene erecto grotescamente asimilado al cuello retorcido del pollo desplumado.⁷ La visión negativa del sexo como preámbulo de la muerte cercana es evidente. Pero también el desagrado del sexo. Si el pollo muerto representa simbólicamente el órgano sexual masculino, su miedo a la muerte, apresamiento, destrucción y eliminación de excremento no sólo prefiguran el destino de Cara de Angel, sino subrayan su propio temor a la entrega sexual como condena y transfiguración en entidad femenina, proceso contrario al seguido por Kukulkán en las *Leyendas*. En ambos casos, el deseo, el erotismo, no es celebrado carnalmente como utópica afirmación bajtiniana, sino es más bien grotesco rasgo femenino, debilitador y carente de humor. El deseo es muerte, profanación de la ilusión/alucinación del poder masculino. Es un espacio negativo de destructividad.

En *El señor presidente* la sexualidad ocurre, como mandan los principios cristianos, no por el placer, sino por la reproducción de la especie. De este gesto mismo sale la vida, por ser esta última el *ethos* de un don espiritual, trascendental, y no el resultado literal de la cópula. Al consumir su amor, en la única entrega de Camila a la pasión, queda embarazada como corresponde en estos módulos discursivos. Cristianamente, Cara de Angel morirá por sus pecados, pero el fruto de su labor sobrevivirá en la posteridad.

Ya Cara de Angel encerrado en un calabozo subterráneo, "...lo único y lo último que alentaba en él era la esperanza de volver a ver a su esposa, el amor que sostiene el corazón con polvo de esmeril" (457). Sin embargo, han plantado en la misma celda a un espía del gobierno, quien le cuenta que está allí por haber intentado enamorar a la "preferida", del señor presidente, "una señora que, según se supo... era hija de un general y hacía aquello por vengarse de su marido que la abandonó..." (458). Agrietada la imagen ideal de Camila forjada discursivamente por un sujeto fragmentado que se ha separado de su identidad y perdido su capacidad para enunciar, Cara de Angel le atribuye poder a esta discursividad desde su recién ganada "inocencia cristiana", y muere como las mujeres románticas. Al enterarse de la atroz noticia *cursi*, se rompe su corazón.

Las mujeres se fugan en *Hombres de maíz*

En otros artículos hemos afirmado que *Hombres de maíz* (1949)⁸ busca constituir una identidad cultural nacionalista consensual.

⁷ René Prieto nos recuerda que esta escena se repite de manera similar en *Hombres de maíz*, donde la Piojosa Grande, mujer de Gaspar Ilóm, se encoge como una gallina ciega en la única escena que describe el coito en dicho texto. Ver Prieto, *ob. cit.*, p. 109.

⁸ Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*. Edición crítica. Gerald Martin (coord.). Madrid: Colección Archivos, 1992. Todas las citas indicadas corresponden a esta edición.

Sin embargo, para lograr su objetivo de encontrar un espacio común para forjar esa unidad nacional, centra el texto en la fuga de una mujer, María Tecún, de su marido ciego, Goyo Yic, a quien deja abandonado. La descripción del rencor de Goyo Yic al sentirse solo, después de haber rescatado, casi criado y alimentado dura seis emotivas páginas (565-71) en que vierte todo su rencor, su impotencia de sentirse abandonado sin poder seguirla por ser ciego, y su deseo de que mejor lo hubiera matado. Tanto René Prieto, como Gerald Martin han problematizado estos aspectos. Ileana Rodríguez ha hecho las críticas más agudas sobre este aspecto.⁹ Son páginas conmovedoras, que anclan el texto en dicha fuga y persecución, pasando por una impresionante operación de ojos en la cual Goyo Yic recuperará la vista para poder encontrar a la María Tecún, pero encontrándose frustrado por no saber cómo “se ve” por no haberla visto nunca. Sin embargo, el tema reaparece como letanía. En otra sección del texto, Nicho Aquino cree que su mujer también se huyó cuando no la encuentra en su rancho. Al denunciar a las autoridades la ausencia, el secretario municipal le dice:

—¡Con otro se debe haber ido, con otro mejor que vos, porque las mujeres siempre andan viendo cómo mejoran de condición, aunque estas mejorías son como las mejorías de la muerte! (631)

Haciendo eco de Rodríguez, volvemos aquí también a lo ya señalado en la sección sobre *Leyendas de Guatemala*. El problema fundamental para Asturias no es el de integrar al sujeto ladino con el maya, sino el masculino con el femenino. La identidad es contradictoria y fracturada. El sujeto, incompleto e inacabado, articula una representación que simbólicamente le permite proyectar sus fantasías sobre esa otredad que no es, representando siempre una amenaza imaginaria. El sujeto masculino, en este caso, se define entonces frente a esa otredad que es la mujer. Esa agresión que provoca separaciones está localizada en la base de la identidad, provocando aquel axioma de que uno se define siempre en contra de aquello que casi siempre es. ¿Por qué temería entonces Asturias “ser mujer”?

Prieto cita a Himelblau para señalar cómo, desde su primera poesía, Asturias evidencia problemas con las mujeres (268). Cita una imagen de “Angustia” (1924), en la cual la mujer, comparada con una rama verde, “cómo me lastima”. Igual de interesante es su observación sobre la escena en la cual Candelaria Reinos, la prome-

⁹ Para Rodríguez, en esta parte del texto tenemos la transformación de un “political text into an erotic one... love and war form a copula” (152). Agrega enseguida, “...the thematic motif of this book (is) war and woman, two identical propositions invented by men... Women are absence and war; they are betrayal, the historical site for men to display their eroticism and their dependence...” (153).

tida del joven Machojón, está cortando un chorizo con un cuchillo, como congelada, mientras le dan las malas noticias de la quema de los Machojones. Esta escena es seguida del discurso en el cual Machojón padre declara que han castrado a los machos, porque uno de los machos no se comportó como macho, y por eso están acabados los Machojones (110). Prieto concluye:

...Indiferentemente de cómo se comporten las mujeres en sus novelas —sea que huyan de sus maridos o languidezcan mientras mueren— el autor logra asociarles con castigo y falta de acceso, sea explícita o simbólicamente (mi traducción).¹⁰ (111)

Prieto llega a aventurar que este texto, así como *Mulata de tal*, son una especie de “confesión en código... como si Asturias quisiera exorcisar y revelar los monstruos que lo perseguían a través de su escritura” (112, mi traducción).¹¹ Sin embargo, Prieto no se aventura dentro de la laberíntica especulación del miedo a la castración, la impotencia o el temor a “ser mujer” del autor. Se apoya en Martín, aludiendo a la muerte de la madre del autor, así como su complicado divorcio de su primera mujer, durante los años de génesis del texto (116). Asimismo, concluye luego de analizar los dos “Sonetos a María” (su madre) el deseo del hijo por su madre, explicando así la ausencia que permea sus escritos (117). Esto explicaría, quizás, la imposibilidad de relacionarse entre ambos sexos. Pero, ¿la tremenda crueldad con la cual se retrata a las mujeres en ambas novelas? ¿Es ésta una actitud misógina o machista (aun de forma inconsciente)? Muy aventurado decirlo. Sin embargo, a nuestro modo de ver, en esta pregunta, cuya respuesta sólo puede ser especulativa a falta de ningún tipo de evidencia, se encuentra la respuesta a dicha actitud.¹² El hecho es que Asturias estuvo atraído a mujeres toda su vida, y las cartas de amor a su segunda mujer, Blanca Mora de Araujo, son verdaderamente apasionadas cuando no evidenciando su dependencia emocional en ella¹³, pero su actitud psicológica frente a las mujeres no deja por ello de ser contradictoria, aunque dicho comportamiento es algo que podríamos denominar también —sin defenderlo— como “típicamente guatemalteco.”¹⁴ Su actitud parecería ser la misma de Nicho Aquino:

La desesperación no lo dejaba en paz. Estuviera donde estuviera, le trabajaba aquello de por qué se habrá ido, qué le hice, qué no le hice,

10 El texto original en inglés dice: “...regardless of how females behave in his novels - whether they flee from their husbands or pine away when they die - the author manages to link them with punishment and unattainability, either explicitly or symbolically.”

11 En inglés, “...a sort of confession in code, as if Asturias had meant to exorcise and reveal the monsters that haunted him through his writing.”

12 La anterior observación sancionaría el juicio de Prieto (120), quien discrepa de la opinión de Martín, emitida en la edición crítica, de que *Hombres de maíz* representa la “reconciliación con lo femenina” por parte de Asturias.

13 A la vez, estas cartas señalan lejanía. Son cartas escritas cuando el escritor se encuentra lejos de su mujer. Ver *Cartas de amor entre M.A. Asturias y Blanca de Mora y Araujo* (1948-1954), ed. Felipe Mellizo. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

14 Además, en el medio social y el momento histórico que le tocó vivir, socializar con mujeres no sería necesariamente contradictoria con las anteriores hipótesis, sea porque se sublima el deseo, sea porque se oculta consciente o semi-conscientemente. Balderston ha alegado rasgos de comportamiento similares en Rafael Arévalo Martínez. Ver *El hombre que parecía un caballo*, edición crítica. Madrid: Archivos, 1997.

qué le dije, qué no le dije, qué le pudo, qué no le pudo, con quién se juiría, a quién querrá ahora, estará mejor que conmigo... (638)

Recordemos que esta meditación introduce la escena en la cual Aleja Cuevas lo emborracha, y casi lo mata, para robarle el chal que le llevaba de regalo a su mujer. Esto, poco antes de que el sacerdote Valentín Urdáñez, le contara la leyenda de la cumbre de María Tecún, nombrada así por la mujer fugada de Goyo Yic:

...por ser creencia popular que traídos a la Cumbre de María Tecún, ven reproducirse ante sus ojos, en aquella piedra que fue mujer, la imagen de la mujer que les abandonó la casa, la cual empieza a llamarlos, todo para que el enamorado, ciego de amor, se precipite al feliz encuentro y no vea a sus pies el barranco o siguán que en ese momento se lo traga.” (637)

Pero el texto tampoco es conclusivo. Desplaza todas las insinuaciones hacia lo simbólico, donde lo onírico se trenza con el estilo barroco, defiriendo los significantes hacia una ambigua polisemia donde no se puede precisar nada, pero se puede especular todo. A nivel lingüístico, toda semantización posible está estetizada en un espacio metaideológico que, sirviéndose de tropos mayas, disfraza la naturaleza ilusoria de toda identidad. Concluye el texto con un epílogo simplista y contradictorio. Goyo Yic y María Tecún vuelven a Pisigüilito, su pueblo natal, con su hijo, a recomenzar de nuevo, a re-fundar la idealizada comunidad agraria que sublima las contradicciones de género, después de dejar evidenciado a todo lo largo del texto, como un caminito de granos de maíz, la imposibilidad de este armonizante “final feliz”.

15 Cierta que entre la escritura de ambos textos se fracturaron los ideales que regularon la constitución de un posible estado nacional con la invasión armada de 1954. Guatemala pasó a una fase desintegradora en la cual se abandona el optimismo. Impera la resignación, el pesimismo y la desorientación en el fragmentado paisaje cultural dominado por la duda y la cólera irracional.

El poder transgresivo de la mulata como caos fantasmático

Mulata de tal es la antítesis del epílogo de *Hombres de maíz*. Lo único que queda flotando en ella son los fragmentados rasgos culturales y sexuales operantes en ese ámbito imaginario que corresponde a Guatemala: rasgos mayas fusionados con rasgos ladinos dentro de una hibridez carente de lógica, en la cual prevalece el sadismo y el odio a la mujer.¹⁵ En este espacio dantesco/alucinógeno navegan Celestino Yumí y su mujer, Catarina Zabala, pareja que representa la antítesis de Goyo Yic y María Tecún. ¿Pero el odio a la mujer en este contexto?

Es casi un cliché decir que el principio del texto es semejante a un “pacto faustiano”, dado que Yumí “vende” a su mujer a Tazol a cambio de dinero. Sin embargo, este elemento anecdótico tan sólo cubre los primeros cuatro capítulos de treinta y uno, y no más de la quinta parte del número total de páginas. Además, lo que no suele mencionar es que el mismo surge del hecho de que Celestino Yumí cree que su mujer le ha sido infiel con su compadre, Timoteo Teo Timoteo, y ese es el verdadero motivo de su venta. A cambio de las riquezas ofrecidas por Tazol, Celestino tiene que andar San Martín Chile Verde con la bragueta abierta, pues mientras Yumí expone su órgano sexual, más pecaminosas se vuelven las mujeres que lo miran.

En otra feria de Chile Verde, Celestino conoce a la mulata. “Los ojos negrísimos de la fulana no lo dejaron seguir adelante” (42). La mulata tenía “un cuerpo de potranca, que estaría en busca de dueño”. Sin embargo, esta mulata no es una sensual mulata carmen-mirandesca del fetichizado tipo brasileño. Primero, insiste en que Celestino se case con ella antes de entregarse. Luego, “el capricho de la mulata de recibirle de espaldas, le amargó” (47). Descubrió que era erotizada, sí, pero sadeanamente, como vemos en el párrafo citado ya por Bellini:

La mulata era terrible. A él, con ser él, cuando estaba de mal humor, se le tiraba a la cara a sacarle los ojos. Y de noche, tendida a su lado, lloraba y le mordía tan duro que no pocas veces su gran boca de fiera soberbia embadurnábase de sangre, sangre que paladeaba y se tragaba, mientras le arañaba, táctil, plural, con los ojos blancos, sin pupilas, los senos llorosos de sudor. (49)

La mulata nunca tiene nombre. Se le asocia siempre a la luna, pero es una “mulata de tal”. La expresión guatemalteca alude a “de tal por cual,” es decir, una mujer “cualquiera”, ordinaria, vulgar. Una mujer que se prostituye. Busca a los hombres para que le satisfagan su deseo carnal descomunal. Además, es una mulata hermafrodita:

—No sé lo que es, pero no es hombre y tampoco es mujer. Para hombre le falta tantito tantote y para mujer le sobra tantote tantito. A que jamás la has visto por delante... (60)

La mulata convierte a Catalina, enana, en su juguete, hasta aburrirse de ella. A través de engaños y de promesas de placeres insupe-

rables Catalina la convence de ir a una cueva, en la cual la sumerge en un letargo producido por mariguana y el dolor de pinchaduras masoquistas. Permanece allí un tiempo indefinido, pero se escapa de la cueva un día y destruye todo el pueblo de Quiavicús. Celestino lo pierde todo, pero sobrevive. Entonces, luego de deshacer el hechizo que ha dejado enana a su mujer, se dirigen ambos a Tierrapaulita, para hacerse brujos. Luego de una serie de peripecias y alucinantes transformaciones, resulta que el sacristán de la iglesia del pueblo es nada menos que la mulata, transformada en el sacristán, Jerónimo de la Degollación. El sacristán le cuenta a Celestino sobre los excesos de la cortesía en tiempos de la colonia en la cual se daba que los nobles proveían a sus invitados bacinicarios con capa negra. Estos llevaban consigo la misión de auxiliar a los invitados con sus necesidades fisiológicas, damas o caballeros cuya necesidad de orinar se resolvía en el instante ya que lo hacían en la bacinica cubiertos por la capa que proveía el bacinicario. Repentinamente hay un duelo, batalla, encuentro entre Candanga y la araña ensotanada —el padre Chimalpín. La batalla culmina con la desmembración de todos los participantes y observadores, incluyendo a la mulata. Yumí termina parálítico y la mulata descuartizada o más bien reducida a la mitad de todos sus miembros y órganos sensorios: un brazo, una pierna, un ojo, etc. y sin sexo. La mulata intenta recuperar el resto de su cuerpo acudiendo al “brujo de magias”, un ser que restituye y altera la naturaleza de las cosas. Al final, lograr volver a tomar forma humana integral, esta vez escondida en el cuerpo de otra mujer.

Mulata de tal ingresa nuevamente en la historia, esta vez de barrendera en la casa de los Brujos. La ausencia del órgano vital que define su sexualidad la lleva a querer recuperarlo. No sin antes lanzar vituperios y maldiciones a Zabala, a quien atribuye su estado actual y quien por lo mismo goza de los placeres carnales a su antojo con su marido Celestino Yumi. A este último, parálítico, lo cura de noche para que así pueda satisfacer su furor sexual. La mulata, celosa de esa situación, se asocia con un sapo para recuperar su sexo, pero Catalina también pretende desaparecerlo por completo, tragándose, a pesar del peligro de volver a engendrar. El capítulo final destruye Tierrapaulita. “La luna está temblando” es alusión a que la hecatombe ha sido generada por la mulata/luna, quien deja todo sumergido en el caos.

Prieto afirma que Asturias fue influenciado por Callois, Mauss y Bataille (172). Es creíble que haya estudiado a Callois o Mauss en

los años veinte, pero dudoso que haya leído al Bataille erótico. La canonización de este último fue posterior a su muerte en 1962, año en que concluía *Mulata de tal*. Conocería su nombre por sus amigos surrealistas¹⁶, y pudo tener familiaridad con la revista *Critique*, pero es equívoco afirmar que Asturias quien volvió a Guatemala a principios de los treinta hubiera leído *Historia del ojo* publicada con seudónimo en 1928 en una colección prohibida de escasa circulación, tenido acceso a sus otras novelas eróticas publicadas bajo otros seudónimos e igualmente inaccesibles, o bien a su teorización sobre el erotismo de los años cincuenta. No parece entonces correcta la afirmación según la cual Asturias se volteó hacia Callois, Mauss y Bataille para “*theoretical guidance*” (172). También es imposible que conociera la obra de Bajtín. Esta no circuló ni en la Unión Soviética hasta su reedición en 1963, y en Francia hasta fines de los sesenta.

Existen dos fallas de fondo en la brillante obra de Prieto. Por un lado, asumir que un escritor latinoamericano tiene que recorrer el camino previamente abierto por teóricos primermundistas. En segundo, asumir que un escritor necesita orientación teórica para generar un acto creativo.

No existe una progresión histórica en el campo de las ideas. Estas pueden ser redescubiertas, reconceptualizadas o reprocesadas por cualquiera. En el caso que nos preocupa, el erotismo grotesco de *Mulata de tal* es autóctono, cuando no un producto de su muy personal infierno católico, imaginación del Xibalbá popol-vuhiano cuyos fantasmas lo persiguieron siempre, todo ello tamizado por varios ataques de *delirium tremens* y pasado por la óptica de su experimentación con marihuana. Asturias no leyó a Bataille para luego remodelizarlo con personajes mayas. Para ambos el erotismo resulta ser transgresivo precisamente porque tienen la misma vertiente genealógica: el catolicismo negador de la carnalidad que visualiza toda sexualidad válida exclusivamente como la que conduce a la procreación. Se yuxtapone a esto el conflicto psicológico enfocado en el desenmascaramiento del poder del padre por un hijo traumatado al confrontar a ese mismo padre otrora percibido como poderoso, y escenificar ese conflicto simbólicamente sobre el cuerpo de la madre.¹⁷

No olvidemos, al final de cuentas, que el fundador de esta tradición es Sade y no Bataille, con quien Asturias si tuvo mayor familiaridad por medio de los surrealistas, aunque su obra tampoco fue

¹⁶ De ser así, sería para criticarlo o disminuirlo, dada la polémica entre Bataille y los surrealistas.

¹⁷ En esencia, esta es la trama de *Historia del ojo* de Bataille. También lo es de *Hombres de maíz*, y ya Gerald Martin señaló en la edición crítica de este último el conflicto vivido por el autor en torno a la pérdida de la madre y de su primera mujer simultáneamente.

de amplia circulación hasta los años sesenta. Lo que valoriza Sade, que Asturias reconoce como propio, es la estética de la transgresión. Celestino Yumí es un personaje sadeano en el sentido de ser un sujeto soberano que desafía una ley externa. A la vez, la transgresión también ocurre dentro del sujeto, de acuerdo con los preceptos católicos que informan a Bataille¹⁸. Asturias se había anticipado a dicha noción desde sus *Leyendas de Guatemala* (1930), la reafirmó en *Hombres de maíz* (1949) y la llevó a su expresión más alta en *Mulata de tal*, escrita en la segunda mitad de los cincuenta y publicada en 1963, al año de la muerte de Bataille. Asturias es precursor y no seguidor de la moda erótico/transgresiva que se acentuará a partir de fines de los sesenta, así como es precursor de la literatura postmoderna que en Latinoamérica asociamos con la narrativa post-boom.¹⁹ apunta hacia rasgos similares en el Chile de los ochenta.

A *Mulata de tal* podría aplicársele el argumento derrideano que este último publicó sobre Bataille en 1967 según el cual la transgresión de las reglas del discurso implica transgresión de la ley, pues el discurso sólo existe sosteniendo la norma y el valor del sentido, y éste es el elemento fundante de la legalidad.²⁰ Efectivamente, para Asturias la legalidad fue transgredida por la invasión de 1954. La existencia de la nación, la existencia de la literatura que el autor mismo intentó constituir, quedó aniquilada, marcada por un tenebroso sentido de vivir en las fronteras de un presente innombrable que se asemeja a un infierno viviente. Las estrategias de representación que constituyeron *Hombres de maíz* quedaron desfasadas. Leyendo los nuevos signos del incierto desarraigo, Asturias intenta recoger metonímicamente en su discurso post-1954 la transgresión de la ley guatemalteca que fragmentó su mundo. Lo hace destruyendo el valor del sentido discursivo representado por la racionalidad modernizante que articuló la lógica del gobierno de Arbenz. Al país le hicieron "mal de ojo". Convirtieron su sueño progresista en caótica pesadilla. Asturias lo captura a partir de la transgresión erótica:

Gentío, y entre el gentío este zutano con su desmán de bragueta que abriendito se le cerraba y cerrandito se le entreabría, como hecha con botones de hueso de muerto de risa...

Las mujeres de edad, sin darle mayor importancia, lo tomaban por descuido o bolencia... algunas lo censuraban por abusivo, otras lo perdonaban por bobo... (5)

¹⁸ Sin embargo, al seguir esta línea de pensamiento no debemos olvidar que los franceses no asocian la violación de tabúes sexuales con la violación de normas discursivas sino hasta mediados de los sesenta cuando Barthes, Kristeva, Sollers, Blanchot y Foucault por primera vez valorizan a Bataille, convirtiéndolo póstumamente en héroe cultural. Ver a este respecto Susan Rubin Suleiman, "Transgression and the Avant-Garde: Bataille's *Histoire de l'oeil*" en Leslie Anne BoldHrons (ed.), *On Bataille: Critical Essays*. Albany: State University Press, 1995, p. 314. De su artículo prestamos muchas de las ideas presentes en este ensayo.

¹⁹ Esto se debe al contexto particular de la caída del proyecto modernista-progresista representado por los gobiernos de Arévalo y Arbenz, de la misma manera que la caída de Allende

²⁰ Jacques Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale." in *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, p. 404.

Celestino Yumí se pasea así porque Tazol, el demonio de las hojas secas de maíz –del maíz generador de vida en el texto anterior, que ahora no es sino su endiablada sombra, ojas secas que se metamorfosean metafóricamente en demonio–, le ofreció todas las riquezas del mundo a cambio de incitar a las mujeres a pecar. Yumí, cegado de ambición, acepta ese pacto faustiano. Pero la aparente coherencia del inicio del texto pronto se desvanece. Tazol le exige a Yumí que le entregue a su mujer, y aquélla es acarreada por un viento fuerte que la desaparece de la aldea. A partir de este momento, toda lógica queda borrada. El texto se compenetra dentro del caos.

Como en Bataille, la transgresión se desliza de la experiencia a la representación, pero por razones diferentes. Asturias vive la invasión de su país como una “perversión” que se opone al papel reproductivo de la sociedad guatemalteca. De allí que en *Mulata de tal* tome la perversión sexual como eje del texto, en oposición a la actividad sexual reproductiva.

El erotismo pareciera estar a nivel del significado. En realidad ésta es sólo un telón de fondo para escenificar la transgresión lingüística de la escritura como práctica discursiva que excede los límites tradicionales del sentido, de la unidad textual y de la representación. La experiencia de la transgresión articulada por Asturias es inseparable de la conciencia de las fronteras que viola. El sentido que representaba la tradición católica como emblema de ética, de moralidad y de principios comunitarios fue transgredida por el apoyo que prestó activa y agresivamente la jerarquía católica a la invasión del país y a la “deconstrucción” de su sistema político. La invasión destruyó toda posibilidad de afirmar un modelo de estado nacional híbrido que preservara el sentido de la comunidad mestiza rodeado de simbología maya. Paradójicamente, en nombre de la preservación de los valores “católicos” se busca volver al modelo del viejo estado oligárquico excluyente de toda posibilidad hibridizadora. De allí que el lenguaje asturiano exprese esa destrucción del sentido por medio de otra transgresión, esta vez lingüística, y por el exceso carnavalesco. El cuerpo de la nación fue desmembrado. En *Mulata de tal* los cuerpos de Celestino Yumí, Catarina Zabala, la mulata misma, de todos los personajes sin excepción, serán igualmente desmembrados. Apunta así en dirección de la fragmentación, la carencia de completitud y la ausencia de racionalidad lógica. Su sentido reside, derrideanamente, en el comentario que hace la escritura sobre su ausencia de sentido. Es un texto que busca situar el racionalismo que justifica la invasión

guatemalteca como el equivalente de la muerte. Para esto necesita ubicarse más allá de una facilista comprensión racional, en un espacio que contraponga el erotismo con la muerte. Su meta es romper los límites mismos de la conciencia. En este sentido, es un texto que escenifica una ausencia de pudor.

Lo que circula por el horizonte simbólico no son en realidad Celestino Yumí ni Catarina Zavala, perdidos náufragos en un paisaje de pesadilla. Son los diablos, Tazol y Cashtoc, diablos cristianos y mayas, quienes manejan a los personajes como titiriteros. La representación de los personajes de carne y hueso entra en crisis porque los diablos juegan el papel metonímico/metafórico de amos –fuentes de poder/conocimiento y únicos detentores de una visión panóptica sincrónica de su dominación– con los esclavos humanos que aspiran a lo mismo pero ignoran cómo obtenerlo. Los personajes humanos están “locos” en un sentido foucaultiano: son incapaces de comunicarse como seres racionales. Carecen de lenguaje común. No tienen sino diálogos fragmentados denotando una ausencia de sentido que apunta hacia la destrucción final del terremoto. Abren así un nuevo espacio fantasmático entre la realidad y la fantasía, entre la camuflada representación cultural maya y ladina donde toma lugar metonímicamente el inconsciente político de las consecuencias de la invasión y la derrota del proyecto nacionalista. La identidad de los sujetos se disuelve, más allá de su especificidad étnica, porque la perspectiva de su horizonte simbólico fue negada. Quedan sólo los trazos de los diablos, camuflados en las acciones de sus títeres humanos, invisibles a la comunidad, pero verdaderos actores del movimiento hacia esa perversa destrucción final donde el sinecdótico texto finalmente confronta sus propios miedos. De los seres humanos nos queda tan sólo un eco simbólico:

Amanecía en el cerro de los jabalíes. Sol empapado en añil, tierra empapada en azul. Peñascales recubiertos de líquenes azulverdosos, en los que los colmillazos de los Salvajos dibujaban signos caprichosos. ¿Sería su forma de escribir? ¿Guardarían en aquellos trazos hechos a punta de colmillo, su historia? (83).

En este fragmento tenemos el contraste entre la exquisitez de las frases, destruida por la aparente simplicidad infantil los “salvajos” como personas buenas convertidas en jabalíes por negarse a su deshumanización ética-moral. Son equivocadamente, desde el punto de

vista de la significación, denominados “salvajes” cuando en realidad son los únicos seres civilizados en todo el texto. Su descripción es acompañada de una meditación sobre la naturaleza de la escritura como jeroglífico repositorio de la memoria colectiva, evocando los monolitos mayas, a su vez indicadores de una “civilización perdida”, de una historia que ya concluyó, dejando apenas las cenizas de un mundo endiabladamente “perverso” y sexualmente transgresivo:

Jerónimo de la Degollación de los Santos Inocentes por Herodes Antipas... rostro de máscara agujereada por las viruelas, se sentía cada vez más feminoide, más sodomita, la Mulata de tal alumbraba ya todas sus partes, y mientras en lugar de sangre le circulaba por las venas venenoso pelo de mujer, le preguntó con la lengua esponjada de gozo, si de chico no había pecado contra natura, tratando de perderlo por el camino de los engendros monstruosos.

–Yo sí... confesó Jerónimo... según mi horóscopo, nací bajo el signo medioeval de esos vomitadores de cielo negrísimo que coronan las catedrales góticas, que no son machos ni hembras, ni animales ni hombres, ni ángeles ni diablos, con sus varonías sin contenido, bolsones gárgolos... (221)

Para armar creativamente esta visión apocalíptica Asturias no necesitaba orientación teórica de Mauss o de Callois. Le basta inventar con pocos elementos. Recicla, quizás, ideas de libros medianamente recordados, o le presta rasgos a Vasconcelos²¹. Pero no de manera mecánica. Con abundancia de picardía, acompañada de una fuerza creadora vital como única ancla de su vida, excava su inconsciente tanto personal como social para reimaginar una manera de ubicarse en el mundo. Reinventa a Mauss, quizás. Pero no se apoya en él teóricamente. Tiene una relación promiscua con textos apenas recordados o quizás soñados que le sirven de punto de partida para luchar creadoramente con sus fantasmas y reconstituirlos en un texto que se ordena arbitrariamente en función de elementos discursivos y no temáticos. El texto no busca legitimarse dentro de un orden racional que reconocería conscientemente su intertextualidad con Mauss o Callois. Por el contrario. Es un texto descentrado en cuya pluralidad de voces y ritmos, rasgos identitarios mayas y ladinos surgen inmersos en enunciaciones que corresponden a diferentes formas de conocimiento, a un asomo de *bricolage* postmoderno. Con un poquitito de elementos se reinventa todo un mundo.

²¹ Prieto afirma: “As was typical of Asturias, the blueprint for *Mulata* was not without precedent. In this instance, he turns for inspiration to a curious philosophical and metaphysical treatise in the guise of a play: José Vasconcelos’s little known and today seldom read *Prometeo vencedor* (1920) (166-67).”

Concluyendo

Asturias está poseído por impulsos contradictorios –hacia un democratismo político y hacia un conservadurismo catolizante– cuyos deseos anárquicos y mecanismos de defensa inhibitorios estructuran no sólo su vida psíquica, sino sobre todo su poder de gestión imaginativa.

Sobra decir, que tales rasgos, que marcan la construcción de su propia subjetividad, no desdican en nada de su obra. Miguel Angel Asturias sigue siendo uno de los grandes escritores del siglo veinte, aunque todavía incomprendido, injustamente olvidado, aún en este centenario suyo. Más que incomprendido, deliberadamente silenciado, por vicisitudes más vinculadas a la política latinoamericana de los años sesenta y a una inclinación estética modernizante y eurocéntricamente cosmopolita por parte de los críticos dominantes de la época.

Reducido al triste rol de precursor de la moderna novelística latinoamericana –lo cual implicaba caducidad y falta de relevancia contemporánea– hablar de Miguel Asturias sucedía tan sólo para referirse al malhadado “realismo mágico”. Era, sin embargo, una lectura tradicional, caduca, poco compatible con las recientes transformaciones de la crítica cultural a partir de lo que se ha denominado “postestructuralismo”.

Sin lugar a dudas, Asturias se presta mucho más a ser leído, cuando no comprendido, bajo cánones actuales. Sea desde una perspectiva “postcolonial” o bien por medio de los “estudios subalternos”, sea empleando los conceptos de hibridización o heterogeneidad desarrollados por Néstor García Canclini y Antonio Cornejo Polar, e incluso por lecturas derivadas de Michel Foucault que problematizan la abyección, el poder y la sexualidad, como intentamos indicarlo en el presente trabajo. En este tipo de relecturas, vemos una combinación creativa y contradictoria: la problemática étnica se mezcla con la sexual, una carnavalización lingüística donde toda semantización posible está estetizada en un espacio metaideológico que, sirviéndose de tropos mayas, disfraza la naturaleza ilusoria de toda identidad en un bajtiniano juego de significados que apuntan hacia la ilusión y el deseo. Reubicando radicalmente la problemática centro/periferia, estas lecturas nos obligan a interrogarnos sobre los márgenes o límites de la globalización. ♦

Literatura *centroamericana*¹ y la crítica: localidad, marco poscolonial y texto

Manuel de Jesús Hernández-G., Ph.D.

El proceso de globalización alcanzó la literatura centroamericana. Sus obras son cada vez más reconocidas en un mundo geográficamente dividido, pero comercial e intelectualmente híbrido. El reconocimiento literario, sostiene Manuel de J. Hernández, es ayudado por las constantes migraciones hispanas hacia otros países.

¹*Centroamerican*, un neologismo compuesto del prefijo *centro* del sustantivo *centroamérica* en español (para referirse a las raíces culturales) y del sustantivo en inglés *American* (para notar el nuevo espacio nacional; uso propio de la mayúscula en el inglés), tiene como referente a la producción literaria de escritores o escritoras estadounidenses de ascendencia centroamericana cuya presencia se hace notoria en Estados Unidos a partir de 1980. Similar a la nueva identidad híbrida que tiene como referente, el neologismo 'un adjetivo con función también de sustantivo' presenta en el

Hay mil cachorros sueltos del León español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

—Rubén Darío

Seis recientes hechos literarios dentro de los Estados Unidos afirman que la literatura escrita por centroamericanos en ese país, ya sea en inglés, en español o en caliche, ha logrado cierta aceptación notoria, si no el reconocimiento público, como parte de las varias literaturas étnicas que componen el nuevo legado literario estadounidense multicultural: 1) el concedido premio 1998 *American Book Award* a la novela *Bitter Grounds* (1997; Tierras amargas) de Sandra Benítez, educada en El Salvador; 2) el otorgado premio 1998 *The*

Iowa Short Fiction Award a la colección de cuentos *The River Lost Voices: Stories from Guatemala* (1998; El río de voces perdidas: cuentos de Guatemala) del angloamericano Mark Brazaitis; 3) publicación en inglés de la novela *Odyssey to the North* (1995 *Odisea del norte*) del salvadoreño inmigrado Mario Bencastro (1949); 4) la reimpresión en 1999 de la obra poética *Tropical Toward Other Poems* (1918, original en inglés) del nicaragüense Salomón de la Selva (1893-1959) como parte del proyecto *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage* o *Recuperación y Legado Literario Hispano de los EE.UU.*; 5) el reciente número especial de la revista *Ventana Abierta* (primavera 1999, hospedada en la Universidad de California, Santa Bárbara) dedicado enteramente a la literatura centroamericana en los Estados Unidos; y, 6) Primera Conferencia Internacional de Literatura y Cultura Centroamericana auspiciada por la Universidad Estatal de Arizona (ASU, siglas en inglés) del 8 al 10 de abril de 1999. Tales reconocimientos provienen de las instituciones de la cultura dominante -angloamericana-, de los grupos latinoestadounidenses, así como un nacional e internacionalmente reconocido departamento de literatura latinoamericana y española. Es decir, sin duda alguna la *literatura centroamericana* (textos simbólicos producidos en los Estados Unidos por personas de ascendencia o aculturamiento centroamericano) ha forjado su propia localidad literaria desde donde puede interpretar y simbolizar no sólo la experiencia de los centroamericanos dentro de los Estados Unidos, sino la de los otros grupos étnicos que constituyen esa sociedad, como también la de las respectivas sociedades del Istmo donde originan sus raíces histórico-cultural y con cuyas sociedades sigue interaccionando.

Maestramente estudiado por Homi Bhabha en su artículo "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation" (1990; *Disemisión: el tiempo, la narrativa y los márgenes de la nación moderna*), el fenómeno literario de una *literatura centroamericana* está ligado a las recientes migraciones del sur norte ocurridas en un mundo dividido geográficamente y materialmente entre el desarrollado y el subdesarrollado, siendo la marcada diferencia las relaciones coloniales típicas entre una sociedad colonizadora o poscolonial y una que ha sido y/o es colonizada. Para entender más a fondo el surgimiento de la *literatura centroamericana* en los Estados Unidos, este estudio presenta: 1) un proficuo marco poscolonial; 2) una breve historia de la literatura latinoestadounidense;

uso un carácter especial o inmovilización en cuanto al número y el género del presunto atributo; es decir, a través de este ensayo se encuentran tales frases como *los escritores centroamericanos*, *el escritor centroamericano*, *la escritora centroamericana*, *los centroamericanos*, *la literatura centroamericana*, etcétera. Según la obra *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1981) de la Real Academia Española, esto es permisible en la sintaxis del español (190; nota 1).

la reciente *streamlining* o integración de la literatura latinoestadounidense a la nueva sociedad multicultural norteamericana; y, 5) una definición del texto literario centroamericano.

El proficuo marco poscolonial

El artículo “DisemiNación: tiempo, narrativa, y los márgenes de la nación moderna” de Homi Bhabha interpreta el surgimiento poscolonial de una nueva literatura inglesa escrita por ex-colonizados procedentes de Africa y de la India quienes, vistos por la cultura anglosajona dominante como un grupo étnico o como el *otro*, residen ahora en Inglaterra –el antiguo centro colonizador–. Entre otras cosas, esa producción literaria simboliza una migración de esas gentes a Inglaterra en los 1950 y su nueva vida en tal país, inclusive una revuelta de parte de ellos en 1985; por tanto, la visión del mundo de la nueva literatura inglesa cuestiona la ideología vigente de lo que constituye la nación en Inglaterra –la tierra nativa de los anglosajones–. La mera presencia de tales inmigrantes –exiliados, diásporas y marginados de color– entre los ingleses blancos diluye tanto la idea de la nación moderna (homogeneidad, literalidad y anonimidad) como las narrativas maestras del sujeto nacional. El cuestionamiento de la nación inglesa se logra por medio de una escritura o conciencia dual –un principio destructivo central a la nueva producción literaria– la cual enfatiza la temporalidad sobre la historicidad de la situación social, reintegrándole o reinscribiéndole diferentes y nuevos hechos históricos experimentados por los poscoloniales y demitificando el cosificado discurso nacional dominante; es decir, se desenmascaran así las pasadas nociones y hechos hegemónicos tanto como los mitos de superioridad a base de raza, género, u otro elemento (Bhabha 293; 298-300). Es por medio de este proceso que, dándosele voz a los nuevos miembros del “pueblo inglés”, se construye una nueva sociedad donde los márgenes expanden los parámetros de la comunidad imaginada; en acción dialéctica, se trata de una cambiada sociedad donde el grupo cultural dominante acepta verse también como un grupo étnico y hace a un lado las pasadas barreras impuestas que eran, como dice Werner Sollors, “the matrix for the emergence of divergent group identities” (221; la matriz para el surgimiento de

El cuestionamiento de la nación inglesa se logra por medio de una escritura o conciencia dual

diversas identidades de grupo²). Es decir, se reconoce que *el otro* ha sido y es la creación del poder hegemónico vigente durante cierto tiempo, cierto espacio y cierto estado social.

La interpretación de la sociedad poscolonial por Bhabha y Sollors justiprecia el establecimiento de una localidad literaria híbrida –situada en medio de múltiples subjetividades– compuesta de “historically connected postcolonial spaces” (Saldívar 153; espacios poscoloniales históricamente relacionados). Dentro de tal localidad, se puede, inclusive, forjar relaciones literarias entre los mismos grupos subalternos; de ahí que un nuevo escritor exiliado o inmigrante de color pueda colaborar con otro subordinado quien ya históricamente resida en la sociedad a la que se llega. En Inglaterra el escritor inmigrado de la India colaboraría con uno procedente de las antiguas Antillas británicas. Es precisamente por su marco poscolonial que la dinámica de la nueva literatura inglesa ofrece ricas lecciones para entender la literatura centroamericana de los Estados Unidos.

Breve historia de la literatura latinoestadounidense

Hoy en día en los Estados Unidos viven de dos a cuatro millones de centroamericanos, salvadoreños en su mayoría (Rodríguez 106-7; Mahler 2-5; Repak 203). Estos últimos residen principalmente en Los Angeles, Nueva York, Washington D. C. (Mahler 5). Anterior a la gran migración de 1980, los nicaragüenses eran el mayor grupo inmigrante y vivían en La Misión, un barrio de San Francisco, California. Inmigraron a esa área urbana durante la década de 1940 atraídos por la demanda de mano de obra durante la Segunda Guerra Mundial. La gran migración de centroamericanos a Estados Unidos se inicia alrededor de 1979 y cesa a fines de 1980. (Por razones del huracán Mitch en estos días transcurre otro incremento en el número de inmigrantes del Istmo.) Incluye a nicaragüenses, a guatemaltecos, a hondureños, a costarricenses y a salvadoreños. (Aparentemente, los panameños no migran masivamente a los Estados Unidos ni han publicado obras literarias de un marcado espacio literario estadounidense.) De cierto, para 1988 cerca de un millón de salvadoreños reside en los Estados Unidos, un hecho integrado en la novela *Odyssey to the North* de Mario Bencastro en la forma de un recorte de periódico (167-8). Estos cinco grupos centroamericanos han participado en la producción de la nueva litera-

² Las citas que originalmente aparecían en inglés han sido traducidas al español por el autor. Como ésta, aparece la traducción después de la página citada y separada por el punto y coma.

tura centroamericana.

La reciente historia de los centroamericanos en los Estados Unidos es similar a la de otros grupos hispanos integrados a ese país antes de 1970: los chicanos, *neorricans*³ y cubanoamericanos. Su nacionalidad estadounidense proviene de la agresión o intervención militar de los Estados Unidos, la cual establece para los agredidos un vínculo de colonizado o subordinado con manifestaciones a nivel social, lingüístico, literario y simbólico. La guerra entre México y los Estados Unidos de 1846-1848 termina con la apropiación del sudoeste por los anglosajones y lleva a la subordinación y reducción de los mexicanos –hoy autonombrándose *chicanos*, entre otros términos– a minoría étnica en esa región. La guerra entre España y los Estados Unidos de 1898 resulta, primero, en la apropiación territorial de Puerto Rico por la Unión Americana y, entre las décadas de 1930 y 1940, en una masiva migración de puertorriqueños a Nueva York –autonombrándose ahora *neorrican*, entre otros términos– como producto del neocoloniaje de la agricultura y la industrialización dependiente de la Isla (Rodríguez 103-104). Por último, la inicial y continua oposición militar de los Estados Unidos a la Revolución Cubana de 1959 produce en 1960 una masiva migración de cubanos de las clases altas y aliados a los norteamericanos y, durante las últimas tres décadas, varias migraciones de refugiados económicos (a razón del embargo y la propaganda contra Cuba). De estos tres grupos, los chicanos y neorrican han experimentado una larga historia tanto de opresión como de resistencia cultural. Es decir, hasta 1964 se les negó abiertamente los derechos plenos de ciudadano estadounidense y, hoy en día con el giro a la derecha de la cultura dominante, existe una tendencia a diluir el Acta de Derechos Civiles aprobada por el Congreso estadounidense y firmada por el presidente Lyndon Baines Johnson (1963-1968).

La gran migración centroamericana de 1980 resulta de la más reciente intervención militar de los Estados Unidos en el Istmo –acción hegemónica típica de Washington en Centroamérica desde mediados del siglo XIX hasta el siglo XX– la cual se manifiesta, durante el régimen de Ronald Reagan y George Bush (1980-1988) en la forma de una violenta campaña contra-insurgente llevada a cabo en Guatemala, El Salvador y Nicaragua. A los miembros de esa migración, de una manera u otra, ya por arraigarse en o alrededor de los barrios hispanos, ya por considerárseles como parte de la lucha a favor de los derechos civiles de los latinoestadounidenses,

³ *Neorrican*, un neologismo compuesto del prefijo *neo* y del natalicio en inglés *Rican*, se refiere a los puertorriqueños que inmigran a Nueva York y al resto de los Estados Unidos entre los años 30 y los años 50. A razón de su convivencia con los angloamericanos, muestran cierto manejo del inglés y la mayoría de sus obras literarias está escrita en este idioma. Gramatical y sintácticamente, el uso del término *neorrican* en este estudio es similar al del adjetivo *centroamericano*.

inclusive de los inmigrantes, se les ha considerado parte la sociedad hispanoestadounidense en los Estados Unidos –sin restarles la condición de colonizado o subordinado. Sumados a los otros hispanos, estos inmigrantes centroamericanos conforman parte de una población latinoestadounidense de 28 a 30 millones, un aumento de hasta 20 millones desde los años 60 cuando se inicia en los Estados Unidos el movimiento por los derechos civiles de las minorías.

La condición de conquistado y subordinado no pone fin a la producción literaria de los chicanos, puertorriqueños y cubanoamericanos. Al contrario, en forma trilingüe (español, inglés, espanglish⁴) ha aparecido continuamente en los varios géneros (testimonio, novela, cuento, teatro, poesía, ensayo) y codificado consistentemente una resistencia cultural frente a la sociedad angloamericana. Entre los chicanos, el testimonio y el corrido simbolizan a fines del siglo XIX la resistencia contra la conquista y la colonización. La californio María Amparo Ruiz de Barton (1832-1895) escribe dos novelas, *Who Would Have Thought It?* (1872; Quién lo hubiese pensado) y *The Squatter and the Don* (1887; El usurpador y el hacendado), donde satiriza y desenmascara la sociedad anglosajona decimonónica por su manipulación económica, su racismo y su sexismo. Tal resistencia literaria chicana es constante hasta mediados del siglo XX y experimenta una fuerte resurgencia a partir del Renacimiento Chicano (1965-1975). Para 1980 y 1990, algunos escritores chicanos inclusive tratan en sus obras el impacto sobre su cultura de la gran migración de centroamericanos a los EE.UU.: *Exiles from Desire* (1983; Exiliados del deseo) del poeta Juan Felipe Herrera, *The Saviour* (1986; El Salvador, una obra sobre Monseñor Romero) del dramaturgo Carlos Morton, *Southern Front* (1990; El frente sur) del cuentista Alejandro Murgía, *In Search of Bernabé* (1991; En busca de Bernabé) de la novelista Graciela Limón y *Mother Tongue* (1994; La lengua materna) de la narradora Demetria Martínez.

Juan Flores demuestra en su estudio *Divided Border: Essays on Puerto Rican Identity* (1993; Frontera dividida: ensayos sobre la identidad puertorriqueña) que los puertorriqueños también producen, a partir de 1898, una literatura de resistencia anticolonial no sólo en la isla sino también en el propio territorio del centro hegemónico (Nueva York, Chicago). De los años 60 en adelante, surgen varios importantes escritores neorrfricanos nacidos o residentes de los Estados Unidos: el cuentista Jesús Colón, el novelista Piri Thomas, el poeta Pedro Pietri, el dramaturgo Miguel Piñero, la novelista

⁴ Un término de la lingüística bilingüe, espanglish se refiere al acto de mezclar el español y el inglés a nivel sintáctico, morfológico, fonético. Tal discurso lingüístico, en su forma oral o escrita, facilita la comunicación efectiva entre los bilingües.

Nicholasa Mohr, el poeta Tato Laviera y la narradora Esmeralda Santiágo. En su novela *América's Dream* (1996; El sueño de América), Santiago trata brevemente la inmigración de mujeres centroamericanas a Nueva York.

La voz antihegemónica de José Martí y otros escritores cubanos residentes en los Estados Unidos ya existía en siglos anteriores. De su parte, los inmigrantes cubanos de los años 60 y años 80 pasan de producir una literatura anti-cas-trista a una consciente tanto del estatus de minoría hispanoestadounidense subordinada como de cierta ambivalencia hacia el retorno a Cuba. Hoy en día, por ejemplo, tenemos dos novelas *La montaña rusa* (1985) y *Holy Radishes!* (1995; ¡Benditos raba-nos!) de Roberto G. Fernández así como otras dos *Dreaming in Cuban* (1992; Soñando en cubano) y *The Agüero Sisters* (1997; Las hermanas Agüero) de Cristina García (n. 1958) donde, por un lado, se desea la continuidad cultural con Cuba, mas por otro, se distancian los protagonistas de la generación de los padres inmigrantes quienes sueñan con la Cuba de ayer bajo el protectorado de los Estados Unidos. En su biografía, *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America* (1995), Gustavo Pérez Firmat (n. 1949) nota la llegada y el impacto cultural de los centroamericanos en el barrio Little Havana fundado a principios de 1960 por los primeros inmigrantes cubanos.

La condición compartida por los latinoestadounidenses ha lle-vado a que colaboren para asegurar la existencia de una infraestruc-tua literaria (revistas, editoriales, clases de estudios étnicos, recitales, congresos, distribuidoras) así como de una constante y consistente producción literaria. Al inicio de los años 70, dos revistas literarias toman la iniciativa de incluir en sus páginas literatura de escritores tanto chicanos como neorrican: *La Revista Chicano-Riqueña* (1973-1985) –hoy publicada con el título *The Americas Review* (1986)– y *The Bilingual Review/La Revista Bilingüe* (1974-hoy). En 1980 las mismas toman conciencia de la migración centroamericana y suda-mericana, y por medio de editoriales, declaran una nueva política bajo la cual se comprometen a abrir sus páginas a cualquier escritor de ascendencia hispana. Hoy en día siguen fielmente esa política las principales editoriales latinoestadounidenses, Arte Público Press y Bilingual Press, así como la revista *Ventana Abierta* (1996). A partir de los años 80 las clases de estudios chicanos, o las de estudios puer-

*Las editoriales
latinoestadounidenses
abren sus páginas a
cualquier escritor de
ascendencia hispana*

torriqueños o las de estudios cubanos –parte todas de programas académicos regionales– conscientemente incluyen obras de diferentes autoras y autores hispanos,⁵ lo cual es casi la norma en 1990. Esa misma colaboración es típica de los recitales y los congresos literarios. De cierto, Marc Zimmerman sostiene en su artículo *U.S. Latinos: Their Culture and Literature* (1992; Latinoestadounidenses: su cultura y su literatura) que la literatura latinoestadounidense experimenta a partir de 1990 una marcada expansión donde están presentes escritores de ascendencia centroamericana (39).

La reciente integración de la literatura latinoestadounidense

Como señalado anteriormente, la situación poscolonial de los Estados Unidos, donde se valoriza estos días una localidad literaria híbrida, ha llevado a ciertos esfuerzos institucionales para lograr la integración de la literatura latinoestadounidense a la nueva sociedad multicultural estadounidense. Es decir, la infraestructura literaria de la cultura dominante (revistas, editoriales, clases de literatura angloamericana, congresos, recitales) institucionaliza cierta apertura para publicar, diseminar y distribuir las obras escritas por autores latinoestadounidenses, particularmente a un grupo selecto.

Algunos de los logros son los siguientes: 1) el concedido premio 1990 *Pulitzer Prize* para la novela *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989; Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor) del cubanoamericano Oscar Hijuelos; 2) la publicación por una editorial de la corriente principal de las siguientes novelas: *The House on Mango Street* (1984; 1991; La casa de la Calle Mango) de la chicana Sandra Cisneros, *Dreaming in Cuban* de la cubanoamericana Cristina García, *How the García Girls Lost Their Accents* (1992; 1992; De cómo las chicas García perdieron su acento) de la dominicana-americana Julia Alvarez, *So Far from God* (1993; 1994; Tan lejos de Dios) de la chicana Ana Castillo; *Mother Tongue* (1994) de Demetria Martínez y *Bless Me, Ultima* (1972; 1994) y *Zia Summer* (1995; El verano zia) del chicano Rudolfo Anaya; 3) varias de éstas han llegado a ser *best-sellers* en los Estados Unidos, colocando Julia Alvarez tres de sus novelas a ese nivel: *How the García Girls Lost Their Accents*, *In the Time of the Butterflies* (1994; 1995; En el tiempo de las mariposas) y *¡Yo!* (1997); y 4) Sandra Cisneros ya ha vendido más de un millón de ejemplares de sus dos libros de narra-

⁵ Durante los años 60 y años 70, estas clases de estudios étnicos se limitaban a considerar únicamente obras escritas por autores de su respectivo grupo.

tiva y sus colecciones de poesía (Trujillo A-1). Tales logros indican que el lector de la literatura latinoestadounidense ha dejado de ser únicamente la latina o latino y ahora incluye al anglosajón, al afroamericano y al miembro de cualquier otra minoría de color. Asimismo, notemos que, como lo ha demostrado la dominicana Alvarez, la escritora o escritor latinoestadounidense no necesita pertenecer a uno de los grupos hispanos más numerosos para lograr el éxito literario.

Una definición del texto literario *centroamerican*

Como lo documenta la bibliografía de la literatura centroamericana (Apéndice A), unos treinta libros ya forman la localidad literaria centroamericana de los Estados Unidos, siendo los contribuyentes al corpus emergente los salvadoreño-americanos, nicaragüense-americanos, hondureño-americanos, costarricense-americanos y guatemalteco-americanos. A razón de ser la más numerosa población centroamericana en los Estados Unidos, los salvadoreño-americanos han hecho, con quince obras, la mayor contribución a esta literatura.

Como principio generativo, el texto centroamerican surge del inmigrante de un país centroamericano: Roberto Vargas, Mario Bencastro, Rima de Vallbona, Amanda Castro. Por otro lado, el autor puede también ser una chicana, o un angloamericano o un español de cierta aculturación centroamericana; lo indica la participación en ese discurso literario de Graciela Limón, Demetria Martínez, Alejandro Murgía, Mark Brazaitis, Michael Smith y David Gillette. Asimismo, un grupo de traductores ha desempeñado un papel importante en hacer accesible al inglés las obras publicadas primero en español: Lillian Lorca de Tagle, el grupo The Roque Dalton Cultural Brigade, Anne Woehrle, Lynn Stephen y Susan Giersbach Rascón, siendo esta última la más prolífica en la traducción al inglés. Existe también un grupo de editores que ha publicado antologías de literatura centroamerican: Larry Siems, Julia Esquivel, Enrique Jaramillo Levi, Leland H. Chambers, Martivón Galindo y Armando Molina. El texto centroamerican puede ser precursor a la literatura de 1980 y 1990 como es el caso de *Tropical Town and Other Poems* (1918) del nicaragüense-americano Salomón de la Selva, quien residió y llegó a escribir en inglés en los Estados Unidos. El contenido es polivalente: las luchas revolucio-

narias o guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala; la migración legal e indocumentada; el estado de refugiado y el movimiento del santuario; la transición de un espacio pastoral a uno posmoderno; la cultura y el habla de los jóvenes nacidos en EE.UU.; la lucha por los derechos civiles de los latinoestadounidenses y de otras minorías de color; el bilingüismo; la realidad de la mujer indígena en Honduras y El Salvador; la participación del chicano en la revolución sandinista; la vida homoerótica de ambos sexos; el exilio; y otros discursos. El lenguaje puede ser el español, el inglés o el caliche; por ejemplo: la obra poética *Celebración de mujeres* de la hondureña-americana Amanda Castro, la colección de poesía *Daily in All the Small* (1984) del salvadoreño-americano Leo Griep-Ruiz y el libro *Nicaragua, yo te canto besos, balas y sueños de libertad/Nicaragua, I Sing You Kisses, Bullets, and Visions of Liberty* (1980) del poeta nicaragüense-americano Roberto Vargas.

Aunque ya ha surgido una editorial estadounidense organizada por centroamericanos (Editorial Solaris), hasta el momento la literatura centroamericana depende —para su publicación, su diseminación y su distribución— de editoriales latinoestadounidenses, como Arte Público Press, Bilingual Press, Pocho Che y Maize Press. De parte de las editoriales universitarias angloamericanas, únicamente dos se han interesado en el editar obras centroamericanas: la University of Arizona Press y la University of Texas Press. Por otro lado, en dos casos sobresalientes, la novela *Mother Tongue* (1994) de Demetria Martínez fue re-editada por Ballantine Books, una editorial de la corriente principal, dándole mayor voz a la realidad de los inmigrantes salvadoreños, y la novela *Bitter Grounds* de Sandra Benítez es publicada por otra editorial de la cultura dominante, St. Martin's Press, y concedida en *1998 American Book Award*. De mérito similar, el salvadoreño-americano Rubén Martínez (cuyo padre es chicano) logra que el reconocido escritor chicano Richard Rodríguez —él ha optado por no usar el acento escrito en la *i*— celebre su obra ensayística *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City, and Beyond* (1992; El otro lado: apuntes desde la nueva Los Angeles, la Ciudad de México y el más allá) y que Vintage Books —otra editorial de la cultura dominante— se la reedite en 1993.

De todos los escritores contribuyentes al texto centroamericano, la costarricense-americana Rima de Vallbona y el salvadoreño-americano Mario Bencastro reconocen, como los chicanos, neorricanos y cubano-americanos, la necesidad de producir obras en ambas len-

guas, el español y el inglés, ya sea en la lengua predilecta o en traducción. Vallbona tiene tres obras editadas en los EE.UU.: *Mujeres y agonías* (1982), *Mundo, demonio y mujer* (1991) y *Los infiernos de la mujer y algo más* (1992), siendo esta última traducida al inglés con el título *Flowering Inferno: Tales of Sinking Hearts*. De su parte, Mario Bencastro sobresale en el medio bilingüe al ofrecer, valiéndose de la editorial Arte Público Press, tres de sus obras tanto en español como en inglés: *Disparo en la catedral/A Shot in the Cathedral* (1990; 1996), *Arbol de la vida: historias de la guerra civil/The Three of Life: Stories of Civil War* (1989; 1997) y *Odyssey to the North/Odisea del Norte* (1998; por salir). Además, su texto *Vato guanaco loco: rap en caliche* (1998), un estudio etimológico del caliche salvadoreño-americano, muestra su dominio de un lenguaje dialectal influido por el inglés. Esto marca otra vez la diversidad lingüística del texto centroamericano, la cual la enriquece también Horacio N. Roque Ramírez con su cuento homoerótico con título "Cholo / salvatracho" (1999).

Un estudio del caliche salvadoreño-americano, muestra el dominio de un lenguaje dialectal influido por el inglés

Conclusión

Para el crítico occidentalizado, que se refugia en la idea de la moderna nación y se siente inseguro ante un sujeto dividido, ambivalente o titubeante, la situación literaria de los centroamericanos en los Estados Unidos puede parecer aventurera, indefinida, precaria. De otro lado, este tipo de producción literaria forma parte hoy en día de la realidad de millones de exiliados, migrantes, diásporas y poscoloniales, y hasta ha logrado cierta resonancia a nivel mundial a través del éxito de Salman Rushdie y otros. Para su estudio "DisemiNación: el tiempo, la narrativa y los márgenes de la nación moderna" sobre el surgimiento de una nueva literatura inglesa escrita por ex-colonizados del Imperio Inglés y ahora residentes del centro hegemónico, Bhabha no sólo se inspira en su experiencia personal de haber migrado desde la India a Inglaterra, sino también en la de otros poscoloniales alrededor del mundo: los antillanos, los palestinos, turcos, argelinos.

Aunque su migración transcurre en el continente americano durante la década de los 80, los centroamericanos viven una experiencia similar —compartida con los iraníes, rumanos, cubanos, afga-

nos, mexicanos nacionales y haitianos (Mahler 14-15)— en su éxodo hacia los Estados Unidos. Inmediatamente a su entrada a la nueva sociedad, atestiguan y participan en ciertos cambios sociohistóricos: sigue en gesta la lucha por los derechos civiles de las minorías de color; la cultura dominante reconsidera su poder hegemónico y se abre a recuperar y a reinscribir al *otro* en su conciencia y su escritura; y ocurre un incremento en la población estadounidense de ascendencia latinoamericana: chicanos, neorricans, cubano-americanos, *dominicanyorks*,⁶ con éstos teniendo los inmigrantes centroamericanos un legado cultural en común. Estos y los otros fenómenos sociohistóricos mencionados arriba, a nivel internacional y estadounidense, contribuyen al surgimiento de la literatura centroamericana. Como sus autores centroamericanos, es diaspórica, emergente, poscolonial —de una voz híbrida y de una escritura dual; participa en el cuestionamiento de la idea de la nación moderna en los Estados Unidos y de las narrativas maestras del sujeto nacional occidentalizado.

Nuestro examen del creciente corpus literario afirma una definida localidad literaria construida principalmente por centroamericanos inmigrados a los Estados Unidos y apoyada, en parte, por algunas/os chicanas/os y angloamericanas/os. Publicada en su mayoría por medio de la infraestructura literaria de los antiguos grupos latinoestadounidenses y la de la cultura dominante, tal dependencia sugiere una debilidad futura para la producción y el desarrollo de la literatura centroamericana. Empero, ya existe Editorial Solaris así como otros proyectos editoriales en marcha. Además, el treinta por ciento de la población centroamericana nacida en los Estados Unidos, —podríamos asumir esa estadística a base de la existente investigación (Mahler 6) —representa la localidad viva de donde pueden surgir las futuras escritoras y escritores que recuperarán y asumirán a nivel pleno la subjetividad propia, sin cerrarle la puerta a la contribución literaria de otras subjetividades suplementarias y descentrantes ni tampoco a las relaciones literarias con los latinoestadounidenses, angloamericanos, afroamericanos, indígenas norteamericanos y otros grupos estadounidenses, pues tanto éstos como los centroamericanos están contribuyendo al nuevo legado literario estadounidense multicultural. Es decir, el logro del bestseller está al alcance de la escritora o escritor centroamericano.

La literatura centroamericana está todavía por hacerse de manera plena. A nivel del contenido, el futuro texto centroamericano se

⁶ *Dominicanyorks*, un término de identidad, se refiere a los inmigrantes en Nueva York que originan de la República Dominicana.

anclará en el discurso polivalente ya configurado y existente, matizándose ese texto poscolonial en acorde a las nuevas experiencias de las/los centroamericanos en los Estados Unidos y el mundo. Lingüísticamente, seguirá siendo trilingüe, aunque podría predominar un inglés centroamericanizado. En fin, como dice Homi Bhabha, "it is to the city [metropoli] that the migrants, the minorities, the diasporic come to change the history of the nation" (319-320; es a la ciudad [la metrópoli] adonde el migrante, el minoría y el diásporo llegan a cambiar la historia de la nación).

OBRAS CITADAS

- BENCASTRO, MARIO. *Odyssey to the North*. Houston, TX: Arte Público Press, 1998.
- BHABHA, HOMI K. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990. 291-322.
- MAHLER, SARAH J. *Salvadorans in Suburbia: Symbiosis and Conflict*. Boston: Allyn and Bacon, 1995.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- REPAK, TERRY A. *Waiting on Washington: Central American Workers in the Nation's Capital*. Philadelphia: Temple U P, 1995.
- RODRÍGUEZ, CLARÁ. "A Summary of Puerto Rican Migration to the United States". *Challenging Fronteras: Structuring Latina and Latino Lives in the U.S.* Ed. Mary Romero, Pierrette Hondagneu-Sotelo, and Vilma Ortiz. New York: Routledge, 1997. 101-113.
- SALDÍVAR, JOSÉ DAVID. *The Dialectics of Our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*. Durham: Duke U P, 1991.
- SOLLORS, WERNER. "Who Is Ethnic?" *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 219-222.
- TRUJILLO, LAURA. "Word From the Barrio". *The Arizona Republic* 109.355 (Sat., May 8, 1999): A-1 and 30.
- ZIMMERMAN, MARC. "U.S. Latinos: Their Culture and Literature". *U.S. Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography*. Chicago: MARCH/Abrazo Press, 1992. 9-47.

APÉNDICE A:

Bibliografía de la literatura centroamericana

(en orden cronológico)

I. EL SALVADOR-AMERICANA.

GRIEP-RUIZ, LEO. *Daily in All the Small*. Colorado Springs, CO: Maize Press, 1984.DALTON, ROQUE. *Poemas clandestinos/Clandestine Poems*. Trad. The Roque Dalton Cultural Brigade. Intro. Margaret Randall. Ed. Barbara Paschke and Eric Weaver. San Francisco, CA: Solidarity Publications, 1984.

BENCASTRO, MARIO. "Crossroad." Obra de teatro inédita. 1988.

_____. *Arbol de la vida: historias de la guerra civil*. El Salvador: Editorial Clásicos Roxsil, 1989. Reimpr. con trad. *The Three of Life: Stories of Civil War* de Susan Giersbach Rascón. Houston: Arte Público, 1997._____. *Disparo en la catedral*. México: Editorial Diana, 1990. Reimpr. con trad. *A Shot in the Cathedral de Giersbach Rascon*. Houston, TX: Arte Público Press, 1996.SIEMS, LARRY, ed. *Between the Lines: Letters Between Undocumented Mexican and Central American Immigrants and Their Families and Friends*. Prefacio de Jimmy Santiago Baca. Tucson, AZ: The U of Arizona P, 1992.MARTÍNEZ, RUBÉN. *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City, and Beyond*. London: Verso, 1992. Reimpr. New York: Vintage Books, 1993.LIMÓN, GRACIELA. *In Search of Bernabé*. Houston, TX: Arte Público Press, 1993. Reimpr. con trad. *En Busca de Bernabé* de Miguel Angel Aparicio. Houston, TX: Arte Público Press, 1997.BENCASTRO, MARIO. *El vuelo de la alondra*. Novela inédita: 1994.TULA, MARÍA TERESA. *Hear My Testimony: María Teresa Tula, Human Rights Activist of El Salvador*. Trad. y eda. Lynn Stephen. Boston, MASS: South End Press, 1994. Reimpr. con trad. *Este es mi testimonio: María Teresa Tula, luchadora pro-derechos humanos de El Salvador; con Lyn Stephen* de Marisol Alvarenga, Alejandro Cantor y Narciso de la Cruz Mendoza. San Salvador, El Salvador: Editorial Sombrero Azul, 1995.MARTÍNEZ, DEMETRIA. *Mother Tongue*. Tempe, AZ: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1994. Reimpr. New York: Ballantine Books/One World, 1996.SMITH, MICHAEL. *Sanctuary Stories*. Tempe, AZ: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996.VILLATORO, MARCOS MCPEEK. *A Fire in the Earth*. Houston, TX: Arte Público Press, 1996.BENÍTEZ, SANDRA. *Bitter Grounds*. Nueva York: Picador USA/St. Martin's Press, 1997.BENCASTRO, MARIO. *Odyssey to the North*. Houston: Arte Público Press, 1998._____. *Vato guanaco loco: rap en caliche*. Falls Church, VA: s. e., 1998.RAMÍREZ, HORACIO N. ROQUE. "Cholo / salvatracho". *Mapping Strategies: NACCS and the Challenge of Multiple (Re)Oppressions*. Phoenix, AZ: Editorial Orbis Press, 1999. 198-206.

II. NICARAGUA-AMERICANA.

SELVA, SALOMÓN DE LA, 1893-1959. *Tropical Town and Other Poems*. New York: John Lane company; London: John Lane, 1918. Reimpr. con ed. e intro. de Silvio Sirias. Houston, TX: Arte Público Press, 1999.

VARGAS, ROBERTO. *Primeros cantos*. San Francisco, CA: Ediciones Pocho-Che, 1971.

VARGAS, ROBERTO. *Nicaragua, yo te canto besos, balas y sueños de libertad/Nicaragua, I Sing You Kisses, Bullets, and Visions of Liberty*. San Francisco, CA: Editorial Pocho-Che, 1980.

MURGÍA, ALEJANDRO. *Southern Front*. Tempe, AZ: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1990.

GILLETTE, DAVID. *¡Gaspar!: A Spanish Poet/Priest in the Nicaraguan Revolution*. Tempe, AZ: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1994.

LÓPEZ, DANILO. *Once poetas nicaragüenses*. Miami: ¿?, 1997.

III. HONDURAS-AMERICANA.

BENJAMÍN, MEDEA, ed. *Don't Be Afraid Gringo: A Honduran Woman Speaks from the Heart, the Story of Elvia Alvarado*. San Francisco, CA: The Institute for Food and Development Policy, 1987.

CASTRO, AMANDA. *Poemas de amor propio y de propio amor: Honduras, 1990*. Guatemala: Westminster College/Comunidad de Escritores de Guatemala, 1993.

CASTRO, AMANDA. *Celebración de mujeres*. Guatemala: s. e., 1993. Reimpr. Honduras: Guardabarranco, Editorial y Litografía, 1996.

IV. COSTARRICA-AMERICANA.

DE VALLBONA, RIMA. *Mujeres y agonías*. Presentación de Luis Leal. Houston, TX: Arte Público Press, 1982. Reimpr. Houston, TX: Arte Público Press, 1986.

_____. *Mundo, demonio y mujer*. Houston, TX: Arte Público Press, 1991.

_____. *Los infiernos de la mujer y algo más*. Madrid: Torremozas, 1992. Reimpr. con trad. *Flowering Inferno: Tales of Sinking Hearts* de Lillian Lorca de Tagle. Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review Press, 1994.

V. GUATEMALA-AMERICANA.

CASTILLO, OTTO RENÉ. *Tomorrow Triumphant: Selected Poems of Otto René Castillo*. Trada. The Roque Dalton Cultural Brigade. Ed. Magaly Fernández and David Volpendesata. San Francisco, CA: Night Horn Books, 1984.

ESQUIVEL, JULIA, ed. *The Certainty of Spring: Poems by a Guatemalan in Exile*. Trada. Anne Woehrlé. Intro. Joyce Hollyday. Washington, DC: Ecumenical Program on Central America and the Caribbean (EPICA), 1993.

BRAZAITIS, MARK. *The River of Lost Voices: Stories from Guatemala*. Iowa: U of Iowa P, 1998.

VI. ANTOLOGÍAS COLECTIVAS.

JARAMILLO LEVI, Enrique and Leland H. Chambers, eds. *Contemporary Short Stories from Central America*. Trad. y coord. Leland H. Chambers; trada. Lynne Beyer et al. Austin, TX: U of Texas P, 1994.

GALINDO, MARTIVÓN Y ARMANDO MOLINA, eds. *Imponiendo presencias: breve antología de otros narradores expatriados latinoamericanos*. San Francisco: Editorial Solaris, 1995.

LEAL LUIS *et al.*, eds. *Literatura centroamericana en los Estados Unidos*. Santa Bárbara, CA: Center for Chicano Studies/U of California, Santa Bárbara, 1999. Número especial de la revista *Ventana Abierta* 2.6. ♦

Reflexiones sobre la esfera literaria y la esfera pública en El Salvador de la posguerra¹

Silvia López

En este artículo, Silvia López, profesora de literatura hispanoamericana en Carleton College, se sustenta en la tesis de que la literatura salvadoreña representa una función vital en la constitución de la esfera pública de la posguerra, y un espacio privilegiado en la negociación de la memoria histórica y la construcción de la identidad social.

¹ Este artículo en previas versiones fue leído como ponencia en el XXI Congreso Internacional de Estudios Latinoamericanos (Sept. 25-28 de 1998 en Chicago, Illinois) y en la Primera Conferencia Internacional de Cultura y Literatura Centroamericana (8-10 de abril de Tempe, Arizona). Agradezco aquí los buenos auspicios de Beatriz Cortez y su invitación a participar en esta última conferencia.

El hecho de que reflexiones sobre el estado de la cultura de un país se hagan desde fuera amerita, si no una justificación, al menos una explicación que se ajuste al objeto a ser discutido. Como toda realidad histórica, la de la literatura en El Salvador de la posguerra, no está exenta de convertirse en objeto de estudio y la intención de esta intervención es reivindicar este objeto desde una óptica comprometida con esta realidad, desde y para sí misma.

Dentro del contexto norteamericano esta intervención intentó dos cosas: 1) revivir el interés por la producción literaria en Centroamérica, y más concretamente en El Salvador, ahora que nuestros pequeños países han desaparecido de los periódicos y, por lo tanto, del imaginario norteamericano; y 2) presentar una aproximación que hiciera justicia a la complejidad del proceso cultural salvadoreño –siempre tan poco investigado y comprendido–. En El

Salvador actual esto puede ser de interés desde el momento en que se sitúe como una intervención en diálogo con el futuro de la cultura, sus instituciones, y de la nación y se entienda como una aportación de una ciudadana salvadoreña, que como parte del millón que vive fuera, entiende la realidad salvadoreña mediada por el prisma del desplazamiento.

En los EE.UU. una vez que los procesos revolucionarios dieron por terminado sus ciclos de lucha armada la atención una vez prestada a los procesos culturales que los acompañaron terminó. Durante el período insurgente la academia norteamericana prestó gran interés al fenómeno de la literatura testimonial. Todos recordamos el párrafo que cierra el influyente libro de John Beverley y Marc Zimmerman (*Literatura y Política en las Revoluciones Centroamericanas*):

Y volvemos, por lo tanto, al cerrar este libro a la paradoja que nos ha acompañado desde el principio: la literatura ha sido un medio de movilización nacional-popular en el proceso revolucionario centroamericano, pero a la vez ese proceso también apunta a nuevas formas de democratización cultural que necesariamente cuestionan o desplazan el rol de la literatura como institución cultural hegemónica (207)².

Se daba en aquel momento por finalizado el rol del escritor como se había conceptualizado hasta entonces. A ocho años de estas afirmaciones nada podría estar más lejos de la realidad centroamericana. En retrospectiva es siempre fácil juzgar los análisis pasados e identificar sus limitaciones históricas, eso no es lo que yo pretendo aquí al tratar de esbozar la reconfiguración de la esfera literaria en El Salvador y al tratar de teorizar la función de literatura en esa coyuntura. Me interesa más bien entretener un diálogo en el cual podamos discernir por qué en la sociedad salvadoreña de la posguerra se da un resurgimiento de la literatura que ha escapado las predicciones que se hicieron en previos congresos sobre el fin de la literatura como institución. La tesis que voy a exponer entiende la función de la literatura como institución vital en la constitución de la esfera pública de la posguerra e intenta situar al objeto literario como locus de la negociación de la memoria histórica y la construcción de la identidad en sociedades en donde el alfabetismo continúa siendo valorado como un derecho y una puerta de acceso a los beneficios de la sociedad.

² Beverley, John y Zimmerman Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press. 1990.

Estas reflexiones nos pueden parecer contra-intuitivas ya que en la particular coyuntura académica de revalorización de las culturas marginales, orales, de multiculturalismos democráticos nos cuesta situarnos dentro de predicamentos históricos en sociedades en donde se definen cultura y literatura de maneras bastante más ambiguas. Para enfatizar este punto permítanme citar al escritor más importante de la posguerra, gestor importante de la cultura y ex-militante de izquierda, Horacio Castellanos Moya:

El prestigio de una nación, la muestra de su madurez, radica en buena medida en su capacidad de integrar su historia, de recuperar los distintos fenómenos políticos, sociales y culturales con un espíritu integrador, no excluyente. Otro indicador de la vitalidad y madurez de las naciones es su capacidad de creación. Un signo de desarrollo cultural sería precisamente el hecho de que una nación haya recuperado y asumido su historia a tal grado que a sus escritores les sirva para la ficción. El desprecio a la ficción es consustancial a las mentalidades totalitarias y autoritarias. La ficción como ejercicio de libertad, como práctica de invención, asusta a quienes todo quieren controlarlo, a aquellos para quienes la imaginación debe ajustarse a las necesidades de la revolución. Una izquierda que busque renovarse, que se plantee como proyecto libertario, debería entender que la ficción es una rica fuente de conocimiento y proyección nacional... y que como sostiene Mario Vargas Llosa "la literatura no describe a los países: los inventa"... Un aspecto revelador del estancamiento que significó la guerra es la ausencia de obras de ficción. El terror, la desolación del panorama cultural, la inexistencia de estímulos, la discontinuidad generacional, la dispersión, cercenaron las posibilidades de expresión literaria, y en especial la elaboración y difusión de obras de ficción (69).³

Así es la visión de un ex-militante que concibe no digamos la literatura como un espacio de procesamiento de la experiencia colectiva o un espacio estético de compensación que puede ser locus de una negatividad social —posiciones de izquierda bastante difundidas en el pensamiento occidental. No, aquí nos encontramos con un planteamiento clásicamente liberal. No es de extrañar, entonces, que no haya conflicto en el hecho de que instituciones estatales promovedoras de la cultura tengan ex-militantes de izquierda como importantes contribuyentes o si no directamente a cargo de las revistas (tenemos el ejemplo de Roberto Turcios, ex

³ Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de Incertidumbres: Cultura y Transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias. 1993.

miembro del ERP a cargo de la revista *Tendencias*, Castellanos Moya y Huevo Mixco en el consejo de redacción de Cultura). Este fenómeno ha sido discutido por Roberto Schwarz⁴ (“Cultura y Política en el Brazil, 1964-1969”) en donde analiza la hegemonía cultural de la izquierda durante la dictadura militar brasilera y explica cómo una vez la izquierda se desconecta de las bases populares y se aísla en el proyecto cultural su intervención no contradice el proyecto de nación que se lleva a cabo por el gobierno de derecha. Si esto se está dando en El Salvador es algo que podemos discutir y que voy a analizar más adelante en relación al concepto de sociedad civil dentro del cual se juzgan estos procesos. No se trata aquí de juicios políticos sino un análisis de cómo se negocia la construcción de la nación y con qué cuadros intelectuales se cuenta para esto.

Permítanme que les dé un panorama general de la situación literaria y del mercado editorial para que se hagan una idea de los términos a discutir. Desde la firma de los Acuerdos de Paz resurgieron en El Salvador un número de revistas culturales, nuevas novelas y reimpresiones de clásicos salvadoreños al igual que suplementos culturales en todos los periódicos. Destacan aquí la revista *Tendencias* que en un momento tuvo un tiraje de 5000 ejemplares y que continúa teniendo un impacto regional por no limitarse a cuestiones culturales sino principalmente ser foro de debate político a nivel centroamericano y cuya red de distribución incluye supermercados, farmacias y librerías. Es la primera vez en la historia del país que una revista de izquierda no sólo circula sino es comercializada masivamente para estándares salvadoreños. También debo mencionar aquí el Suplemento Cultural “Tres Mil” del *Diario Co-Latino*, periódico propiedad de los trabajadores, que los sábados salía a veces en un tiraje de 1000 ejemplares y que desarrolló en un momento una línea más crítica con relación a la cultura y con objetivos educativos más claros que los demás periódicos.

Al principio de la transición la presencia de las ONGs y el financiamiento extranjero permitieron de alguna manera promover las inquietudes literarias. Sin embargo, a estas alturas de la transición el principal actor en el terreno de las publicaciones continúa siendo el estado. Un programa agresivo de publicaciones se ha lanzado desde la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. En los últimos dos años ha sacado más de cincuenta títulos en colecciones accesibles y orientadas al público general y se ha dedicado a la repu-

⁴ Schwarz, Roberto. “Culture and Politics in Brazil, 1964-1969” in *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*. London: Verso. 1992.

blicación de los clásicos salvadoreños. Este es un esfuerzo por recuperar la época dorada de la Dirección de Publicaciones que durante los años cincuenta, bajo la dirección de Ricardo Trigueros de León, y que en su época llegó a ser la editorial más importante de Centroamérica. Vale volver a recordarles aquí que la élite que dirige este proyecto dentro del gobierno de ARENA es una élite de izquierda. El director de la Dirección de Publicaciones e Impresos, principal órgano de publicación del estado, es Miguel Huezco Mixco, ex-combatiente guerrillero. Queda claro que el proyecto de reconstrucción literaria es un proyecto nacional al que se han apuntado sectores de las más diversas ideologías y que han encontrado en la redefinición de la tradición un proyecto por el cual hay que pelear. La derecha inteligentemente ha visto que no tiene los cuadros intelectuales para llevar a cabo este proyecto y ha concedido a la izquierda moderada este espacio, quien realmente está haciendo una labor bastante liberal y casi tradicional de reconstrucción.⁵

Otras fuentes privadas de publicación incluyen la editorial Clásicos Roxsil dedicada en su mayoría a los clásicos escolares pero que también apoya a escritores jóvenes poco conocidos y que cuenta entre sus logros la publicación del primer bestseller salvadoreño: la novela de Walter Raudales *Amor de jade* con un tiraje de 10.000 ejemplares. Considerando que la novela pasa de mano en mano este es un número considerable de ejemplares para El Salvador. La Fundación María Escalón de Núñez también tiene un programa de publicación ambicioso y totalmente financiado por capital personal de la familia Núñez-Arrué-Escalón. El FMLN tiene la editorial Arcoiris que ha publicado testimonios de la guerra y literatura de carácter testimonial y la segunda novela más vendida en estos últimos años, *El Asco* de Horacio Castellanos Moya con un tiraje de seis mil ejemplares. La Universidad Centroamericana que tiene una editorial de más de veinte años de vida y que no interrumpió sus publicaciones durante la guerra continúa con un programa variado de publicaciones pero un poco a la deriva dado problemas económicos y falta de visión editorial. Hay otras pequeñas editoriales casi caseras que publican en pequeñas cantidades autores locales. No es difícil imaginarse que sin la presencia del estado o del patrocinio privado el mercado editorial no podría mantenerse. Esto es

Al proyecto de reconstrucción literaria se han apuntado sectores de las más diversas ideologías

⁵ Agradezco al Dr. Ricardo Roque Baldovinos, director de la Revista Cultura y profesor de literatura de la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" (UCA) por la información aportada y por compartir conmigo sus opiniones sobre este desarrollo. (Comunicaciones vía internet del mes de septiembre de 1998).

El Salvador ha reducido el nivel de analfabetismo del 50% al 16% desde que se firmaron los acuerdos de paz

⁶ Información obtenida del artículo "El Salvador: Investing in Education pays off" de Laura Vargas para Inter Press Service (11 de septiembre de 1998).

⁷ Esto no debe sorprendernos ni parecernos como una idea nueva y moderna. Recordemos que ya en 1913, Alberto Maferer, escribía en *Leer y Escribir* que la alfabetización debería ser la prioridad en la construcción de la nación, por no hablar sobre sus ideas sobre la descentralización de la educación. Valdría la pena que estudiáramos a nuestros clásicos, con todas sus defectos históricos, para entender mejor nuestra realidad actual.

lógico en un país que apenas comienza la reconstrucción de la esfera literaria y que aún no integra este proyecto al mercado editorial centroamericano ya no digamos latinoamericano. Esto ha sido un problema de los editores centroamericanos de toda la vida. Los problemas de distribución mejoran pero los bajos tirajes vuelven inviable el éxito comercial.

Una de las más exitosas labores educativas que pueden contribuir a la expansión de la esfera literaria en El Salvador es la reducción del analfabetismo y el incremento de años escolares para la mayoría de la población. El Salvador ha reducido el nivel de analfabetismo del 50% al 16% desde que se firmaron los Acuerdos de Paz en el año 92. Ha logrado incrementar el porcentaje de niños que asisten a la escuela primaria de 77% al 95%. Esto ha sido logrado gracias a una reforma educativa, que como toda reforma ha

tenido sus problemas, pero que ha logrado resultados muy concretos. En áreas rurales el programa EDUCO ha devuelto las escuelas a los padres de familia que participan de la contratación y supervisión de maestros y ha creado estructuras de regulación interna en donde todos los sectores de la escuela están representados. Esta descentralización no sólo hace viable la reforma educativa sino que involucra a la población en su propia educación y desarrolla el comportamiento cooperativo y democrático que se necesita a todos los niveles de la sociedad. El programa de alfabetismo para adultos ha alfabetizado a más de 300.000 salvadoreños en los últimos tres años. El problema más inmediato es el de la escuela secundaria, ya que una vez terminada la primaria muchos jóvenes no pueden continuar por razones económicas y eso resulta en que sólo el 37 por ciento de los adolescentes que debieran de estar en la escuela secundaria lo están. La educación superior está en necesidad de regulación pero la prioridad es lograr mantener el nivel de asistencia en la primaria y subir los niveles de asistencia a la escuela secundaria⁶. Esto en sí, claro que no garantiza ni la sobrevivencia ni la expansión de la cultura literaria, pero es pre-requisito para que en el futuro la cultura literaria tenga un impacto importante en el imaginario social y sirva de esfera de consolidación de la identidad nacional de la posguerra⁷.

Otros proyectos de reconstrucción cultural que contribuyen al desarrollo de la esfera literaria son proyectos del Ministerio de Educación que incluyen la redefinición del Museo Nacional David

J. Guzmán, el proyecto arquitectónico y urbanístico de las ciudades como el rescate del centro histórico de la ciudad de San Salvador impulsado por la alcaldía de Héctor Silva. El Museo de la Palabra recupera artefactos, manuscritos, y hace exhibiciones sobre los escritores salvadoreños. Como pueden apreciar en un país de pocos recursos se hacen muchos esfuerzos para consolidar una esfera literaria y cultural que rescate el patrimonio que por tanto tiempo ha estado medio perdido, enterrado y hasta vilipendiado en una sociedad que se considera no sólo menor de edad en términos culturales sino casi inviable dados los enormes problemas estructurales que la llevaron a la guerra. Independientemente, de los juicios críticos que podamos emitir sobre estos proyectos, su existencia es un signo saludable de la mayoría de edad de una sociedad que con responsabilidad trata de dar pasos para el establecimiento de una esfera pública nunca antes lograda en la pequeña república. El reto para el próximo siglo es lograr mantener y desarrollar estas instituciones y enfilarse hacia una legitimación real cuando las instituciones democráticas hayan cobrado solidez. No hay que olvidar que no sólo la esfera literaria sino la esfera pública en su totalidad depende de este desarrollo político. Es aquí donde el espíritu crítico y democrático de un proyecto de izquierda necesita articularse.

En un país democrático la sociedad civil se entiende según Jürgen Habermas⁸ como:

aquellas asociaciones no estatales y no económicas de base voluntaria que anclan las estructuras comunicativas de la esfera pública en los componentes sociales del mundo de la vida. La sociedad civil se compone de asociaciones, organizaciones y movimientos que emergen de manera más o menos espontánea y que absorben y condensan la resonancia que las situaciones-problemas de la sociedad encuentra en los campos vitales, transportándola de forma amplificada a la esfera pública.⁹

En otras palabras, si bien el proceso de transición exigía de la intervención extranjera y de una participación intensa del estado y que deberá continuar de querer este estado mantener mecanismos de legitimación política ante la población civil, es muy importante para el desarrollo de una verdadera esfera pública que se dé una articulación de oposición independiente del proyecto nacional del estado. Esto es imposible lograrlo desde el ámbito cultural sola-

⁸ En América Latina la perspectiva Habermasiana ha tenido gran impacto, particularmente en el Cono Sur. Ver el trabajo del brasileño Paulo Krischke; "Movimentos Sociais e Democratização no Brasil: necessidades Radicais e Ação Comunicativa" en *Ciencias Sociais Hoje* (São Paulo: ANPOC-Cortez), 1990.

⁹ Habermas, Jürgen. *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des rechts und des demokratischen Rechtsstaats*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. p.374

mente y requiere de la articulación de las fuerzas sociales que deben y que tiene que intervenir en el desarrollo de la democracia. Según Habermas:

son los flujos comunicativos de una esfera pública vitalizada y asentada en una cultura política liberal que cargan el peso de la expectativa normativa. Por eso, sin la fuerza innovadora, provisoriamente efectiva, de los movimientos sociales nada cambia, y lo mismo vale para las energías utópicas que impulsan estos movimientos. Esto no significa que la teoría misma, como en Bloch, tenga que tomar el lugar de las utopías.¹⁰

La lección aquí para la izquierda es no caer en el error de creer de que “por virtud de un pluralismo de las élites, el poder social ejercido como si fuese un poder privado se descarga de la necesidad de legitimarse y se vuelve inmune al principio de la formación racional de la voluntad”¹¹ (149). Hay que volver a construir las bases de la oposición, y no me refiero aquí a la oposición electoral, sino a aquella organización de los grupos sociales que pueda discernir los límites del capitalismo tardío y luchar contra la estabilización de una sociedad, hecha a costa de quienes son sus ciudadanos. La democracia se construye en medio de las contradicciones de enormes desigualdades sociales y es el derecho y deber de los ciudadanos de desarrollar múltiples alternativas políticas y articularlas dentro de grupos sociales que van a reivindicar derechos y visiones por los cuales han pagado el precio altísimo de una guerra civil. Es sólo entonces cuando los ciudadanos participan en una sociedad civil digna de llamarse tal y sólo entonces que la esfera literaria puede realmente florecer como espacio estético de la reflexión y como espacio dialéctico, en donde la construcción de la cultura nacional, agrupa también a la cultura en su negatividad y a los intelectuales como agentes indispensables de este proceso. ♦

¹⁰ Jürgen Habermas. “Uma conversa sobre questões da teoria política: entrevista de Jürgen Habermas”. Mikoel Carleheme e René Gabriels. Traducción del alemán de Marcos Nobre y Sérgio Costa. Novas Estudos CEBRAP. Nr. 47. São Paulo. 1997.

¹¹ Habermas, Jürgen. *Problemas de Legitimación del Capitalismo Tardío*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1975.

Las muertes de Roque: meditaciones primaverales

Emil Volek*

Emil Volek realiza un nuevo acercamiento a la obra de uno de los más conocidos y respetados poetas de El Salvador. A través de este ensayo enfoca algunas de las luces y las sombras que la obra de Roque Dalton proyecta en el cruce de lo poético, lo político y lo autobiográfico.

Nadie va a la montaña a buscar gloria.

Nadie que no sea un imbécil, quiero decir.

Roque Dalton, Un libro rojo para Lenin.

Como oveja a la muerte fue llevado;

Y como cordero mudo delante del que lo trasquila,

Así no abrió su boca.

Hechos 8.32

El poeta salvadoreño Roque Dalton (1935-1975) es indudablemente uno de los grandes escritores centroamericanos y latinoamericanos de todos los tiempos. Y es también un ejemplo paradigmático de su tiempo: antorcha incinerada en su propio fuego. Su poesía sorprende por la sensibilidad educada en la poesía surrealista y en el humor negro, por el contrapunteo de los lenguajes que utiliza (la heteroglosia bajtiniana), por el humor y por sus irreverencias sembradas tanto a la derecha como a la izquierda. ¿Fue tal vez esta capacidad de provocación la que le resultó fatal? En este trabajo pensamos enfocar algunas de las luces y las sombras que su obra proyecta en el cruce de lo poético, lo político y lo autobiográfico.

*Emil Volek es profesor de literatura latinoamericana en Arizona State University. Originario de Praga. Se especializa en narrativa, poesía y teatro latinoamericano del siglo xx, literatura posmoderna y de vanguardia y teoría literaria.)

Lo autobiográfico aparece frecuentemente en su poesía, pero lejos de sus formas tradicionales. Cuando el poeta se refiere a sí mismo, no busca ni idealización ni romantización de sí mismo, sino que, más bien, nos hace partícipes de sus tropiezos, de sus dudas incluso de algunos “detalles penosos”, pero también de sus “invertos” —simulacros autobiográficos. Por ejemplo, en la *Taberna otros lugares* encontramos unos “documentos” varios de “Historia de un amor” (139-48), historia que parece tan verosímil hasta que nos damos cuenta de que resulta imposible, aunque esté montada sobre numerosos elementos verídicos (a lo mejor Dalton hace aquí una contribución precoz al género del Testimonio, tan ensalzada como reprobado últimamente).

El milagro secreto

En *Los hongos* (libro escrito entre La Habana, Praga y París entre 1966-1971), leemos:

En mi última cárcel recé en dos ocasiones. Impropio, lo sé,
para el caso de un comunista de mediana edad, pero no menos
cierto. Lo que me seguirá intrigando el resto de mi vida
no es aquella concesión íntima al miedo, sino lo que yo llamaría
la concurrencia de lo extraordinario. La primera, todo el mundo
lo sabe, fue cuando el terremoto rompió la pared de la celda.
La segunda fue cuando me dijeron que me matarían al día siguiente
y que me difamarían el fantasma rojo con toda la mierda de la ley.
Un policía me prestó una Biblia por un cuarto de hora: la abrí
al azar, proponiéndome una especie de juego amargo: y lo primero
que leí fue lo siguiente: “como oveja
a la muerte fue llevado, y como cordero mudo delante del que lo trasquila,
así no abrió su boca. En su humillación
su juicio fue quitado, más, su generación ¿quién la contará?
Porque es quitada de la tierra su vida”.
Como milagro que pase, padre, pero no me negará Ud. que ello
es una verdadera cabronada.

(En la *humedad del secreto*, 527)

La cita de la Biblia (corresponde a *Hechos* 8.32-33) parece haberse dado de memoria porque ofrece interesantes variantes como por ejemplo: “En su humillación / su juicio fue quitado” en lugar de

“En su humillación no se le hizo justicia”. En el pasaje bíblico, un etíope está leyendo al profeta Isaías, sin entender lo que está leyendo (a lo mejor esto “explica” que el pasaje citado en *Hechos* se parece sólo someramente al lugar original referido en Isaías, véase 53.7-8). También Roque Dalton parece que lee sin entender que lee en el libro de su propio destino.

“En mi última cárcel” se refiere a su tiempo en la prisión en 1964, cuando el terremoto resquebraja la pared de su celda, lo cual le facilita excavar un túnel y escapar en forma espectacular (véase también la versión tipo *thriller* en su novela póstuma *Pobrecito poeta que era yo...* que da cuenta de su “generación comprometida”).

El citado pasaje de *Los hongos* trae a la mente “El milagro secreto” de Jorge Luis Borges (de *Ficciones*). En este relato estamos en la Praga de 1939, recién ocupada por los nazis. Un dramaturgo judío, Hladík, condenado a muerte, pide a Dios la merced de poder terminar su obra; milagrosamente, esto le es concedido porque, entre la orden de fuego y la descarga, transcurre el tiempo necesario para que él pueda concluir su gran obra experimental; sin embargo, el milagro permanece secreto, no trasciende la conciencia del protagonista.

Roque Dalton tuvo más suerte en que pudo escribir y hasta, en parte, publicar las obras que lo harían famoso; sólo esa descarga final vino sorprendente y alevosamente, de un lado poco esperado. Además, sus propios compañeros de armas intentaron cumplir con la profecía que le hiciera, en aquella prisión, el operativo de la CIA (sobre esto hemos de volver adelante).

Entre su obra, la que he podido leer, considero que el volumen *Taberna y otros lugares* (premio Casa de las Américas en 1969, premio digno en un tiempo ya nublado) es el más “redondo”, por decirlo así. Además, me interesa —me toca— personalmente porque una parte de este poemario recoge la experiencia del poeta-funcionario del Partido Comunista Salvadoreño en Praga, en 1965, y en 1966 hasta 1967. En Praga, coincidimos, y no coincidimos.

Praga y otros lugares comunes

En los años sesenta Praga era un hormiguero de latinoamericanos y otros estudiantes —menos y más que estudiantes— del “Tercer

Roque Dalton pudo escribir y hasta, en parte, publicar las obras que lo harían famoso

Mundo”; recordemos que Nikita Krushev amenazaba por “enterrar el capitalismo” en un futuro no muy lejano y había que educar las nuevas élites para las tierras vírgenes, y no tan vírgenes, de la futura revolución. Para mí fue la primera lección de la cultura machista hispanoamericana.

La *Taberna* se inspira en la famosa cervecería praguense U Fleku, “lugar ameno” en funciones ininterrumpidas desde finales del siglo XV, donde se fabrica una cerveza especial del local, espesa cerveza negra de 14 grados, delicia del paladar. Fue un sitio popular, y barato, de mucho ambiente, propicio para reuniones con amigos y con extraños. Media Praga acudía a sus salas góticas, que a la noche navegaban entre los vapores tibios de la cerveza y cuyos murales estaban ennegrecidos por el humo de los cigarrillos y otros desperdicios de la vida que no deja de mencionar en su memorial el sabio buen soldado Svejek. En esta taberna pasé una buena parte de mis primeros años de estudios universitarios (la cerveza atenuaba los rigores del marxismo-leninismo y también los primeros tropezones en español). Ahora, U Fleku (como tantos otros lugares) se ha convertido en un kitsch folklórico para turistas.

En aquellos tiempos, más lejanos ahora que el medioevo, a lo mejor, tomábamos cerveza en mesas vecinas (largas mesas de madera gruesa), sin conocernos. Los funcionarios de la revista para la cual trabajaba Roque Dalton (la ilegible *Problemas de la paz y del socialismo*) vivían un simulacro de clandestinidad ritual (conocí a algunos), que la cerveza y la confianza (en fin, en aquellos tiempos todos éramos compañeros, o casi) ayudaban a deponer como una máscara superflua.

Para Roque Dalton, Praga fue un lugar de encuentros (amorosos y amistosos) y de desencuentros (reales): ¿veía que, entre 1966 y 1967, se estaba gestando la futura corta “Primavera de Praga” de 1968? “Historia de un amor” y varias alusiones en otros poemas del volumen registran algo de ese “conversatorio” ideológico latinoamericano-checo en torno al socialismo y la revolución, resuelto luego en las batallas dialécticas entre las sábanas.

¿Cómo lo afectó el doloroso desenlace propiciado por el golpe teatral de los tanques soviéticos como *deus ex machina*? He encontrado sólo una breve referencia al resultado de nuestro inocente flirteo con el “socialismo con cara humana”, en *Los hongos*, cuando recuerda a uno de sus amores praguenses:

También conocí a Zdena Schneidrová, pero a ella no la mató un hongo
 , y además no tiene nada que ver pues de seguro
 seguirá viva y espléndida
 caminando entre los tanques soviéticos.

(En la humedad del secreto 532)

Esto no dice mucho; la introducción al poema "Taberna" dice aún menos (152-53). El poeta prefiere la ambigüedad del silencio. ¿Había que seguir a Fidel quien apoyó la violación? Seguir, seguir ("Donde sea, para lo que sea, Comandante en Jefe, ordene")... Pero en 1968 también pasaron cosas en Cuba donde volvió Roque: los premios de la UNEAC y de Casa de las Américas. ¿Vio Roque? Parece que no vio, pero tenía que ver algo: en el ojo del huracán estaba su gran amigo Heberto Padilla. El poeta, melancólico, pone apostillas al citado recuerdo praguense:

"Oh nombre, nombres que me defienden —por ejemplo—:
 todos terminarán
 en el anaquel-infierno del polvo".

(Ibidem)

En algo tenía que pensar Roque, porque, indirectamente, bosqueja unas respuestas, entre Santo Tomás y San Ignacio de Loyola, dos padres dogmáticos de la Iglesia y de sus versiones revolucionarias:

"LA DEMOCRACIA: EL ESTADO POPULAR, DONDE LAS MASAS FIJAN LAS NORMAS DE LA JUSTICIA, HABRA DE SER UNA CIUDAD (CIVITAS) PERVERSA, PORQUE EN ELLA MANDAN LOS MALOS, LOS MENESTEROSOS Y LOS DESORDENADOS (VILES ET PAUPERI ET INORDINATI). Santo Tomás de Aquino, DE REGNO, Cap. III.

(Ibidem)

En el segmento siguiente (XI) el poeta tiene un sueño alegórico sobre la batalla tal como él la veía que se estaba gestando en aquel tiempo. "Era palpable ... / el tipo de moral con la que combatíamos":

Era una moral
 de soldaditos de plomo,
 más preocupados en pronunciar correctamente cada verso

del himno de San Ignacio de Loyola, que en
decapitar al mayor número de enemigos.

Recuerdo nítidamente
que por mi culpa y la de mis ideólogos
perdimos la batalla

.....

El sueño
finalizaba con una especie de moraleja musical,
algo que más o menos giraba en torno del criterio
de que en la Historia
los idiotas muy raras veces obtuvieron el cariño de Dios.

(En la humedad 533-34)

La política

Hoy vemos más claramente el tamaño de su equívoco, cuando dice, por ejemplo, del comunismo, en “Sobre dolores de cabeza”:

El comunismo será, entre otras cosas,
una aspirina del tamaño del sol.

(Taberna 115-16)

Mientras el joven poeta leninista está jugando con sus “herejías” (“LA HEREJIA COMO SU PROPIA ETIMOLOGIA LO INDICA / SIGNIFICA ELECCION...”, 534) foquista-guevarista-debrayista-si-no-alguna-más, consideremos algunas sombras estalinistas en su armadura. Cuando hablamos del estalinismo, no queremos decir que Roque fuera admirador del líder más genial de la humanidad, sino que señalamos la fidelidad al dogma subyacente, a sus métodos y metas, todo lo cual convierte el leninismo y el estalinismo en dos caras de la misma moneda.

Me aventuraría a decir que la poesía política de Roque Dalton, a pesar de sus juegos, irreverencias y provocaciones, no deja de ser ortodoxa y radical. En sus “conversatorios” praguenses está firmemente del otro lado del espejo. Roque nunca se sitúa “fuera del juego” tal como lo hace su amigo Heberto Padilla. Siempre se las

ingenia para seguir jugando... Lo malo era que a partir de las diferencias, a veces, minúsculas se gestaban pequeñas ortodoxias enemigas a muerte (en *Historia de Mayta*, 1984, Mario Vargas Llosa se ríe de esta izquierda suicida). Lo malo fue que en ese juego cayó Roque.

Incluso hay algo de esa rara percepción subconsciente de estas realidades, registrada por la sensibilidad del poeta. En *Un libro rojo para Lenín* (tarea político-poética que le fue asignada por Roberto Fernández Retamar en 1970 y que fue terminada en Hanoi en 1973, otro lugar ritual donde el poeta buscaba avivar sus fuegos), encontramos un segundo texto, que no poema (a manera de “second thoughts”), “En 1957 yo vi a Lenín en Moscú” (171-72). En este metatexto, Stalin, quien tenía su catafalco al lado de Lenín (hasta que Kruschchev lo hizo incinerar), parece que estaba más vivo en el mausoleo que su compañero. ¿Fue una premonición?

Sea como sea, Roque Dalton dedica tres años de su vida para escribir este libro, hoy incomprensible, donde intenta amparar bajo la sombra de Lenín la teoría foquista y la “Revolución en la revolución”, de Régis Debray. ¿Siguió la lógica de este escrito y fue en busca de su muerte?

Un libro rojo para Lenín es un *chorro general* (que no canto) de los lugares comunes de la izquierda radical latinoamericana que “profundizaba” en el ejemplo cubano e inauguraba el baño de sangre de los años setenta y ochenta. Desde este punto de vista, la poesía autobiográfica de Roque Dalton traza el retrato de un estalinista intransigente, pero entrañable, o casi. Sintomáticamente, su “Ensayo de himno para la izquierda leninista” (233-38) quedó inconcluso mientras vivía el poeta (“Poema inconcluso —mientras viva el autor...” Nota de R.D., 238), y fue concluido de una manera poco esperada por él.

La muerte

Roque Dalton parece obsesionado con la muerte. La angustia que experimentó cuando fue condenado a muerte y cuando la cita fatal se aproximaba, luego el temor de perder la vida en los peligros que busca como intelectual comprometido con la revolución y las meditaciones acerca de su posible vida póstuma hacen que vuelva continuamente sobre el tema. Por ejemplo, el mencionado pasaje de

La identidad nacional ha sido construida de manera problemática, como un concepto rígido y poco inclusivo

“la última cárcel” (de *Los hongos*) se hace eco de una primera versión que aparece en “Las cicatrices”, de *El turno del ofendido* (mención Casa de las Américas en 1962, libro escrito en 1961/1962, en México y La Habana), para volver con el lujo de detalles en *Pobrecito poeta que era yo* (444).

“Las cicatrices”, sin embargo, no puede referirse a la experiencia de la prisión en 1964 sino en 1960, cuando Roque fue condenado a muerte y se salvó de milagro porque la dictadura de José María Lemus fue derrocada cuatro días antes de cumplirse la infame sentencia. *Los hongos* y *Pobrecito poeta que era yo* parece que juntan las dos experiencias. En “Las cicatrices” leemos (abreviamos el largo pasaje):

Aquellos hombres pequeños (amarillenta su sonrisa ostentosa...) sí lo sabían todo, absolutamente todo. ...

Ellos me contestaron:

Aquí tenés a esta vieja crápula: la desnudamos y apagamos cigarrillos en sus pechos, le meamos la cara magra... Así es digna de vos, buscador de lo hermoso en el pequeño cataclismo de la escoria.

... Charlá, charlá con él. Ahora está a la altura de tus diálogos. ... Ahora nos arrojaremos sobre tu propia piel aterrada. Diremos de ti, cosas que harán pensar en la ridiculez de todo lo tuyo. Supondremos de ti lo peor. No os daremos el tormento edificante y hermoso...

Entiendes (muchachito, muchachito) entiendes eso al fin?

No hay lugar para ti. No hay lugar para ti en la magnificencia de nuestra crueldad... Te quedas sin hermanos, afortunado, ya no preguntes más. Pues si con ellos compartir el dolor iba a ser el mutuo lazo de sangre, ahora sobre ellos te elevas en el pedestal de lástima, ¡oh intocado! Ve a pregonar tu suerte; nuestra bondad...

Eso se llama intentarlo todo. Y eso me hace orgulloso ante mí. Porque después seguí viviendo...

(*En la humedad ...*, 152-53)

Frente a un compañero torturado y ultrajado brutalmente, el destino del poeta no será la tortura física sino el chantaje y la tortura psicológica. Pareciera que los verdugos militares y de la CIA (“que lo sabían todo, absolutamente todo”) aprendieran su oficio a la sombra de las mazmorras estalinistas que estrenaron estas prácticas para este siglo.

Ensayando la muerte

El pensamiento de la muerte asalta al poeta en cualquier momento o circunstancia. En el poema en prosa “Doméstica (19...)”, de *Los testimonios* (La Habana, 1964), al desnudar una sirvientita cualquiera, el poeta delira:

Te desnudarás ... Y yo intentaré hablarte de mis viejos triunfos (de la cárcel, de la monjita esa, del retrato que me dedicó Marinello)... y comenzaré a hablar de mi desesperación por París ... que yo deberé volver a casa, al Partido, a mi hora de hacerse matar por las cosas en que uno cree antes de encontrar a una mujer como tú...

(*En la humedad...*, 300)

Ansioso, cuenta los años (“Las promesas”, de *El turno* 185) o los meses (*Los hongos* 538) que le quedan. Promete no llegar a viejo (*Un libro levemente odioso* 62). En “El vanidoso” (de *El turno*) profetiza:

Yo sería un gran muerto.

Mis vicios entonces lucirían como joyas antiguas...
Habría flores de todos los aromas en mi tumba...

Tal vez alguien diría que fui leal y fui bueno.
Pero solamente tú recordarías
mi manera de mirar a los ojos.

(*En la humedad* 191)

El poeta imagina morir de distintas maneras. En “Hora cero” (*Los testimonios*) se inspira en “El Sur” de Borges:

Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura. JLB

¶ En el 72 escribí este poema en Costa Rica para celebrar el cumpleaños de C.M.R. Se lo entregué personalmente y lo celebramos juntos. Está publicado en mi poemario *Las bellas armas reales*, San José, 1975.

He aquí de nuevo esa difícil situación:
tener miedo a la muerte gloriosa, obligatoria.

(En la humedad 303)

En “La noche” (*El turno*) tiene una visión casi cortazariana:

Arrodilléme ayer y todos los cuchillos encallaron en mi espalda

.....

y me arrastraron sobre las filosas piedras estancadas
di la mano sonriendo para siempre
y hundiéronme en la única pira que permanece

(En la humedad 144)

En “Yo quería” (en el mismo volumen) se lamenta:

Y no he podido daros más —puerta cerrada
de la poesía—
que mi propio cadáver decapitado en la arena.

(En la humedad 207)

Imagina una muerte heroica en “El arte de morir” (del mismo volumen):

Tómese una ametralladora de cualquier tipo...
..... procúrese
que no se caiga el arma de las manos
cuando se venga el suelo velozmente hacia el rostro.

(En la humedad 200)

No siempre muere por motivos políticos. En “Algunas nostalgias”, de la sección “Poemas de la última cárcel” se lee:

Yo, que he amado hasta tener sed de agua, luz sucia;
yo que olvidé los nombres y no las humedades,
ahora moriría fieramente por la palabrita de consuelo de un ángel...
disfrazado de reo borracho en la celda de al lado...

(Taberna 78)

Pero casi siempre la muerte sobreviene en la lucha política; así es el collage “Taberna”:

hablamos de la revolución y nos enorgullece de inmediato
considerar que moriremos con toda seguridad.

La prudencia no te hará inmortal, camarada,
y se sabe que el suicidio sana al suicida...

(*Taberna 170*)

A veces el poeta contempla con gusto un cadáver, que podría ser
el suyo, como en el poema del mismo título (*El turno*):

Impresionaba en él su lento estar.
Todo había acabado. ...
su quietud ya reclamada por la tierra.

(*En la humedad 167*)

O en “Difunto solo”:

Pobrecitos los muertos —se diría al mirarte—
¡Qué cosa más jodida es descansar en paz!

(*Un libro levemente odioso 46*)

En “Alta hora de la noche” (de *El turno*) el poeta da instruccio-
nes a sus sobrevivientes:

Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre
porque se detendría la muerte y el reposo. ...

Cuando sepas que he muerto di sílabas extrañas. ...

No pronuncies mi nombre, no pronuncies mi nombre.
Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre.

(*En la humedad 203*)

La obsesión del poeta con la muerte revela un sorprendente rasgo
de narcisismo y exhibicionismo. Roque acaricia con deleite sensual
la imagen de su futura muerte, inescapable. El lector no puede evitar
entender estos textos como premonitorios.

En “El descanso del guerrero” el poeta comenta sobre la acumu-
lación de muertos y sobre el cambio de sus “actitudes”:

Los muertos están cada día más indóciles. ...

Pero qué va
los muertos
son otros desde entonces.

Hoy se ponen irónicos
preguntan.

Me parece que caen en la cuenta
de ser cada vez más la mayoría!

(*Taberna 14-15*)

El poema juega con el absurdo y con la voz fiable y no tan fiable del hablante. ¿Quién habla y de quién? Los caídos, antaño, por la patria se comparan con los muertos “difíciles” de la actualidad, quienes cuestionan las causas patrióticas. ¿Y los muertos por otras causas? El giro final, absurdo, ¿es metafísico (hay progresivamente más muertos que vivos en las columnas de debe/haber de la Historia)?, o ¿es profético para las décadas por venir? El giro que el mundo dio recientemente también parece que confundió el orden que el poeta quiso adjudicar a los muertos de una vez para siempre. El mismo es una pregunta sin respuesta.

Lo autobiográfico, otra vez

Volvamos al poema “Hora cero” de *Los testimonios* que ya hemos citado. El epígrafe borgeano, “Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” nos devuelve hacia otros aspectos autobiográficos. En el poema “No, no siempre fui tan feo” (de *Un libro levemente odioso*) el poeta enumera algunas desventuras de su vida, desde la fractura de la nariz por una disputa por el fútbol, la pedrada en el ojo en una pelea de chicos, la golpiza que le dieron en Praga unos desconocidos a la vuelta del edificio de la Seguridad,

y la última vez fue en Cuba
fue cuando bajaba una ladera bajo la lluvia
con un hierro M-52 entre manos
... yo caí encima del hierro

que no supo hacer otra cosa que rebotar como una revolución en Africa
y me partió en tres pedazos el arco cigomático...
Eso explica por lo menos en parte mi problema

(131-32)

¿Qué poemas no escribiría sobre su participación en la guerrilla
si hubiera vuelto con vida de esa aventura?

El poema "Truco" (del mismo volumen) nos revela otra faceta de
la vida del poeta en los comienzos de los años setenta. Em-
borracharse en el velorio de un amigo puede ser una reacción com-
prensible, normal; pero el texto deja entrever, entre líneas, otra cosa:

Cuando fui a verlo en el ataúd
todavía no estaba suficientemente borracho ...
... me fui a mi casa con Rogelio Paris
y me metí de un trago media botella de ron
cosa mortal para mi estado actual de training
Aída furiosa y lo peor de todo
que Nicolás y Carlos Rafael y el Comandante
me vieron aparecer después de varios meses
de retiro creador del mundo cultural
completamente borracho como antes
cuando se supone que ya debería estar
incorporado a la pelea de algún lugar de América ...
recaída pequeño-burguesa

(*Un libro levemente odioso* 108)

Roque parece que tenía un problema, y no eran exactamente las
mujeres: "borracho como antes", "recaída"... El alcoholismo,
dicen, es en muchos casos una señal de no querer enfrentarse al
mundo, de no querer ver ciertos problemas sino hundirlos en el
mar del olvido. Y ¡qué mundo fue!: en 1967, el Che; en 1968, la pri-
mavera rota en Praga y la inocencia perdida en Cuba (Fidel, Padilla
y otros); en 1969/1970, el desastre de la zafra de los diez millones;
en 1971: la detención de Padilla por la Seguridad; en 1971: el
Congreso de Educación y Cultura, que abrió la puerta ancha del
estalinismo en Cuba (la "década gris"), y el fracaso del experimento
allendista. Roque Dalton fue parte de esos tiempos; ni roca ni dal-
tónico por cierto.

No dice mucho. En "Reflexiones en el Congreso Cultural de La

Habana”, comenta sobre el famoso Congreso: “Los cubanos se endrogan con ruido” (Un libro levemente odioso 47). Y, si embargo, en el mismo año le dedica a Fidel (“A Fidel Castro, primer leninista latinoamericano”) *Un libro rojo para Lenin*; y se va a Cuba en 1974 para cumplir con su destino. Deja atrás el alcoholismo y las resquebrajaduras de la distopía cubana para seguir embriagado con *otra* utopía tras el horizonte.

En el volumen escrito para Lenin, completado antes de integrarse a la guerrilla salvadoreña, Roque Dalton medita, no sin ambigüedad sobre este propósito. Curiosamente, escribe utilizando la voz de un compañero del grupo de escritores de su juventud (la “generación comprometida”), el guatemalteco Otto René Castillo (1936-1967), capturado y asesinado durante su aventura guerrillera en su país de origen:

Nadie va a la montaña a buscar gloria. Nadie que no sea un imbécil, quiero decir. ... Admito que quienes van a la montaña, en ocasiones se plantean el problema de la muerte eventual en forma casi sensualista. ... En general es cierto que el sacrificio que no tenga una eficacia real en la historia es idiota. Creo que ésta es una conclusión de espíritu leninista. Pero, ¿quién puede saber anticipadamente lo que tendrá eficacia real en la historia? Tratar de obtener esa eficacia jugándose la vida, es la mayor grandeza del hombre. (108)

Toda la miseria y la gloria humana de Roque Dalton está en estas palabras. Y también, en los giros que ha dado la Historia desde aquel entonces.

Coda

En Los hongos el poeta escribe acerca del asesinato:

... El asesinato
puede ser bello a los ojos de Dios,
in extremis, claro, pero también en principio, por principio. Depende...
(*En la humedad* 524)

Roque Dalton fue asesinado porque por principios. Depende. Pero el asesinato —in extremis, claro— también puede ser una liberación.

OBRAS CITADAS

DALTON, ROQUE. *Taberna y otros lugares*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

—. *Pobrecito poeta que era yo*. San José: EDUCA, 1989 (1976).

—. *Un libro rojo para Lenín*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.

—. *Un libro levemente odioso*. San Salvador: UCA Editores, 1989.

—. *En la humedad del secreto: Antología poética de Roque Dalton*. Ed. Rafael Lara Martínez. San Salvador: CONCULTURA, 1994. (Según esta edición, que ofrece una excelente introducción y bibliografía, citamos *El turno del ofendido*, *Los testimonios* y *Los hongos*.)

La ficción salvadoreña de fin de siglo: Un espacio de reflexión sobre la realidad nacional

Beatriz Cortez

A partir del nuevo momento histórico producido por el fin de la guerra civil en El Salvador, la discusión y reflexión sobre la realidad salvadoreña se ha visto penetrado por el espacio que crea la ficción literaria. La autora, Beatriz Cortez, sostiene que a partir de ello se ha podido llevar a cabo una revisión del concepto de "narrativa testimonial" y una reevaluación del concepto de ficción

Beatriz Cortez es profesora de literatura centroamericana en Wayne State University, de Detroit, Michigan. Se especializa en el estudio de la narrativa de posguerra centroamericana y la teorización del género.

Durante el período de la guerra civil en El Salvador (1979-1992) la discusión sobre la problemática realidad nacional estuvo más enfocada en lo que podríamos llamar producción cultural de urgencia: programas radiales de las dos estaciones de la guerrilla; documentales filmados sobre la guerra, poesía escrita por combatientes en la línea de fuego y narrativa testimonial. Podría decirse además que durante este período de urgencia, la ficción fue supeditada a una lectura que la definía a partir de dos vertientes: por un lado, la novela testimonial se percibió como una contribución a la denuncia de la injusticia social; y, en contraste, la narrativa que no concordaba con el concepto internacionalizado de la literatura testimonial fue leída en gran medida como un tipo de novela alienante que desviaba la atención de la apremiante realidad nacional. A partir del nuevo momento histórico producido por el fin de la guerra civil la discusión y reflexión sobre la realidad nacional ha podido incluir al espacio de la ficción. De esta forma se ha podido llevar a cabo un

revisión del concepto de narrativa testimonial y una reevaluación del concepto de ficción que, entre otras cosas, abre la posibilidad de reconocer el importante papel que la ficción puede desempeñar en la construcción, reconstrucción y deconstrucción de la identidad nacional, una identidad que históricamente ha sido construida de manera problemática, como un concepto rígido y poco inclusivo. Partiendo de esta propuesta, este ensayo contiene un análisis de una muestra de la ficción salvadoreña de los años noventa que incluye *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya, *Trece* y *Los héroes tienen sueño* de Rafael Menjívar Ochoa, el cuento inédito “El hombre marcado” de Alvaro Menén Desleal, *Cuentos sucios* de Jacinta Escudos y *Libro de los desvaríos* de Carlos Castro.

Comencemos entonces por discutir brevemente el caso del testimonio. Antes que el testimonio se instituyera desde la academia norteamericana como un aparato de representación del Otro latinoamericano, la representación ya tenía un papel prioritario en el panorama cultural occidental a consecuencia de la institucionalización del concepto de lo literario proveniente de la modernidad. El testimonio surgió como una alternativa a la representación del Otro por parte del intelectual, en un momento en el que, tal como George Yúdice lo señala, “ya no es posible la postura de, digamos, un Neruda que ejerce la autoridad de hablar por los oprimidos”¹. La producción testimonial latinoamericana fue interpretada como un elemento desestabilizador de la institución literaria por su cuestionamiento del concepto de literatura y del discurso literario. El crítico John Beverley señalaba entonces que “el testimonio pone en tela de juicio la existente institución literaria como un aparato ideológico de alienación y dominación a la vez que se constituye a sí mismo como una nueva forma de literatura”². Este primer acercamiento al testimonio ha sido debatido por muchos, incluso en posteriores análisis realizados por el mismo Beverley. Sin embargo, para los propósitos de esta discusión, resulta significativo el comentario que Neil Larsen hace al respecto:

La ironía es que, a pesar del carácter superficial contra o post moderno de la teoría testimonial de Beverley, ésta le concede al modernismo un derecho exclusivo del valor literario. Anticanonizar al testimonio de esta forma simplemente refuerza la hegemonía canónica del modernismo.³

Larsen señala de manera muy acertada, a mi parecer, el problema ideológico que sirvió de base para la institucionalización del testi-

¹ (“Testimonio y concientización” 208)

² (“The Margin at the Center” 35)

³ (Introduction 11)

monio como una herramienta de representación de la subalternidad y como un elemento desestabilizador de lo literario: la aceptación incuestionable de que lo literario se define a partir del proyecto de la modernidad. Como Larsen lo señala:

Beverley no ha demostrado en ningún lugar que la ‘ficción’ no puede como ficción hacer las mismas cosas que hacen los testimonios. ‘El margen al centro’ [el artículo de Beverley] implica esto, pero sin argumento. Me parece ineludible la conclusión aquí, que por “literatura” él se refiere a los conceptos modernistas e históricamente vanguardistas de lo literario como la autonomía absoluta, o el poder, de la forma. Y en referencia específica a Latinoamérica, “literatura”, para Beverley, seguramente significa el boom.⁴

Este tipo de cuestionamiento ha generado todo un proceso revisionista de la teoría testimonial de los años setenta y ochenta. Siguiendo esta línea, Yúdice señala que en el caso del testimonio, “la representación –eje del discurso referencial en la modernidad occidental– no ocupa ya el primer plano”⁵.

Parte del problema de la representación, como lo señala Santiago Colás, es que puede ser entendida de dos formas, ambas cuestionables y contradictorias. Por un lado, desde la perspectiva del realismo “la representación implica transparencia, una puerta abierta que ofrece acceso a lo que se representa”⁶. En esta misma línea de pensamiento entraría Neil Larsen, quien señala que “el marxismo... implica el rechazo intransigente del modernismo como estética, y la concomitante suscripción al realismo”⁷. Desde este punto de vista, se pretende solucionar el problema de la representación a través de un intelectual, como en el caso de Neruda, por medio de la intervención de otro intelectual –como en el caso de Miguel Barnet en *Biografía de un cimarrón* (1966), el testimonio de Esteban Montejo que él mediatizó– que nuevamente se autorrepresenta como transparente y por lo tanto capaz de permitir que el Otro se exprese a través de él. Por otro lado, desde una perspectiva modernista, Colás señala que se parte del presupuesto que “cada representación ultimadamente se refiere a sí misma en cuanto a que habla de su propia imposibilidad de autoeliminarse al pretender cerrar el espacio que existe entre sí misma y ese ‘Otro’, que supuestamente hace presente, que representa”⁸. A partir de esta última posición, el narrador del testimonio nunca puede representar a la colectividad de la

⁴ (Introducción 11)

⁵ (“Testimonio y concientización” 209)

⁶ Colás (162)

⁷ Introducción 19

⁸ (162)

que proviene “no porque no hace muchas de las cosas que la colectividad hacía, sino, especialmente, porque hace algo que la colectividad no hace. A saber: aparecer como protagonista/narrador en un testimonio”⁹.

Ambas posiciones nos remiten al análisis de Gayatri Spivak sobre la imposibilidad de que el intelectual occidental cuente con esa transparencia ideológica que dice tener. Spivak pone en evidencia la violencia epistemológica que se lleva a cabo a través de lo que ella describe como “el intelectual primermundista disfrazado del no representante ausente que permite que los oprimidos hablen por sí mismos”¹⁰. De igual forma, Spivak señala que la subalternidad no puede hablar como tal pues al hacerlo deja de ser subalternidad para convertirse en un representante de ésta. Al cuestionar ambas formas de entender la representación, lo que Spivak propone es, de hecho, que la subalternidad no puede hablar precisamente porque “la representación no ha desaparecido”¹¹. A la luz de esta encrucijada de la lectura del testimonio, las propuestas de Fredric Jameson y de George Yúdice resultan particularmente importantes ya que la primera presenta una alternativa a la oposición binaria realismo/modernismo, mientras que la segunda propone una alternativa al problema de la representación.

La alternativa que Jameson sugiere es el posmodernismo, cuya lección es “la lección posdualista de que el repudio de lo moderno no obliga a aceptar el realismo como la única otra categoría o posición lógica disponible”¹². Hay dos características posmodernas que para Jameson sobresalen en el testimonio: “la despersonalización o el retorno del anonimato... y... la espacialización en vez de la temporalidad” (128). Como anonimato, Jameson no sugiere la eliminación de la identidad del narrador, sino “su multiplicación” (129). Al hablar de espacialización, Jameson se refiere a que el testimonio se resiste a representar a una colectividad en su momento original y puro, si es que éste momento existe. De hecho, para Jameson, el testimonio refleja “el momento de pesadilla en que lo ‘moderno’ o lo capitalista-occidental coexiste en vívida brutalidad con lo arcaico o la aldea tradicional” (131). Tanto este concepto de espacialización como la denuncia que Spivak hace de la construcción del Otro por parte del intelectual occidental a partir de su propia perspectiva problematizan la posición tomada por críticos como Marc Zimmerman, al percibir como un problema la diferencia que existe “entre lo que [Rigoberta Menchú] afirma que son las creencias maya y lo que

⁹ (162-63)

¹⁰ Spivak (292)

¹¹ (308)

¹² Jameson (123)

éstas son en realidad” (112). Zimmerman incluso propone que “sería importante considerar el grado en que las perspectivas de Rigoberta, antes y después de su politización, corresponden a formas originales o transformativas del pensamiento maya tal como lo entienden las autoridades en la materia” (117). Estas afirmaciones implican que son las “autoridades” en la materia, es decir, los intelectuales, quienes tienen la última palabra respecto a si el testimonio de Menchú refleja el pensamiento maya puro, o si éste ha sido “contaminado” a través de su contacto con el mundo exterior, la política de izquierda, las comunidades eclesíásticas de base, o el español. Se trata incluso de una posición esencialista que asume la existencia de un “maya salvaje” que todavía puede ser “descubierto”.

Yúdice, por el contrario, señala que de hecho, “Rigoberta Menchú tuvo que aprender otro idioma (el castellano) y abandonar su aldea. Ello no quiere decir que abandonó su cultura sino que a través de ella y otros como ella su cultura fue transformándose conforme a la lucha político-cultural”¹³. Es así que la opción antes mencionada que Yúdice propone a la representación, está ligada a un proceso dialéctico de formación de la identidad colectiva que permite al testimonio contribuir a la formación de esa identidad, participar en el proceso de concientización de esa colectividad y, por lo tanto, en su consecuente transformación. Para Yúdice, “la escritura testimonial es antes que nada un acto, una táctica por medio de la cual la gente participa en el proceso de autoconstitución y sobrevivencia”¹⁴. Yúdice, por lo tanto, descarta la validez de lo que él llama “el discurso representacional”, en el cual, “el otro queda excluido de los parámetros de la representación y sólo puede ser rescatado mediante una deconstrucción que reconoce que esa marginalidad es una condición de posibilidad para la empresa representativa, es decir, sólo se hace posible ser representado” (“Testimonio y concientización” 220). Por otra parte, su propuesta rompe con la definición de la identidad como una característica fija de un individuo o de una comunidad, y sugiere la posibilidad de entender la identidad como un concepto plural en constante transformación, y de que el testimonio, a su vez, participe en ese proceso de transformación de la identidad.

Una de las formas en que el testimonio cuestiona la visión del mundo que se construye a partir de la modernidad es, como Yúdice lo señala, por medio de su “rechazo de las metanarrativas o estructuras prevalecientes de interpretación del mundo y de la creciente

¹³ (“Testimonio y concientización” 225)

¹⁴ (“Testimonio and Postmodernism” 19)

importancia de lo marginal” (“Testimonio and Postmodernism” 21). Es así que el testimonio es, para Yúdice, un producto de la posmodernidad. Sin embargo, Yúdice distingue lo que califica como “el discurso postmoderno hegemónico” del discurso postmoderno testimonial, ya que en el primero no hay un proceso de concientización como en el discurso testimonial, sino que en él “se apoteíza la marginalidad excluida en el [discurso representacional] pero sólo para experimentar la sublimidad del no ser que ella desempeña dentro del orden de cosas imperante” (“Testimonio y concientización” 220). Como ejemplo de esto Yúdice menciona el texto *Salvador* de Joan Didion (1983), en el que “las bases estético-ideológicas de su reportaje ‘testimonial’ putativo transforman su testimonio en una auto-reflexión de su propia visión alienada” (“Testimonio and Postmodernism” 24).

La novela de posguerra contribuye, desde el campo de la ficción, al proceso transformativo de la identidad cultural

Resultaría cuestionable y estaría fuera de los límites de este trabajo sugerir que este tipo de discurso hegemónico logró ser superado en la mayoría de textos de tipo testimonial producidos en El Salvador. Lo que nos concierne aquí es que la muestra de textos de ficción de la posguerra salvadoreña que se analiza en este trabajo presenta un reto a este tipo de discurso hegemónico. Por lo tanto, al contrario de las lecturas de la ficción salvadoreña de posguerra que afirman que ésta surge en oposición al proyecto testimonial, mi propuesta es que la novela de posguerra en El Salvador contribuye desde el campo de la ficción al proceso transformativo de la identidad cultural salvadoreña iniciado por el testimonio durante las décadas previas.

En un lúcido análisis respecto al importante papel que puede desempeñar la ficción en el proceso de reflexión sobre la identidad nacional, Horacio Castellanos Moya señala dos puntos que han servido como base para el rechazo de la ficción a lo largo de las últimas décadas: la reprensión por parte de la izquierda del intelectual –incluso del intelectual de izquierda– por considerarlo como un “pequeño burgués” y la prioridad que en la izquierda se le dio a la acción por sobre el proceso de reflexión (*Recuento de incertidumbres* 63-70). Para ilustrar su punto Castellanos Moya cita el prólogo escrito por Joaquín Villalobos al libro *Las cárceles clandestinas* de Ana Guadalupe Martínez en el que Villalobos enfatiza la importancia de que la historia sea escrita por los militantes de izquierda y no por los intelectuales:

Hay mucha experiencia concreta que se ha perdido al no ser procesada y transmitida por los militantes y otra buena parte ha sido deformada en su esencia, al ser elaborada por los intermediarios intelectuales izquierdizantes, que la ajustan no a las necesidades de la revolución, sino a las de la ficción y la teorización pequeño-burguesa de la revolución. (Citado por Castellanos Moya, *Recuento de incertidumbres* 64)

Castellanos Moya señala que este concepto del intelectual y esta visión negativa del papel que puede desempeñar la ficción en la construcción de la historia “a lo largo de las últimas décadas fue[ron] expresad[os] por altos dirigentes de los grupos que conforman el FMLN. Comenzando por Cayetano Carpio, olvidado padre de una generación de revolucionarios, quien cada vez que quería denigrar a alguien... lo llamaba ‘intelectual’ o ‘poeta’” (*Recuento de incertidumbres* 64). Castellanos Moya, por lo tanto, propone la reivindicación del papel que la ficción desempeña en el proceso de construcción histórica de la identidad nacional al afirmar que “una izquierda que busque renovarse, que se plantee como proyecto libertario, debería entender que la ficción es una rica fuente de conocimiento y proyección nacional, y que –como sostiene Maric Vargas Llosa– ‘la literatura no describe a los países: los inventa’” (*Recuento de incertidumbres* 67).

La novela *Baile con serpientes* (1996) de Castellanos Moya ejemplifica el proceso mediante el cual, desde el discurso de la ficción, se hace una crítica al orden imperante en la sociedad salvadoreña: la falta de valor por parte de sus gobernantes, la incompetencia de las fuerzas de seguridad, el abuso del poder que parece ser un punto común en todas las instituciones que se representan, la corrupción de la clase pudiente, la desigualdad generalizada en la sociedad salvadoreña, la falta de responsabilidad social por parte de los medios de comunicación.

Nos guste o no la imagen que vemos, la obra de Castellanos Moya es uno de los más claros espejos donde podemos mirarnos los salvadoreños. Visto desde una perspectiva optimista, ese reconocimiento es también un punto de partida necesario para la reestructuración de la sociedad y para la renovación del concepto de identidad nacional. En una sociedad donde los gobernantes no representan los intereses de la mayor parte de la población difícilmente puede hablarse de una identidad nacional –instituida por esa clase gobernante e implantada por los medios de comunicación que esa misma

clase pudiente tiene a su servicio— que represente los intereses de gran parte de los salvadoreños. Un poco antes, en un ensayo sobre el papel de los medios de comunicación en la sociedad salvadoreña de posguerra, Castellanos Moya había señalado la necesidad de un periodismo investigativo que “permitiría vislumbrar, con imágenes y relatos que van más allá de la frialdad de las cifras, la cara oculta de la realidad social. Posibilitaría, además, forjar un más profundo conocimiento de la situación real y de las expectativas de la población” (*Recuento de incertidumbres* 89). Sin embargo, los medios de comunicación aparecen en *Baile con serpientes* como instituciones sin ningún interés por contribuir a ese conocimiento de la situación real. Por el contrario, sus intereses son de tipo individualista: cada uno de los participantes desea figurar en el espacio público, alcanzar la fama.

Las fuerzas de seguridad en *Baile con serpientes*, que para efectos prácticos han sido reconfiguradas a partir del final de la guerra, no son sino las antiguas fuerzas de seguridad con una nueva imagen ejemplificada por el agente Flores, “el más conocido como el ‘suavecito’ en el Palacio Negro, requetebuena gente para sacarle información a testigos y sospechosos, perteneciente a los detectives nuevecientos formados después de la guerra, con modales de gringo decente y carita de buen tipo” (59). Sin embargo, tras personajes como éste, vemos que subsisten los viejos patrones de la institución. Así lo indica —una vez se encuentra bajo presión— la actitud del subcomisionado Handal, quien perdiendo rápidamente la paciencia al intentar cuestionar a un testigo, “ordena a Flores que hiciera gala de sus mejores modales para traer inmediatamente a esa vieja puta adentro del radiopatrulla” (72).

Por otra parte, los salvadoreños en la sociedad que encontramos en el texto carecen de igualdad social. De hecho, las vidas de quienes mueven los hilos del poder, y las de sus familiares y amigos, definitivamente tienen mayor importancia en esta sociedad que la vida de cualquier otro salvadoreño. Es así que los asesinatos de miembros de la familia Ferracuti, influyentes banqueros en el campo nacional, o el asesinato de la sobrina del Director de la policía, tienen mucho más peso que las muertes de más de cien otros individuos que desafortunadamente carecen de conexiones en los altos círculos del poder. La presión que lleva al subcomisionado Handal a hacer todo lo posible por encontrar a Jacinto Bustillo proviene precisamente de esta desigualdad:

El director estaba en la línea. Le temblaba la voz, de la rabia, o quizás del estupor, porque le acababan de informar que una de sus sobrinas, la más guapa, la que él más quería, había muerto a causa del veneno de las serpientes que la atacaron mientras departía con sus compañeros del bachillerato en la gasolinera Esso de la salida del puerto. ¿Qué putas había pasado? ¿Quería una explicación en este preciso instante, algo convincente, porque el cadáver de su sobrina, de la hija mayor de su hermana, estaba ahí, tirado en el estacionamiento! (83-84)

Por otra parte, las jerarquías dentro de las fuerzas de seguridad siguen instituyendo la corrupción interna que ha plagado su historia de casos extremos de abuso del poder y de violencia institucionalizada. De ahí que en el texto, ocupar una posición de poder dentro de las fuerzas de seguridad lejos de constituirse en un compromiso por parte del individuo de proporcionar el más positivo de los ejemplos a sus subalternos, provoque la falta de respeto y la corrupción. Detalles como el hecho de que Handal sí tiene la oportunidad de retirarse a descansar –“Aprovecharía para ir a casa, a darse una ducha, tomar una buena cena y descansar un rato; algo se le ocurriría mientras Flores y Villalta permanecían de guardia” (77)– mientras sus subalternos apenas logran al día siguiente “solicitar hora de permiso para ir a asearse a sus casas” (95) nos hacen pensar en otras posibilidades de abuso mucho más trascendentales.

En una sociedad como la que habitan los personajes de la novela, no fácilmente se puede hablar de una polarización entre centro y periferia. Al respecto, resulta significativo el paso voluntario que hace el protagonista, Eduardo Sosa, desde su posición al centro –que si no se trata de un centro del poder, sí es un espacio que alcanza un ámbito de lo culturalmente inteligible– a una posición al margen crítico. Rafael Lara Martínez sugiere que *Baile con serpientes* “devalora la relación de confianza que fundaba todo contrato testimonial” (9), y que la relación entre los dos personajes Eduardo Sosa, sociólogo desempleado, y Jacinto Bustillo, un mendigo que representa a la subalternidad, “debería reproducir un típico pacto testimonial” (10). Ya que Sosa termina asesinando a Bustillo y ocupa su lugar al interior del Chevrolet amarillo, Lara Martínez interpreta el texto de la siguiente manera:

A través del crimen, del sacrificio ritual del informante y de la absorción de su personalidad, la fusión entre él y el transcriptor no podría ser más

completa. El escritor se ha apropiado de todos los haberes, del personaje y carácter del testimoniante. (10)

Por otro lado, la aparición de Rita, la periodista que busca reproducir el proyecto testimonial, lleva a Lara Martínez a señalar que “quizás sea este anhelo de la nueva escritora, transcriptora y periodista por obtener un reconocimiento social gracias a su escrito, lo que motiva al testimoniante a ya no confiarle sus ‘secretos’ a nadie” (10), por lo que concluye que “la novela de Moya culmina en la desconfianza, en la destitución del contrato que fundaba el testimonio” (11). Sin embargo, el contrato entre transcriptor y testimoniante que constituía la base del testimonio tal y como se comprendía desde la academia norteamericana durante la década de los ochenta, hacía mucho había sido descartado.

Mi propuesta es que *Baile con serpientes* no sugiere la ruptura entre transcriptor y testimoniante en un momento en que esta ruptura ya se había incluso institucionalizado por la misma academia norteamericana. Por el contrario, lo significativo de *Baile con serpientes* es que lleva a cabo desde el ámbito de la ficción reflexiones importantes para la renovación de la cultura nacional: la definición del centro como un espacio indeseable y el señalamiento de la necesidad imperante de trabajar en la reestructuración del texto social. Este proyecto descentralizador no requiere de la desarticulación de la relación entre transcriptor y testimoniante, es decir, entre centro y periferia. Por el contrario, se basa en la resemantización de dicha relación de tal forma que quede en evidencia que el centro no es un lugar deseado incluso para aquel que lo habita. Debemos recordar además, que la relación entre testimoniante y testimoniado nunca fue de confianza, de ahí que gran parte de la producción teórica sobre el testimonio gire al rededor de la desconfianza expresada a través de los mismos testimonios, como en el caso del texto de Rigoberta Menchú, en que la testimoniante reserva para sí numerosos “secretos” de su cultura. De la misma forma, es cuestionable considerar a Jacinto Bustillo como un representante de la subalternidad cuando él mismo había formado por muchos años parte del centro y sólo se había posicionado al margen de ese centro por voluntad propia, una opción que, debemos recordar, la subalternidad no tiene. Finalmente, podemos señalar que Eduardo Sosa no pretende escribir la historia de Jacinto Bustillo, sus motivos para asesinarlo son, a mi parecer, más profundos. Hacia allí apunta la discusión que sigue.

Gayatri Spivak señala un problema ideológico en el proyecto centralista del intelectual occidental que pretende representar al Otro. Ella interpreta el acto de reconocer al sujeto del primer mundo occidental como soberano, como una inauguración de éste, en caso de que no hubiese existido antes como tal. Con esto en mente, Spivak hace referencia al artículo “Los intelectuales y el poder: una conversación entre Michel Foucault y Gilles Deleuze” porque en este texto ellos “enfatan las más importantes contribuciones de la teoría postestructuralista francesa: primero, que los sistemas de poder/deseo/interés son tan heterogéneos que resulta contraproducente reducirlos a una narrativa coherente... y segundo, que los intelectuales deben intentar mostrar y conocer el discurso del Otro de la sociedad” (272). Es el segundo punto el que aquí nos concierne. Spivak pone énfasis en la necesidad de que “los intelectuales poscoloniales aprendan que su privilegio es su carencia” (287), es decir, que sus privilegios son un obstáculo que les impide percibir la perspectiva de la subalternidad. Esta propuesta tiene eco en *Baile con serpientes* de Castellanos Moya en su señalamiento de que los privilegios del centro no son sino carencias que le impiden al individuo salir de ese círculo vicioso en el que se encuentra inmerso, tal como lo ilustra el caso de Sosa; y por otro lado, en la denuncia del proyecto oculto que tiene el centro de utilizar al margen para incrementar sus privilegios.

Si el espacio que define los límites de la legibilidad cultural constituye un centro caracterizado por la desigualdad del poder, la rigidez, el peso social del qué dirán, el estatus y demás, la irreverencia tan frecuente en los textos de Castellanos Moya tiene todavía una importancia mayor. Sabemos que formar parte del centro le había impedido a Jacinto Bustillo realizar un amor que en ese espacio era un amor ilícito. De igual manera, formar parte del centro no solamente le impide a Sosa acceso a la visión del mundo que tiene Bustillo —el hombre que vive dentro del Chevrolet amarillo en compañía de sus cuatro serpientes— sino que le impide también acceso a lo que el centro calificaría de “perversiones”. Es decir, todos aquellos actos que en el espacio público convierten al individuo en “un indeseable” y que llevan a la sociedad a marginarlo en un acto simbólico que autodefine a la sociedad a partir de su diferencia ante ese indeseable. Estos actos que en el margen pueden llevarse a cabo libremente, en el centro solamente pueden llevarse a cabo a escondidas, es decir, bajo la protección del espacio privado. Así se explica

que Sosa no ocupe el lugar de Bustillo para saber más sobre su vida. De hecho, la vida de Bustillo poco le importa a Sosa. Su interés se limita a la curiosidad, pues como vemos, más adelante utiliza lo que para Bustillo eran las preciadas cartas de su amante, para aspirar cocaína, y luego como sustituto de papel higiénico. Sosa ocupa el lugar de Bustillo para obtener acceso a aquellos actos que su posición al centro le proscriben: la vida como pordiosero, la aventura, la falta de un plan maestro, la libertad de no tener que defender la buena reputación, e incluso el placer sexual que Sosa experimenta en el baile con serpientes que tiene lugar en la periferia y que se inicia con el acto ritual de comerse a su objeto del deseo:

Y vaya manera de disfrutar a Valentina: era como si toda su voluptuosidad se hubiese concentrado en cada trozo de su carne, como si me transmitiera su extrema capacidad de furia y placer en cada bocado, como si su espíritu lujurioso hubiera sido destilado en ese líquido espeso, quemante. (135)

Entonces, ¿qué podrá ser lo significativo de Eduardo Sosa? Quizá cuando menos su señalamiento de la posibilidad de que el centro —con sus numerosos aparatos del poder y sistemas de vigilancia— nos impide acceso al placer. Quizá sugiera que más allá de la legibilidad cultural se encuentra un espacio alternativo para el placer que el lugar que ocupamos en el centro no nos permite experimentar.

Otro tema que se explora en la narrativa salvadoreña de posguerra es el de la construcción del sujeto. Más allá del espacio social y de las complejas redes del poder que funcionan en él, es un tema que explora el mundo interior del individuo. Leer la narrativa de Rafael Menjívar Ochoa nos invita a retomar la discusión sobre la construcción del sujeto y a explorar la contradicción que esta construcción implica: ser sujeto es a la vez estar sujeto a todo un proceso normativo que valida el surgimiento del sujeto.

Michel Foucault habla de una fuerza síquica, de una especie de alma que habita al sujeto y que le permite ingresar al ámbito de la existencia. Para adquirir su calidad de sujeto, éste debe someterse a esa fuerza síquica. Foucault, en vez de proponer que es el alma —lo inmaterial— la que se encuentra prisionera en el cuerpo —lo material—, propone que es el alma la que desempeña el papel de prisión del cuerpo (30). Para Foucault, dicha fuerza síquica sostiene el proceso normativo que aspira a un determinado ideal a partir del cual se

somete al cuerpo bajo a un sistema de control, se le da forma, se materializa. Foucault considera, entonces, a esta fuerza síquica como una especie de prisión que ejerce un efecto real en el cuerpo del prisionero (léase sujeto) por medio de la imposición de un proceso normativo que lo lleva a acercarse de manera compulsiva al ideal del sujeto impuesto por esta fuerza síquica o alma. Más interesante aún resulta la propuesta de Foucault respecto a la necesidad de que se lleve a cabo, trascendiendo las fronteras de la subordinación, un cierto grado de destrucción del cuerpo para que de hecho pueda producirse el sujeto como tal. Judith Butler señala que para Foucault,

El sujeto aparece a expensas del cuerpo, una apariencia condicionada en relación inversa a la desaparición del cuerpo. El sujeto no solamente toma de manera efectiva el lugar del cuerpo sino que actúa como el alma que enmarca y forma al cuerpo en cautiverio. Aquí la función de formación y demarcación de esa alma externa actúa en contra del cuerpo; de hecho, puede entenderse como la sublimación del cuerpo a consecuencia del desplazamiento y sustitución. (91-92)

Trece, una novela aún inédita de Menjívar Ochoa, narra el proceso mediante el cual el protagonista va acercándose a su propia muerte. Y esa muerte a la que se acerca, bien puede ser la muerte metafórica del sujeto: la destrucción de su cuerpo que, al igual que en la propuesta de Foucault, propicia su constitución. En otras palabras, la destrucción del cuerpo del individuo culmina en el surgimiento del sujeto, cuando menos en el ámbito de lo literario. La novela es narrada en primera persona por un protagonista cuyo nombre desconocemos. Sabemos, sin embargo, que se trata de un escritor en busca del texto que lo constituya como sujeto literario. Para lograrlo, se da cuenta de que es necesario fijar el plazo de su muerte: trece días o trece muertes metafóricas que lo obligan a escribir de manera espontánea y sin revisiones del texto que a fin de cuentas, le da sentido a su vida, a la vez que, de manera paradójica, adquiere sentido en su muerte.

Por otra parte, Louis Althusser propone que la constitución del sujeto se basa en el concepto de interpelación, a partir del cual el sujeto se constituye en el momento en que es nombrado o requerido por otro, quien a su vez, representa a la ideología, y por lo tanto, a la autoridad. Para Althusser, este proceso es de carácter automático:

La ideología siempre ha interpelado a los individuos como sujetos, lo cual deja claro que los individuos siempre han sido interpelados por la ideología como sujetos, lo cual necesariamente nos lleva a una última propuesta: los individuos son desde siempre sujetos. (175-76)

Se trata, sin embargo, de un juego de aparente libertad, en el que el individuo es interpelado como sujeto libre a someterse por su propia voluntad a la sujeción (182). Sin embargo, Judith Butler sugiere que esta libertad relativa está ligada a una pasión. Butler retoma la historia personal de Althusser y de su reacción tras llevar a cabo el asesinato de su esposa, Hélène. Ella considera un gesto autointerpelativo que Althusser saliera a la calle y se entregara por su propia voluntad a las autoridades. Para Butler, esta acción deja en evidencia el lazo pasional que une al individuo con la autoridad a través del proceso de interpelación:

Althusser se habría beneficiado de un mejor entendimiento de la forma en que la ley se vuelve objeto de un lazo pasional, un extraño escenario amoroso. Pues la conciencia que impulsa al peatón que pasa a darse la vuelta al escuchar el llamado del policía o que impulsa al asesino a ir por las calles en busca de la policía parece estar basada en un amor por la ley que puede satisfacerse únicamente por medio del castigo ritual. En la medida en que Althusser se encamina hacia este análisis, comienza a explicar cómo se forma un sujeto por medio de su búsqueda pasional del reconocimiento del estado por medio de la reprimenda. El hecho que el sujeto se dé la vuelta o se entregue a la ley sugiere que el sujeto vive en una expectativa pasional de la ley. Dicho amor no existe más allá de la interpelación, por el contrario, forma un círculo pasional en el que el sujeto es atrapado por su propio estado. (128-129).

Butler señala, por lo tanto, que no puede llevarse a cabo la formación del sujeto sin la existencia de este lazo pasional que lo une a aquello que, a su vez, lo subordina: la regulación social (7). Para ella, en este lazo pasional que surge del deseo de existir que experimenta el sujeto es donde reside su vulnerabilidad (20-21). Por lo tanto, la forma en que el sujeto puede esquivar su propia vulnerabilidad y resistir la carga de la identidad es por medio de su voluntad de no ser, lo que Butler llama una desobjetivación crítica (130). Esto es precisamente lo sorprendente del protagonista-narrador de la novela *Los héroes tienen sueño* de Menjívar Ochoa: su voluntad de no ser,

su voluntad de salir del ámbito de la existencia demarcado por el espacio de los que matan. Si desde su perspectiva, formada por la violencia generalizada de la sociedad en que se encuentra incrustado, el mundo se divide entre los que matan y los que mueren, su paso del ámbito de los que matan, donde él ocupa un sitio privilegiado, al ámbito de los que mueren, resulta cuando menos dificultoso: “Lo más difícil es pasar del lado de los que matan al lado de los que se mueren. Se supone que es un camino que uno no debe recorrer. No voluntariamente, quiero decir” (27). Sin embargo, este personaje decide cruzar esa invisible línea que lo lleva al espacio de la no-existencia:

Entonces salí a la calle y me acordé de lo que era el miedo. No digo el miedo físico; ése nunca se quita. Si tres tipos te están tirando balas sientes miedo. Es un miedo sano. Si uno entiende que es bueno y lo controla, ya resolvió su vida. El otro miedo no se puede controlar. Es un miedo por cosas que no se ven ni se oyen ni sabe uno dónde están. El miedo de ser gente. Gente del otro lado de la rayita. Llega alguien, te da un tiro en la nuca, te vas al carajo y no pasa nada. (29)

Para este personaje, “ser gente” implica ocupar un espacio donde el individuo pierde su calidad de sujeto ante los ojos de la autoridad. La experiencia de este personaje es aterradora debido a que ha habitado el espacio del poder, ha visto a “la gente” desde la perspectiva de la autoridad, desde la perspectiva deshumanizante y objetivizante de la autoridad. No es sino hasta que pasa del espacio de los que matan al espacio de los que mueren, que este personaje logra reconocer en “esa gente” rostros individuales, identidades propias, potenciales sujetos:

Empecé a ver las caras de una por una. Caras de verdad. Uno se acostumbra a ver a las personas como a los gatos: todos son iguales. La misma cara, la misma manera de moverse, la cola del mismo tamaño. Uno sólo se fija en los gatos siameses, y hasta éstos son todos iguales, todos pinches gatos. (29)

Este proceso de desobjetivación crítica como forma de resistencia al lazo pasional que une al individuo con la ley aparece también en el cuento inédito de Alvaro Menén Desleal “El hombre marcado”. Se trata de un personaje que en un inicio apela a la ley para

institucionalizar su calidad de sujeto: acude a la intendencia para poner en el Libro del Registro “justamente en la casilla en blanco situada a la par de [su] nombre y [su] número de ciudadano” su huella digital. Sin embargo, este acto le produce una mancha en su dedo pulgar, una mancha que lo señala y que por lo tanto lo expulsa de manera paulatina hasta el margen. El individuo entonces, al caer presa de la atracción que siente por la ley se instituye como sujeto pero a la vez inaugura el proceso de destrucción de su propio cuerpo que termina anulando esa misma calidad de sujeto.

Es evidente que este individuo habita un espacio en el que el discurso oficial y la experiencia del individuo carecen de coherencia: mientras el letrado cívico frente a un basurero anuncia que “la ciudad es la casa de todos”, se inicia un proceso que comprueba lo contrario. La ciudad es la casa de todos siempre y cuando no sean portadores de una mancha indeleble que los distinga del resto de habitantes de ese espacio urbano, es decir, siempre y cuando se sometan las normas. La mancha que señala a este individuo lo excluye del ámbito de la legibilidad cultural dando inicio a un proceso de señalamiento y vigilancia por parte del Otro.

A partir de la propuesta de Foucault, la vigilancia continua por parte de la autoridad se hace innecesaria. De hecho, basta con que, de manera sorprendente y en el momento menos esperado, el individuo adquiera conciencia de encontrarse bajo un estado de vigilancia para que lleve a cabo por su misma cuenta ese proceso de vigilancia sobre sí mismo. Es así que el protagonista de este cuento de Menén Desleal comienza a darle explicaciones al cantinero en un bar que había clavado su mirada sobre su dedo manchado, y de igual forma se siente perseguido por los reproches de su familia, de sus compañeros de trabajo y de todos aquellos que le rodean. La vigilancia a la que se somete el individuo es internalizada de tal manera que le hace olvidar que el proceso dio inicio cuando llevó a cabo un acto voluntario que lo constituía como sujeto. Sin embargo, una vez se encuentra bajo esa constante autovigilancia pierde su calidad de sujeto. Pasa a un espacio al margen donde nadie lo reconoce como sujeto, donde él mismo no se reconoce como sujeto. Es entonces que el individuo inicia el proceso de destrucción de su cuerpo al intentar eliminar la mancha que cercena su calidad de sujeto:

Ya en casa, al tomar la ducha, me enjaboné varias veces todo el cuerpo y me fregué furiosamente con la esponja vegetal, hasta sentir que me hacía

daño, porque creía percibir que la mancha en vez de atenuarse, se me transfería al cuerpo entero.

No solamente es su culpa la que lo invade, sino también el hecho de que la autoridad misma que lo había reconocido como sujeto, una vez estampó su huella digital en la casilla indicada llevó a cabo la revocación de su calidad de sujeto. En su trabajo lo obligan a presentarse ante el director general “para que la más alta instancia del sistema constatará el estado de [su] mano, en la que ahora florecía, impretérrita y resuelta, una mancha más grande, más viva y más fresca”.

Una vez surge su culpa, ésta funciona como una fuerza liberadora que lejos de esclavizarlo, le permite salir del círculo pasional que lo ataba a la ley, le permite iniciar un proceso de desobjetivación crítica. Si, tal como lo propone Butler, hay un lazo pasional que obliga al individuo a buscar reconocimiento por parte de la autoridad por medio del castigo ritual, la única manera en que el individuo puede librarse de ese lazo pasional es renunciando a su voluntad de ser. El protagonista del cuento, por medio de su culpa, se crea para sí mismo la posibilidad de liberarse del círculo vicioso en que se encontraba inmerso. La culpa le produce un deseo de no ser que destruye el lazo pasional que lo unía a la ley. El protagonista describe su culpa: “culpable de todo y culpable de nada, que es el peor de los sentimientos de culpa porque no hay manera de purgarla. Culpa que no purgas es culpa que te arrastra. Lo saben todos”. Su única manera entonces de liberarse de la culpa es renunciar a su calidad de sujeto de manera voluntaria. Primero renuncia a utilizar su mano diestra y la cubre con un guante al caminar por la calle en un gesto que intenta cubrir su imperfección. Sin embargo, esto lo obliga a habitar un espacio al margen donde “los niños [le] arrojan latas de refresco y cáscaras de frutas, mientras [le] gritan cosas incomprensibles”, su familia lo abandona e incluso los perros empiezan a ladrarle. A partir de entonces, el resto de individuos que habitan el espacio urbano, en su lucha por mantenerse en el espacio de la legibilidad cultural, dan rienda suelta a su propio proceso de autovigilancia y se esfuerzan por diferenciarse de este individuo que ahora habita el margen:

De aquel día para acá todo fue peor. Los choferes de taxi me agreden, las madres alejan con aprensión a sus hijos cuando me ven aparecer, y llaman a la policía civil, la que invariablemente me arresta.

Una vez que el estado mismo reconoce su culpa de manera oficial, el individuo pierde permanentemente su calidad de sujeto, logrando así liberarse del lazo pasional que lo ataba a la ley. El individuo, su calidad de sujeto en tela de juicio, se marcha solo con su culpa y quizá incluso con la posibilidad de experimentar una riqueza individual que antes tenía vedada, con la posibilidad de incursionar en el ámbito del placer. Se trata, entonces, de un final positivo porque nos muestra el paso consciente del protagonista al ámbito de la inteligibilidad cultural, un espacio al margen donde quizá por vez primera el individuo tenga la posibilidad de ser.

Por otra parte, el cuestionamiento del centro y de su espacio de poder adquiere nuevas dimensiones en “La noche de los escritores asesinos”, uno de los relatos incluidos en *Cuentos sucios* (1997) de Jacinta Escudos. El texto narra el conflicto entre dos escritores, Rossana y Boris, quienes experimentan una relación de amor/odio por un período de catorce años. Es Boris quien se siente atraído por Rossana, mientras que ella quisiera borrar a Boris de sus recuerdos, de su pasado y de la memoria colectiva: “la sola idea de que aquella absurda relación permaneciera guardada en la memoria de las personas me era tan desagradable que ni siquiera tengo palabras para expresarlo” (97). La narración tiene una cierta riqueza textual ya que la voz de Boris, quien narra su historia a su compañero de celda mientras está detenido por intentar asesinar a Rossana, es interrumpida por la voz de Rossana que nos llega a través de trozos de su diario íntimo y algunas veces, incluso de sus pensamientos. Debido a que ya he discutido mis ideas respecto a la forma en que *Cuentos sucios* cuestiona los valores hegemónicos y patriarcales de la sociedad en un ensayo previo, para los propósitos de este ensayo me enfoco únicamente en este relato en particular, retomando la discusión de la relación entre centro y periferia, y analizando la pugna por el poder que genera una violencia ambivalente: un medio de opresión que a la vez puede entenderse como parte de un proyecto de liberación.

El texto presenta la transición desde la época de la guerra civil hasta un momento posterior a la firma de los acuerdos de paz. Una vez concluida la guerra, el discurso de Boris muestra un cierto desencanto con ésta. De hecho, al narrar la renuncia de Rossana a la organización, Boris señala que “Rossana era una visionaria. Decía

Una vez que el estado mismo reconoce su culpa de manera oficial, el individuo pierde su calidad de sujeto

que la Revolución no cambiaría el sistema y el estado actual de las cosas si antes no cambiaba el corazón del ser humano que está, por demás, podrido” (95). A pesar de que el narrador reconoce el pensamiento de Rossana como el de una visionaria, él mismo es incapaz de cambiar sus propios patrones individuales de conducta.

Las razones que tienen Rossana y Boris para escribir son muy diferentes. Boris busca la fama. Rossana simplemente no puede evitar escribir. A pesar de que es ella quien realmente tiene talento literario, y no Boris, la sociedad en la que viven se encuentra condicionada para aceptar lo contrario con muy poca evidencia. Boris, que consideraba a Rossana como su “peor competencia” (98), se dedicó a hacerse famoso lo más rápido que le fue posible:

Es tan fácil ser escritor en este país, publicas un libro y te sientas a echar fama de intelectual. Lo demás viene por vida social, por copas y cigarros en las mesas de los bares, en los vernissages. Con cualquiera que te encuentres, lo saludas, te pregunta en qué trabajas y le dices que eres escritor y nadie pregunta cuántas horas al día escribes, cuántos libros tienes publicados. Peor aún, nadie lee tus cosas para confirmar si lo eres, si tus escritos tienen calidad alguna, si realmente mereces esa etiqueta de escritor sobre la frente. (104)

Gran parte de esa vida social a la que Boris se refiere está reservada para los hombres. La única forma en que Rossana puede participar en el poder en el campo de la literatura es desde una posición subordinada al hombre. Sin embargo, la crítica que hace el texto a esas relaciones de poder va mucho más allá de lo literario. El texto nos presenta un espacio donde la mujer difícilmente puede tener acceso al placer si el deseo –inclusive el deseo femenino– se define desde una perspectiva masculina. Es así que Boris no siente la necesidad de comprender el deseo de Rossana, por el contrario, vive amparado en su propia teoría masculina sobre el placer:

No soy un hombre que las mujeres llamarían ‘atractivo’. Por eso tengo que hacer uso de mi labia para seducirlas, para hacerles olvidar mi insignificante rostro y mi cuerpo nada llamativo. Y es curioso. Puedes ser un hombre muy feo, muy tímido, puedes tener muchas imperfecciones físicas o de carácter, pero a la hora de los encuentros de cama, lo que importa es una sola cosa: tu miembro. Y puedes ser cualquier, pero absolutamente cualquier cosa, joven o rico, viejo o

retrasado mental, paralítico o sacerdote, no importa. Si tu miembro tiene las proporciones adecuadas, estás a salvo. (94)

Tal como lo señala Teresa de Lauretis, el sexo, incluso desde una perspectiva feminista, muchas veces se concibe únicamente a partir del acto de penetración, sin tomar en consideración nociones de la sexualidad que puedan estar más relacionadas con el deseo de la mujer (14). De hecho, la mujer ha sido socializada para crear y recrear sus fantasías eróticas a partir del imaginario masculino de la sexualidad. El texto critica esta posición al presentar la confianza que Boris tiene en su capacidad de dar placer a la mujer, mientras que el lector sabe que él ha sido incapaz de satisfacer a Rossana.

Habría además que señalar que Rossana hace un esfuerzo por eliminar la “diferencia sexual” que existe entre el hombre y la mujer, sobre todo en el campo literario. Rossana señala:

No creo en eso de la literatura femenina o masculina. Creo que existe la literatura buena o mala, independientemente del tipo de genitales que tenga el escritor en la entrepierna. (101-02)

De hecho, el concepto de “diferencia sexual” puede resultar siendo otra estrategia para mantener a la mujer subordinada a la construcción masculina de esa diferencia. De Lauretis señala que además, concebir la “diferencia sexual” de forma universal crea dificultades para articular las diferencias que existen entre y al interior de las mujeres (2). En otras palabras, “mujer” no es un concepto cohesivo y rígido que podamos definir. De Lauretis, por lo tanto, sugiere que la “diferencia sexual” solamente puede resultar constructiva para propósitos de concebir un sujeto múltiple y contradictorio (2).

El conflicto entre Rossana y Boris está también ligado al poder. En el imaginario del deseo que tiene Boris, la idea de doblegar y controlar a Rossana tiene gran atractivo. Incluso desde la época de la guerra, cuando él y Rossana estaban involucrados en una relación amorosa, Boris reconocía que Rossana no lo quería, sin embargo la idea de controlarla le producía placer. Boris cuenta: “un par de veces hasta tuve que pegarle para poder tener sexo con ella. ¡Qué se creía! ¡Que iba a negármelo así no más, siendo yo su hombre!” (92). Y más adelante fantasea:

Hacerle daño a Santa Rossana... Matarla, destruirla, golpearla, escupirla, degradarla, hacer que todos aborrecieran de ella, presentarla como una imbécil en el periódico, criticar sus libros sin una pizca de conmiseración, contar sus sucios cuentos del pasado, los mismos que yo le sabía de los días de la guerrilla, insinuar por ejemplo algún oscuro romance con el comandante y decírselo a su esposa para que ella la mandara a ametrallar. O telefonarle a algún coronel... y sugerirle que la Maracaibo fue la persona que había liquidado a algún pariente suyo y echarle encima a los escuadrones de la muerte, acorralarla, torturarla, arrancarle en pedacitos la carne, sacarle los ojos, oírle gritar, amarrarla, mear sobre su cara, hacerla tragarse los orines de los guardias, estar parado ahí, en un rincón de la bartolina, mientras la violaran todos los soldados del regimiento. (113)

Este conflicto va incrementando sus dimensiones mientras Boris hace nuevos intentos por acercarse a Rossana y ella continúa rechazándolo. A pesar de que Boris critica la situación de impunidad en la que se encuentra San Salvador —“¡Aquí te matan a cuchilladas por un reloj de plástico, de esos que valen una nada!” (107)— poco a poco vamos dándonos cuenta de que esos asesinatos no solamente se cometen para obtener acceso a cosas materiales, sino también, como en el caso de Boris, por razones de poder. Es así que Boris aparece en casa de Rossana con su revolver una noche, y una vez más disfruta su poder: “el revolver en mi mano apuntándola, el revólver en mi mano, poder absoluto de todo el mundo, ‘ni los dioses podrán salvarte ahora, puta’, le digo con la voz más tranquila de la que soy capaz” (115-16). Luego, tras un forcejeo, Boris dispara.

Rossana no murió en esa ocasión. Sin embargo, a pesar de haber sido ella la víctima, no es ella quien cuenta con el apoyo colectivo. Boris, que había logrado reconocimiento como escritor además de tener acceso a los medios de comunicación, es exonerado de sus cargos legalmente y también en el ámbito de la opinión pública. La nota en el periódico que él mismo escribió leía:

Boris Castaneda... hizo constar en autos que se trató de un caso de defensa propia, ya que la acusada amenazó con matarlo... El personal de nuestro periódico se encuentra de plácemes ante el triunfo indiscutible de la justicia que probó la inocencia en el caso de Boris Castaneda, acusado de ultimar a Rossana Maracaibo. (119)

A pesar de ser la víctima del atentado, es Rossana quien pierde la credibilidad. Ella resulta marginada todavía más por la sociedad. Una vez que es calificada como una mujer que sufre de “desvaríos mentales” (119) pasa a un espacio carente de legibilidad cultural: la locura.

En un análisis sobre la violencia Frantz Fanon señala que “al nivel individual, la cólera es una fuerza purificadora. Libera a la mujer de su complejo de inferioridad y de la desesperación y de la inactividad; la hace perder el miedo y restaura su dignidad” (Citado por Lesage 428). Al respecto, Julia Lesage señala que como parte del proceso de colonización que ha experimentado la mujer, ésta ha llevado a cabo una acumulación interna de su cólera que no se ha permitido expresar. Por lo tanto, Lesage interpreta la expresión de esta cólera como “un momento histórico específico en el que la colonización mental puede ser y es superada” (426). Desde este punto de vista, el final del relato de Escudos es positivo en términos de la expresión de la cólera que Rossana había intentado suprimir en sus adentros a lo largo de todo el relato, a pesar de que desde un inicio habíamos encontrado indicios de ésta en una entrada en su diario íntimo: “Y cada vez que me ponía una mano encima, me sentía tan sucia, tan degradada, tan nada, que lo único que deseaba era cerrar los ojos y morir. O matarlo” (91).

Finalmente, Boris abre la puerta de su casa y se encuentra con Rossana. Ella dispara, él cae al suelo herido, ella le apunta nuevamente y le dice: “la única manera de sacarte de mi camino para siempre, la única manera de terminar con todo este ridículo cuento es ésta” (123) y dispara nuevamente. El final del texto habla de una sociedad cerrada en la que el único recurso para liberarse que tiene la protagonista es la violencia, pero habla también de que la necesidad de construir una sociedad con espacios para todos y una identidad salvadoreña diversa que presupone la necesidad de destruir los patrones de colonización de los cuerpos y mentes de las mujeres salvadoreñas.

La representación de la mujer en el texto de Escudos hace claro contraste con la forma en que la mujer es representada en *Libro de los desvaríos* (1996) de Carlos Castro. Me parece acertada la observación de Lara Martínez respecto a que “durante los dos siglos que trata la novela... el legado documental y la escritura pasa, de padre a

La cólera es una fuerza purificadora. Libera a la mujer de su complejo de inferioridad

hijo, por la línea masculina de la familia. De tal suerte, los personajes femeninos están subordinados a la escritura del hombre” (11). Incluso podríamos ir más lejos al afirmar que en el texto, la mujer sólo existe al margen de todos los eventos significativos de la historia occidental por lo que queda marginada del discurso historiográfico de la novela. De hecho, el texto excluye a la mujer de todo pensamiento racional para situarla en el ámbito de lo sensorial. Es así que Atanasio Barrios le explica a su hijo Claudio que las mujeres piensan “por imágenes, por intuiciones” (98) y que tienen la capacidad para “prever y predecir con exactitud las cosas futuras” (98). Más significativa aún, en términos de la marginación de la mujer del espacio de la razón, resulta su representación como histérica. Recordemos que la histeria, en sus orígenes griegos, consistía en la idea de que el “vientre flotante” que la mujer llevaba dentro le ocasionaba inestabilidad emocional y la incapacitaba para razonar. El diccionario de la Real Academia todavía define la histeria como una “enfermedad nerviosa, crónica, más frecuente en la mujer que en el hombre” (713). En el texto, el concepto de mujer que Atanasio comparte con Claudio no está muy lejos de esta línea de pensamiento:

La naturaleza ha puesto en el cuerpo de las mujeres en un lugar secreto e interno un órgano del que carecen los hombres, en el que se engendran humores salados, nitrosos, borácicos, acres, mordientes, lacerantes, amargamente cosquilleantes, a causa de cuya picazón e inquietud dolorosa todo su cuerpo se conmueve, los sentidos se despiertan, las pasiones se exageran y los pensamientos se confunden, peor que en las fiestas bacanales, porque ese terrible órgano está conectado con todas las partes del cuerpo, según evidencia la anatomía. La doctrina de los peripatéticos establece que se trata más bien de un animal, pues se puede reconocer en él movimientos propios de sofocación, precipitación, contracción y agitación, tan violentos que muy a menudo le quitan a la mujer otro sentido y movimiento, como si tuviera lipotimia, síncope, epilepsia y apoplejía. (99-100)

Todas las mujeres que aparecen en el texto se ciñen a este concepto de mujer. El mismo Atanasio tuvo amores con “una mocita danesa con piel de durazno, ojos amarillos y nombre de princesa vikinga, Anne Ingelise Hviid” (74), quien poco después “expresó un incontrolable deseo de beber la sangre de un carnero que una familia campesina acababa de degollar junto al camino” (75) y finalmente,

convenció a Atanasio de ser una “perturbada mental” (75), cuando “en una taberna del camino la frágil princesita vikinga atacó repentinamente a mordidas a un tiznado minero que pacíficamente bebía cerveza” (75). Debido a este comportamiento, Anne “terminó encerrada en el manicomio de Bedlam” (75).

Más adelante, el narrador nos presenta a Renata Antonia, la tía abuela del Capitán General Barrios, quien “desarrolló prematuramente su curiosidad sexual” (108), “participó en un grupo de ninfófilas adolescentes”, dedicadas a

hacer vida común con otras mujeres antes de casarse; aprender antes que nada el arte de sentir, que tanto hermosea al de amar; conocer todos los grados de las sensaciones que la naturaleza propone o de las cuales es susceptible; ejercitarse amorosamente entre sí, para que los refinamientos que mutuamente puedan enseñarse sean un día provechosos para la especie humana. (111)

Después de enviudar muy joven, Renata Antonia fue incapaz de moderar su apetito sexual y “se entregó sin tapujos al más desorbitado desenfreno” (112). A tal grado fue marginada del ámbito de la razón, que a pesar de sus intentos por contactar a su hermano Pedro Joaquín hacia el final de sus vidas, éste “se negó a aceptar sus invitaciones y requerimientos fraternales hechos desde Metapán, sintiéndose todavía ofendido por los ya lejanos pero aún inaceptables hábitos eróticos juveniles de Renata, que consideraba inmorales y perversos” (150).

Si algún personaje femenino del texto nos da la impresión de tener el raciocinio y la capacidad de ejercer algún impacto en los sucesos de la historia, esa fue Ana Josefa Mericur, quien “había encabezado la gran manifestación de mujeres que en octubre de ese año invadieron el castillo de Versalles, y había penetrado hasta los aposentos de la reina” (141). Desafortunadamente, Ana Josefa también perdió la cordura y su papel en la historia. Después de iniciar amoríos con Pedro Joaquín, ella “le reveló [a Pedro Joaquín] que también mantenía alianzas pasionales nocturnas con Claudio” (141). Irónicamente, la última noticia que tenemos de ella es que terminó sus días “como enferma mental en el sanatorio de la Salpêtrière” (141).

Lo significativo de todo esto es, sin duda, que el proyecto liberal de igualdad y libertad era un proyecto destinado únicamente hacia

los hombres. La influencia del pensamiento del filósofo genovés Jean-Jacques Rousseau en la vida de Atenor Barrios y de sus descendientes podría darnos una idea: “Sin duda alguna la impresión que produjeron en Atanasio las palabras y descripciones de Rousseau fue tan fuerte y definitiva que terminó por elaborar con ellas una especie de credo personal que desde entonces orientó su vida y tuvo amplias repercusiones en la de sus hijos, especialmente en la de Claudio, e incluso, décadas después, en la de su bisnieto José Gerardo” (69-70). Sobre todo, cuando sabemos que Rousseau fue uno de los propulsores de la Ilustración, apoyando la igualdad, la libertad y los derechos de los individuos, pero, señalando de manera clara, sobre todo en su tratado sobre la educación, *Émile* (1762), que las mujeres, por ser sentimentales y frívolas, no eran sino compañeras subordinadas de los hombres. Desafortunadamente, la representación de la mujer en este texto hace eco a la marginación que la mujer salvadoreña ha sufrido en el proceso de la construcción de la historia nacional, especialmente en el caso de la historia oficial y, por lo tanto, sirve como un recordatorio válido para la sociedad salvadoreña de posguerra.

Por otra parte, el texto lleva a cabo un proyecto relevante para la discusión sobre la ficción que hemos ido desarrollando en este ensayo: *Libro de los desvaríos* transfiere el discurso de la historiografía al campo de la ficción. El texto está escrito de tal forma que asemeja el reporte historiográfico de un investigador que revisa los documentos de la familia Barrios en la biblioteca Ignacius Orosius, en Coyoacán, México. Parte de la riqueza textual de la novela la proporciona la variedad de citas que de acuerdo con nuestro narrador, fueron escritas al margen de los documentos entre la fecha en que fueron producidos y su llegada a su destino final en esa biblioteca. El contraste entre este collage textual y el remedo al discurso historiográfico crean un efecto que sugiere la dimensión ficticia de todo texto histórico.

Por otra parte, *Libro de los desvaríos* en ningún momento ofrece presentar una versión de la identidad salvadoreña. De hecho, difícilmente podría justificarse la construcción de dicha identidad a partir de la figura poco inclusiva del Capitán General Gerardo Barrios. A pesar de esto, en un comentario sobre el texto, el crítico Carlos Molina Velásquez parte de la premisa que lo salvadoreño, es decir, la identidad salvadoreña, debería encontrarse en el texto. Es así que Molina Velásquez critica de manera bastante dura la novela al señalar

que “más que decirnos lo que de Barrios tenemos en El Salvador, Carlos’ Castro nos invita a descubrir lo que nunca hemos sido” (168). Molina Velásquez incluso señala que “la excusa modernista, erudita y liberal que encontramos en la novela de Carlos Castro... expresa la confusión reinante en las esferas intelectuales cuando se trata de decir en qué consiste lo salvadoreño, cuál es la esencia de este pueblo que vive de fragmentos del pasado, en un presente defraudante y sin esperanza” (169). Dejando de lado los esencialismos, habría que señalar en una nota mucho más positiva, que si Molina Velásquez se encuentra en lo correcto y, de hecho, los intelectuales salvadoreños están “confundidos” respecto a la definición de lo salvadoreño, eso indicaría un avance desde aquella oscura época en que éstos se adjudicaban el derecho a definir lo salvadoreño. Esperemos ahora que se dé un nuevo paso y que se haga un esfuerzo por diversificar ese concepto de lo salvadoreño.

Otro aspecto significativo de la novela es su representación del proyecto liberal, el cual aparece en el texto como un proyecto poco inclusivo que se construye a partir de numerosas coincidencias y azares del destino, y que tras la construcción cultural de la identidad europea como racionalista y democrática, esconde un pasado de ocultismo, de premoniciones gitanas y de supersticiones. El ideal de la democracia aparece representado en estado de crisis, sobre todo, cuando éste ha sido construido a partir de la necesaria marginación de la mujer, de la militarización de América Latina representada por la figura de Barrios, de la marginación de la población no europea en la historia latinoamericana, y demás.

Concluyamos señalando entonces, que la ficción de finales de siglo en El Salvador abre un espacio de reflexión sobre la realidad nacional que cuestiona las bases de la construcción de una identidad nacional cohesiva y sumamente rígida, así como su proyección en la historia oficial. La propuesta de estos textos no es la producción de una identidad cultural alternativa a la construcción oficial, o lo que equivaldría a la reproducción del mismo tipo de violencia ideológica, su propuesta es mucho más saludable: la destrucción del concepto fijo de identidad nacional. Lo que queda entonces es una identidad cultural fragmentada que abre nuevas posibilidades de subjetividad y la denuncia de lo que por años ha sido la falsa construcción de nuestra identidad y de nuestra historia.

La propuesta de estos textos es la destrucción del concepto fijo de identidad nacional

OBRAS CITADAS

- ALTHUSSER, LOUIS. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)". *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review P, 1971. 127-86.
- BEVERLEY, JOHN. "The Margin at the Center: On Testimonio". *The Real Thing*. Ed. Georg Gugelberger. Durham: Duke UP, 1996. 23-41.
- BUTLER, JUDITH. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- CASTELLANOS MOYA, HORACIO. *Baile con serpientes*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996.
- . *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. San Salvador Ediciones Tendencias, 1993.
- CASTRO, CARLOS. *Libro de los desvaríos*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996.
- COLAS, SANTIAGO. "What's Wrong with Representation?: Testimonio and Democratic Culture". *The Real Thing*. Ed. Georg Gugelberger. Durham: Duke UP, 1996. 161-171.
- CORTEZ, BEATRIZ. "Los Cuentos sucios de Jacinta Escudos: la construcción de la mujer como sujeto del deseo". *Cultura* 84 (1999): Sin pag.
- Diccionario de la lengua española*. 19ª ed. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- ESCUDOS, JACINTA. *Cuentos sucios*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997.
- FOUCAULT, MICHEL. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1977.
- JAMESON, FREDRIC. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 18.36 (1992): 117-33.
- LARA MARTÍNEZ, RAFAEL. "La tormenta entre las manos. Del testimonio a la nueva mimesis literaria en El Salvador". MS.
- LARSEN, NEIL. Introduction. *Reading North by South: On Latin American Literature, Culture, and Politics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995. 1-22.
- LAURETIS, TERESA DE. "The Technology of Gender." *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana UP, 1987. 1-30.
- LESAGE, JULIA. "Women's Rage". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988. 271-313.
- MENÉNDES LEAL, ALVARO. "El hombre marcado". MS.

MENJIVAR OCHOA, RAFAEL. *Los héroes tienen sueño*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1998.

—. *Trece*. MS.

MOLINA VELASQUEZ, CARLOS. "Novela, arraigo y nihilismo". *Cultura* 80 (1997): 166-69.

NERUDA, PABLO. *Odas elementales*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTI. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988. 271-313.

YUDICE, GEORGE. "Testimonio and Postmodernism". *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 15-31.

—. "Testimonio y concientización". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.36 (1992): 207-27.

ZIMMERMAN, MARC. "Testimonio in Guatemala: Payeras, Rigoberta, and Beyond". *The Real Thing*. Ed. Georg Gugelberger. Durham: Duke UP, 1996. 101-29.

Roberto Sosa: La poesía ha sido mi centro vital

Por: Edward Waters Hood*

Roberto Sosa (n. 1930, en Yoro, Departamento de Yoro, Honduras) tiene una distinguida trayectoria poética. Entre sus poemarios más destacados se incluyen *Un mundo para todos dividido* (1971), *Los pobres* (1969), *Secreto militar* (1984) y *El llanto de las cosas* (1984). En 1995, la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) publicó la Antología personal de sus poemas predilectos. Actualmente Sosa reside en Tegucigalpa, donde tiene una participación muy activa en la vida literaria y cultural de Honduras. Esta entrevista fue realizada en abril de 1997 en la casa del autor y revisada con él en la Ciudad de Panamá en marzo de 1998, durante el VI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, y en abril de 1999, en Flagstaff, Arizona, durante una visita que hizo el poeta a la Universidad del Norte de Arizona.

Roberto, ¿puedes hablar un poco de tus primeras experiencias en la vida? ¿Qué tipo de infancia tuviste?

Yo nací en un pueblo de Honduras que se llama Yoro. Ha trascendido que allí llueven peces, y eso ha cobrado un carácter de universalidad. Esta circunstancia ha servido para literaturizar un poco el fenómeno. Para el caso, le conté una vez a Eduardo Galeano este hecho y él hizo un breve cuento sobre esto. Creo que el argumento del cuento se trata de un exiliado político que por alguna razón llega ahí y se asombra de ver a varias personas cargando con canastas llenas de peces. Pero sólo viví en ese pueblo hasta la edad de unos tres años; después salí de él y anduve por varios países y retorné a mi lugar de origen a los once años —después de conocer muchas ciudades de Honduras y de la República de El Salvador.

Edward Waters Hood (Burlington, North Carolina, 1954) enseña literatura hispanoamericana en la Universidad del Norte de Arizona, Flagstaff. Ha publicado *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad* (Peter Lang, 1993) y ha traducido varias novelas de autores centroamericanos.

Mi padre era salvadoreño. Y debido a su profesión —era músico de banda— andaba para todo sitio. Me acostumbré un poco a sentir cierta nostalgia por un viaje próximo, por una circunstancia de llegada, de descubrimiento de algo nuevo, y por ahí pues que adquirí una psicología de viajero: me gusta viajar. Más tarde, leí que viajar es reformarse, y reformarse —según José Enrique Rodó— es vivir. De ahí, pues, repito, he sentido cierta inclinación por el cambio de ciudades, pero en los últimos años me he radicado aquí en Tegucigalpa. Estamos en mi casa, la he levantado con esfuerzo propio y estoy orgulloso de que sea así. Este es mi centro de trabajo, tengo un espacio de trabajo que es lo que yo creo que es una casa, un sitio de trabajo y también de descanso, porque después del trabajo, descanso. Es una íntima relación, casi musical.

En Honduras, el poeta no puede vivir de la poesía, ¿verdad? ¿A qué otras actividades te has dedicado?

Bueno, para mí el trabajo de la poesía ha sido mi centro vital. Y claro, no sólo de poesía vive el hombre. He tenido que trabajar para poder sobrevivir decentemente en un país estructurado de una manera compleja, como es Honduras. He hecho diversidades de trabajos, desde vender pan cuando era un muchacho hasta hacer trabajos ajenos a mi vocación poética. Sin embargo, siempre me ha sostenido la idea de poder escribir lo vivido, lo que he vivido. Desde luego eso ha estado complementado con lecturas. He sentido siempre una pasión por la lectura y otra pasión por la música. Tengo dos pasiones que, según me he podido ir deslindando, se complementan: la música y la lectura son diversas caras de una misma visión del mundo y han complemen-

tado mi formación. Soy un autodidacto, básicamente me he formado solo, aunque tengo un título universitario adquirido en los Estados Unidos, una maestría en artes. Pero mi formación básica es la de un autodidacto, me he hecho yo mismo. Esto me ha ayudado a ir complementando los estudios sobre la vida, que, según pienso, no terminan nunca: uno siempre está aprendiendo todos los días. Todos los días se aprende de las personas, de las imágenes, de los niños, de los animales. La relación con los animales es muy particular porque te enseñan a no perder el instinto. Creo que el instinto es un elemento absolutamente válido para poder entender mejor las relaciones con la realidad artificeada con lo que tienes enfrente, que puede ser un poeta, un policía, un bandido, un banquero o una niña que pesca en la orilla de la mar, un envidioso color verde botella.

A través de los años, ¿te has dado cuenta de un cambio en tu visión del mundo y de lo que es la poesía?

La poesía es un instrumento de indagación. Es un instrumento verbal para ir entendiendo las relaciones de la sociedad, porque el poema puede lograr un reflejo de un grupo social de un país y del universo. La poesía es eso: es un resumen de una visión del mundo, es una concentración química de la realidad. Y uno de los problemas del ser humano es conocer la realidad. La realidad que es variable en Honduras, en la China, en Rusia, en los Estados Unidos y en cualquier rincón terrestre; porque la realidad la hacen los seres humanos; la cambian, pero la realidad está ahí objetivamente, móvil, cambiante como un río heraclitano; y además de eso puede tener un carácter también violento como nos lo presenta el crimen organizado.

Después del período revolucionario en Centroamérica, ¿qué papel social tendrá la literatura? ¿Puede la literatura tener un papel protagónico en la sociedad y la política?

Bueno, creo que la literatura no ha hecho nunca ninguna revolución. Y no lo podría hacer. Las revoluciones se hacen con personas concientizadas para tal efecto, y se hacen con armas, con pensamientos, con proyectos políticos, filosóficos e ideológicos propios de un sistema. La literatura podría ser un complemento de eso, siempre que las personas que estén metidas en un proyecto de esa naturaleza la sientan y les sirva de apoyos éticos o estéticos, o éticos / poéticos. Se dice, para el caso, que el Che Guevara se sabía de memoria muchos textos de Pablo Neruda y los repetía de memoria, se los comunicaba a sus amigos a modo de esperanza. Y a lo mejor este sentido de alguna manera pudiera haber constituido un elemento de sostén, de base, de algún sentimiento, de alguna idea. Sabemos que Neruda era un poeta político, y además era un poeta militante. En cambio, César Vallejo era un poeta político desde su texto literario pero no tenía carnet del partido comunista, según creo. Ahora, claro, las políticas culturales de los países socialistas tenían también su principios de divulgación de determinados autores que favorecen una ideología. Para el caso, en Cuba, la ex Unión Soviética y los países del bloque socialista se particularizó toda esta circunstancia. Imagino que este fenómeno no se particulariza en los Estados Unidos. No ha habido una forma de divulgación orientada políticamente. En cambio en los sectores socialistas sí lo hubo y lo hay.

Roberto, ¿te sientes principalmente un poeta hondureño, centroamericano, hispanoa-

mericano o ser humano? Y, ¿qué tiene que ver eso con lo que escribes?

Yo me siento fundamentalmente un hondureño. No podría sentirme de otro país. He nacido aquí, he vivido aquí y espero morir aquí. Estoy plenamente identificado con la sociedad hondureña. Sin embargo, en el trabajo poético que hago, pretendo —y es una pretensión— de que no sea localizado dentro del mundo hondureño sino sobre un techo universal. Básicamente lo que me importa es la universalización del texto poético. Por cuanto si se queda en estas aldeas se queda inédita, se queda para el consumo de unos cuantos y no trasciende. Lo que trasciende es lo que es verdaderamente artístico. Para un contenido específico hay que hablar de este país, porque no puedo hablar de otro. En este sentido pues, el arte es forma: la tarea es universalizar un hecho particular de Honduras. Y es una aspiración de todos nosotros: se escribe desde aquí, con esto como punto de partida hacia el resto del mundo universo.

¿Has pensado en la recepción de tus textos en otros países? ¿Has notado algo interesante en las diferentes interpretaciones de tu poesía en otras partes?

He tenido experiencias de la siguiente naturaleza: una vez una norteamericana —de origen austríaco, creo yo— me dijo de memoria un poema mío, el poema “Los pobres”, en Cincinnati, precisamente. Y hasta niños de trece años me han dicho mis poemas; es posible que los padres se los hayan obligado a aprenderlos. También he tenido la satisfacción de que algunos de mis textos han sido traducidos a otros idiomas. Ultimamente he sido traducido al japonés, al finlandés y al holandés. Esto de la traducción es una visión un poco ajena —s

podría decir así— al original, porque un poema escrito en Honduras en español, traducido al francés, puede resultar un tanto difícil por aquello de *traduttore, traditore*. Es una sorpresa cuando un lector francés acepta esa visión desde acá, porque a lo mejor tiene interesantes conexiones con alguna visión del mundo de él, porque yo no he tenido nada que hacer ahí. Pero, supongo que o bien el mérito lo tuvo el traductor, o lo que se hizo ahí originalmente puede de alguna manera interesar a otra persona de otra cultura con otra formación, con otros intereses, con otras luces. A mí me interesa —para el caso— Robert Frost, y él no tiene nada que ver con Honduras. Me fascina “La senda no tomada”. Creo que este fenómeno tiene que ver con la problematicidad de la multisignificación: un texto significa una y cien cosas más, y siempre habrá un punto que le puede interesar a un lector de la China, por ejemplo. A propósito, hace poco adquirí el libro *Dos siglos de poesía norteamericana*.

Una de las cosas muy particulares de la forma de gobierno socialista en Cuba y Nicaragua es que traían una gran cantidad de personalidades de todas partes del mundo, y uno tenía la oportunidad de conocerlos. Conocí allí a Allan Ginsberg y a Yevtushenko. Bueno, esto sí habría que destacarlo, la editorial Nueva Nicaragua en Nicaragua y Casa de las Américas en Cuba hicieron una divulgación masiva de escritores de diferentes tendencias: ensayos extraordinarios de personajes universales de la literatura, y al mismo tiempo celebraban lecturas colectivas de poesía. Llegaban norteamericanos, rusos, polacos, etcétera, y uno tenía la oportunidad de conocer a esos poetas ajenos a nuestros contextos culturales. Es muy importante el intercambio de ideas con poetas de

otras latitudes, con intelectuales ajenos a lo nuestro. Es enriquecedor.

La poesía siempre necesita ese tipo de promoción, ¿no?

Sí, es la hermana pobre de la literatura. Y esto es un fenómeno universal, no sólo aquí en Honduras o en Nicaragua. He sabido que en Costa Rica la poesía tiene un mercado realmente mínimo; aquí en Honduras el género poético es un poco más divulgado, más aceptado. Es curioso, ¿verdad? Estos países son fundamentalmente poéticos; la narrativa aquí ocupa un segundo plano. Es posible que en este momento se esté dando un fenómeno de narradores, pero Honduras ha sido un país de poetas. Y esto lo comparten algunos otros países centroamericanos como Nicaragua. Con excepción tal vez de Costa Rica, donde hay más narradores que poetas. Por cierto, hay una especie de matriarcado literario, por cuanto son mujeres la mayor parte de los narradores de ese país.

¿Qué te motiva a seguir escribiendo poesía?

Para mí esto forma parte de mi preocupación; a lo mejor es una ilusión de una lucha contra la muerte. La preocupación de seguir escribiendo, de poder trabajar en torno a una obra imperecedera, hasta donde uno puede decirlo. Porque sólo el tiempo es el único juez insoportable, y el tiempo es quien va a decidir que es lo que queda de este trabajo. Aun de los grandes escritores ha quedado muy poco. De una obra voluminosa de un tío que escribió, ¿cuánto queda de él? A lo mejor cinco o diez poemas, o un cero. Además, trabajo lentamente, no tengo prisa por publicar tampoco. Eso me permite ir elaborando unos textos que pudieran trascendentalizarse. Estoy traba-

jando; o estoy leyendo poesía o la estoy haciendo, o ambas cosas. El proceso consiste siempre en crear una atmósfera propicia para poder estar uno metido en el círculo del trabajo creativo.

Cuando estás escribiendo, ¿cuándo sabes que un poema está acabado y que es bueno?

Si yo miro ese cuadro que está enfrente, que es de Miguel Angel Ruiz Matutte, creo que ese cuadro está terminado y no hay que agregarle más. Pero, si Miguel Angel hubiera querido agregarle algo más al cuadro, habría fallado porque el cuadro está perfecto. En realidad, el fenómeno es inexplicable. Es puramente intuitivo, hasta cierto punto, porque uno sabe intuitivamente que un poema está finalizado. Esto no tiene explicación objetiva, aunque si la tuviera podría ser parte ya de una explicación de profesores de literatura. Pero uno sabe exactamente cuando una obra está terminada o cuando le falta algo. Estos tipos de secretos no se pueden divulgar porque no se sabe realmente en que consisten. Tú dices que esta obra está completa, este crimen está perfecto, y este poema es perfecto. Tal vez la palabra perfecto aquí no quepa, pero uno secretamente dice que sí esta obra está perfecta aunque a lo mejor no está perfecta sino completa. Es eso, más o menos, porque a veces pienso que una obra no es perfecta sino perfectible. De hecho lo he comprobado.

¿Cómo adquiere el poeta ese criterio secreto? Para ti, ¿el poeta nace o se hace?

Participa de ambas naturalezas la situación del poeta. Nace, porque nace con una vocación. Una vez que se descubre, como cuando una persona se descubre alcohólica, toma un trago y no puede dejar de tomar nunca más, tiene

que tomar siempre hasta el final. Se descubre como alcohólico, se descubre como ladrón, como estafador, como pintor, como policía. Se descubre como un poeta, como un escritor. Solamente el estúpido funcional no se auto-descubre. Y una vez que se descubre no puede tener la oportunidad de retroceder. No hay retorno. Porque si ha descubierto que la naturaleza lo ha proyectado de tal modo, si se dedica a otra cosa va a dar un traspiés fundamental, esencial en su vida y se va a perder, se va a frustrar en su esencia. Y si se descubre poeta, y se cultiva, el hecho se magnifica, por cuanto se puede convertir en un maestro. En eso estriba la respuesta. Por otro lado, tendrá que formarse, tendrá que leer mucho. Porque como suele decirse, nadie inventó el agua azucarada, y la poesía la han practicado muchísimas personas en toda la historia del ser humano sobre la tierra. Y hay una experiencia, una enseñanza y hay unos modelos que hay que conocerlos. Uno tiene el deber de conocerlos, a todos los maestros consumados de la palabra poética. Estos poetas se hicieron con el trabajo sostenido a través de muchos años. Uno tiene que ser un poco así: debe estar estudiando y escribiendo todos los días si se puede, claro está.

¿Qué piensas de la importancia que se le ha dado al testimonio y a la novela testimonial en Centroamérica?

En Honduras ha habido una novela testimonial, una que está enmarcada dentro de la novela bananera: Prisión verde, de Ramón Amaya Amador. Es el único libro hondureño que se ha traducido al chino en forma íntegra. Amaya Amador escribió varias novelas testimoniales. Era un autor que manejaba un realismo cruel, duro. El vivió una parte de su vida

en las bananeras, trabajó en los campos de la compañía, y logró escribir una novela testimonial, que forma parte de otros parientes de esa misma naturaleza, por ejemplo el libro de Carlos Luis Fallas, *Mamita Yunai*. Conocí a Ramón Amaya Amador, pero no lo traté de manera prolongada, pero sí lo conocí. Trabajó para el diario *El Cronista*, y luego se fue a vivir en Bulgaria. Su libro más conocido es *Prisión verde*, que es un libro clásico en la Honduras contemporánea.

Nos hace falta, por cierto, una novela del dictador. Nunca ha sido novelada la vida de la administración de un dictador hondureño que se llamaba Tiburcio Carías Andino, quien gobernó el país durante dieciséis años. En cada uno de estos países hispanoamericanos ha habido dictadores que han sido novelados. Pero aquí en Honduras nuestros narradores no han hecho ningún intento por hacer este trabajo sobre la dictadura. Bueno, se ha dicho muchas veces que Honduras es una novela sin novelistas. Creo que es necesaria la participación de novelistas en este campo. En cambio, tenemos muchos cuentistas.

¿Qué opinas de las distinciones que se hacen entre las literaturas nacionales de los países centroamericanos? ¿Existen literaturas nacionales o una literatura regional?

A veces uno piensa que no existe realmente una literatura salvadoreña, guatemalteca o hondureña, como existe una literatura norteamericana o china. No tenemos el impulso como para haberla hecho. Pero sí estamos trabajando para crear condiciones positivas para que se haga. Sí hay una diversidad en cada una de las parcelas centroamericanas, porque son mundos distintos; aunque las historias se parezcan, no son

iguales. Aunque los países se parecen mucho, no son idénticos. Tienen diferentes circunstancias socio-económicas. Pero tenemos un habla común y una religión común —somos predominantemente católicos a pesar de una invasión de sectas protestantes. Y todo eso dentro de un sincretismo muy nuestro.

Honduras se encuentra un poco aislado dentro del contexto centroamericano. ¿Qué impide que haya más integración regional a nivel de cultura?

Uno de nuestros grandes problemas es el problema educativo. El problema educativo nos viene afectando de una manera negativa desde hace muchos años. No hemos logrado todavía una programación sistemática, científicamente ordenada. Todavía no tenemos un sistema educativo válido, y poseemos una enorme cantidad de analfabetismo. Las estadísticas mienten mucho. Por ejemplo se dice por ahí que tenemos un 60% de alfabetismo. Yo no lo creo, porque hay muchos niveles y desniveles dentro del alfabetismo. Antes, aquí había una tarjeta de identidad que decía “sabe leer y escribir.” Y el sujeto que decía que sí sabía leer y escribir en su tarjeta de identificación —se consideraba alfabeto— era realmente un analfabeto. Por cuanto casi todas esas personas que viven en las áreas rurales en realidad no saben leer y escribir. Algunos aprenden y luego se les olvida, porque jamás practican la lectura. Crean en el dicho que dice “las letras no se comen”. Entonces pasan al estatus de analfabetos totales. Tenemos este fenómeno en las zonas rurales, y Honduras es una nación básicamente rural. Las concentraciones urbanas están en dos ciudades grandes, Tegucigalpa y San Pedro Sula, básicamente, tal vez La Ceiba ocupe una clasificación de gran ciudad. Esa

concentración urbana llegará tal vez a dos o tres millones de habitantes, y la otra parte, unos tres millones viven en el campo. Y las mismas ciudades están integradas por campesinos modificados, que no son sino campesinos que viven en las zonas urbanas que forman la llamada marginalidad, el 50% de la población de Tegucigalpa. Hay aproximadamente 300 colonias marginales, lo cual significa que esta ciudad es marginal. Y toda esa gente está dentro de la ignorancia. A eso, agrega tú, a la contracción económica del país, una contracción moral que ha resultado en el delito. Así es.

¿Esa población tiene acceso a tus poemas?

Sí, creo que sí. He escrito algunos textos que podría calificar de absolutamente claros, sin complicaciones de oscuridades y rebuscamiento. Muchas personas entienden esos textos. Aunque en Honduras el lector poético prácticamente no existe. Los libros míos están destinados a colegios y universidades. A veces me enfrento con preguntas como "usted, ¿qué quiso decir con eso?" Claro, ningún poeta puede explicar un poema, porque lo escribió, lo publicó y dijo lo que tenía que decir, y no tiene por qué explicarle a nadie lo que significa el texto. Pero siempre

hay algún lector de esa naturaleza, que son los lectores de probeta, los lectores de colegios y de universidades, que buscan explicaciones latas y vacías de significaciones implícitas. Y te preguntan qué quiso decir con un verso tan claro como "los pobres son muchos, y por eso es imposible olvidarlos", y quieren que tú les expliques el mensaje final de este texto y contexto. Si uno se pone a explicar cosas tan absolutamente transparentes, ya no hay nada que hacer con ese tipo de verdaderos sublectores. No todo lo que he hecho está metido dentro de una claridad absoluta, porque el trabajo artístico no puede ser tan absolutamente claro como para llegar a la vulgaridad evidente.

Roberto, en esta etapa de tu vida, ¿cuáles son tus metas, esperanzas?

Lo más importante de la vida es vivir, seguir viviendo. En este país no se vive sino que se sobrevive. Entonces, para mí sobrevivir en este país es bastante. Para nosotros, los que escribimos aquí, escribir ha sido precisamente sobrevivir. Claro, también dentro de esa sobrevivencia hay una esperanza. ¿Cuál esperanza? ¿Esperanza de qué? ¿Y para qué? Creo que este país no tiene esperanza. ♦

Manlio Argueta

Guerra florida

1. ARS POÉTICA 86

*El poeta piensa que la palabra
es siempre una verdad.*

*Ama con los brazos en cruz
a las personas en contacto con su piel
o sus imaginarias. Cabe decir amor irreal.*

*En la cabeza de los poetas se asientan
hojas que vuelan, árboles aves, pensamiento.
Y luego los va lanzando en forma
de palabras hermosas o dramáticas.*

*Imagina el mañana y quisiera
que las acciones estuvieran encaminadas
en esa dirección. Es decir al centro
de la búsqueda.*

*Afina los hallazgos para descubrir
rostros de jade,
cabezas de fuego, rosas de otros siglos.*

*Percibe estaciones de flores.
Siembra el fruto de sus sueños,
igual a conmociones que elevan.*

*Cosas cotidianas
con grandes significados como el llanto,*

Manlio Argueta (San Miguel, 1935). Es el novelista salvadoreño de mayor trayectoria, aunque se inició literariamente en la poesía, género que no ha abandonado. Su última novela, *Siglo de O(g)ro*, se publicó en 1998.

*la mesa de nubes, quédate pegadito a mí,
me da miedo la vida, cielos marítimos,
tengo hambre, hasta pronto, muerte.*

*O sea que el poeta es de este tiempo
o procura mantenerse vivo. Inventa
colores canciones, palabras inciertas
hasta dar con algo nuevo.*

*Descubrir en la memoria todo lo viejo
que se proclama desde entonces.*

*Poetas de este tiempo y del tiempo
pasado, mirando lo que viene. La lluvia
que se anuncia a manera de humo, el río
de la montaña no existe, las tormentas
borran el mapa. Aire contaminado.*

*Sólo las palabras brillan. Gota de agua,
semilla de nueva vida.*

2. PREGUNTA

*¿Quién podrá apagar esos rastros
lanzados contra la noche?*

*Imagen increíble de la subsistencia. Hazañas
de la sicología macabra con ideas lágrimas,
ciencias extrañas como el dolor, la congoja,
tormenta cerebral y los silencios.*

*Pienso junto a todos
y nos iluminamos de ideas. Recuerdo
hechos con anticipación. Atisbar
lo que viene junto a la ventana.*

*Soñar todos los días es olvido.
Escribir es describir la conciencia.*

*Recrear idealidades, los sentimientos
mínimos y las pesadillas. Dibujar
con miel la piel de las imágenes.
Amanecer cada mañana con la sabiduría
del hombre más viejo del mundo.*

3. CABEZAS DE FUEGO

*Alguien nos está mirando, toca
con su piel azul de gato y nos envuelve
con gestos imperecederos. Alguien llega
y besa la frente de los amigos muertos.
Y sabe que todos estaremos algún día
en el horno de las cremaciones. Alguien
desconocido sabe que debemos escucharlo.*

*Los seres ignorados se presentan
con sus colas de cometas inmensos
y estrellas que caen al mar.*

*Alguien tiene la palabra del niño
y las manos de papel.
Alguien golpea con palabras fuertes
y desata emociones y espantos. Despierta
pesares hondos. La cabeza crece.
Alguien de las nuevas generaciones
y a la vez
relacionado con las primera señales
del origen celeste. Alguien de épocas
antiguas. Un signo de hojas muertas.
Un rostro del cielo quizás,
estructuras y puentes, edificios enormes
como lágrimas, autopistas de hiedra.
Dominación del ánimo. Viento letal
que viene de otros mundos.
Alguien que es hermano nuestro*

*y enemigo a la vez
atisba desde su horizonte de fuego.
Las personas comen lo que encuentran
y se cuelgan de los trenes elevados.
Errabundas miserias, sangre constante
del árbol florido de las contradicciones.*

4. PAISES BAJOS

I.

*Una pequeña ola blanca.
Gaviota de ojos azules. Luz
sobrevolando las dunas. Colinas
de oro que cambian de sitio
según la dirección del mar.*

*Muchachas y muchachos
se adentran sigilosamente en el frío
a sabiendas que van a la felicidad.
Respiraciones cansadas
sueñan o miran el sol
bandera sobre la cresta
donde se pierde el mar.*

*Pájaros. Espumas. Alas gaviotas.
Troncos sembrados en las playas
para medir los colores de Flandes
y la distancia de las aguas.
Manos temblando de frío.
Aspas de molinos.
Dedos de oscuridad nocturna
soplan desde el viento.*

*Voz semejante
al movimiento de las olas.
Pero sólo es la música
de un niño en las barcazas.*

II.

*Rayos azules se filtran
entre nubes iluminadas
desde otros universos.
Aceite sobre el mar.*

Ruidos intensos

de nuestros corazones.

*Y las aspas de los molinos
de flores en las tierras
acuáticas, olas resplandecientes
del cielo.*

*El invierno baja desde la sal
y deposita sus huevos de plata
y nácar. El paisaje cambia y
desnuda su clima en nuestros cuerpos.*

*Hace frío en las venas.
Todo se parece a mi patria
allá en el mar del sur.*

*Mi patria que son las emociones
de este día. La nacionalidad coronada
de espinas y flor. Ansiedad y dudas
desconcertantes.*

*Y un leve estremecimiento
desde la piel de lobo,
como si temiéramos que mañana
ya no seremos corderos.*

Islas Frisias, 1985.

Miguel Huevo Mixco

Dos poemas

Miguel Huevo Mixco
(San Salvador, 1954).
Ha publicado varios
volúmenes de poesía y
ensayo. Recientemente
obtuvo el premio
Centroamericano de
poesía Rogelio Sinán en
Panamá con la obra
Comarcas (1999).

POEMA JUBILOSO

*He visto anoche al hombre que pude ser
Aquí mismo
en esta silla
donde veo entrar la muerte
Me hubiese gustado mostrarme jubiloso*

*Pude sólo rabiarse
por esta forma que tan bien aprendí
de imitarme en la alegría
como un enfermo que busca reposo
y al cerrar los ojos descubre
la corona que le ciñe el dolor*

*Brindo pues por esta áspera reunión
a la salud de la indiferencia
en el fino esplendor del fin de los engaños
acodado en la silla de cara a la ventana
atenazado de ruidos imperturbables*

*Carmesíes mujercitas desdoblados angelitos engastados en rubíes
traen tus dos nombres
patrimonio olvidado son del mundo las ciudades las gentes*

*No puedo contemplarme en el pasado
si no es para reír
de mí de aquel instante
el trance veloz del párpado
o la torpeza para exhalar nuevos ensalmos
En el amago de los celos
encarnados bajo el mismo atardecer
o socorridos en idéntica sombrilla
nos dijimos mentimos
acusamos al mundo
coloquial
culpable de la negligencia
responsable de mi tartamuda ingratitud*

*En paños menores
lancé mi rostro a la pared
Eso fue todo
Entonces salí
no como ahora del sueño
visitado por la muerte
No
A secas salí del corazón con un atado de ropa
a celebrar a la calle sucia
el mismo perro otro el collar*

*Me urge representarme con negro estereotipo
Así te voy en estas líneas
Dice entre comillas el hombre que pude ser a tu lado
poema jubiloso*

*Recíbelo en el pasado
salva su calva
sea su agujereada calavera la que baila*

LANZAR UN ZAPATO

*El poema de esta tarde es un sordo rumor que trepa
en las esquinas de esta mujer alerta
bajo el árbol frondoso de los cables
las lámparas de mercurio
las sirenas de los fuegos*

*¿De dónde vendría
el ánimo como un potro
a echarse a mis pies
vuelto un perro de mirada seria?
¿O el águila afilada que resplandece
en el costado de esa máquina que brama
y salpica las buenas conciencias?*

*Es como lanzar un zapato a la otra orilla
apoyado en un pie
descalzo sin camisa*

*Al evocar el rumor de la ciudad que celebra la nueva noche
agarrada a las raíces echadas en silencio
vive mi pasión en el centro de una rosa*

*Y escribo un poema secreto
donde evoco su aparición
y canto mi fortuna.*

Coincidencia

Rodrigo Rey Rosa

Me parece ridículo que algún día yo afirmara que el acto de escribir era peligroso para el espíritu, porque he dejado de creer en el espíritu.

Ahora bien: si he dejado de creer en lo espiritual después de dedicar casi veinte años a la escritura, quizá —a mi manera— yo tenía razón.

Es curioso, ¿y quizá significativo?, que aquella noche, pocas horas después de escribir lo de arriba, mientras yo devoraba un falafel en un falaria en St Mark's Place, un hombre muy alto con un grueso libro bajo el brazo entrara en el comedor para decirle a otro hombre, que ojeaba un libro de física nuclear mientras cenaba en compañía de su mujer y un niño de ocho o nueve años: «Tú, que pareces un científico, dime, ¿cuál es la diferencia entre la materia y el espíritu?»

El padre de familia con un gesto de impaciencia contenida, replicó «Déjame en paz, por favor, estoy comiendo, estoy con mi hijo y mi señora.»

«Si —dijo el hombre alto—, te vi comiendo y leyendo ese libro mientras tu mujer y tu hijo comían en silencio, y pensé que buscabas algún tipo de sabiduría.»

El padre de familia bajo la mirada a su libro, y entonces el extraño se dirigió al niño, que lo miraba fijamente, un poco asustado talvez, y le dijo «Para eso solamente hemos venido aquí, muchacho, ésa es la única sabiduría digna: saber distinguir entre el cuerpo y el espíritu, hallar el límite exacto entre los dos.»

Novelista guatemalteco. La Dirección de publicaciones e impresos publicará este año su novela *El cojo bueno*.

Me levante de mi mesita individual y salí a la calle, y el hombre alto debió salir inmediatamente después para doblar la primera esquina porque, al cruzar la calle, yo me volví a ver lo que ocurría en la falafería a través de la vidriera, y lo único que vi fue al hombre que leía, a su mujer que masticaba, y al niño que, con aire pensativo, se escarbaba una oreja. ♦

Invitación

Claudia Hernández

Salí porque fui invitada a hacerlo.

Acababa de bañarme y estaba asomando los ojos a la ventana de mi habitación cuando, de pronto, me vi pasar. Era yo. Pero no la yo que miraba en las visiones del espejo, sino otra yo que conocía y que tenía mucho tiempo de no ver: yo niña. Imposible confundirme... Era mi mirada, mi forma de andar, mi sombra, mi vestido pálido, mis zapatos gruesos. Yo. Yo, que pasaba frente a mi casa corriendo. Rápidamente. Tan velozmente que me hice dudar. Pensé que se trataba de mi imaginación, que debía haber salido a correr por las calles de esta ciudad que –siendo tan joven- está ya tan vieja... Me quedé pensando, sonriendo por lo agradable de haberme visto de nuevo con los huesos diminutos y los dientes de leche. Y acomodé la vista en la ventana. Tenía la esperanza de que, si me quedaba ahí, si esperaba, yo-niña volvería a pasar, como hacen las mariposas, que regresan sobre su vuelo.

Diez minutos esperé (el tiempo que de niña me tomaba darle la vuelta al barrio), y yo-niña aparecí. Me detuve frente a mí, que estaba esperándome en la ventana-, me sonreí nuevamente y seguí corriendo, dándole vueltas al barrio, siete en total (las conté). Entonces, yo-niña me invitó a bajar. Con un ademán insistente. Me invitaba, y yo realmente deseaba bajar y tomarme de la mano, y correr, correr, correr, correr, correr. Así que bajé las escaleras de prisa.

Pero estaba desnuda. Me di cuenta de eso a mitad de las escaleras, y ya no pude salir a la calle, no porque no quisiera, sino porque los vecinos –que, a esa hora sacan a pasear a sus infantes- se alarma-

Claudia Hernández (San Salvador, 1975). Escritora y periodista. Obtuvo en 1998 el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, rama autor joven. Ha sido colaboradora de El Diario de Hoy.

rían (las mujeres desnudas corriendo por las calles asidas de la mano de ellas mismas cuando eran niñas no son muy frecuentes por estos lados). De modo que subí a la habitación para gritarle que no podía acompañarla, que lo sentía mucho, que estaba desnuda. Pero no me creyó, lo noté en su sonrisa. Por eso, me asomé completa a la ventana, para probárselo, para que viera que era cierto, que no tenía nada encima del cuerpo.

Pareció no importarle. Seguía gritando que saliera, que saliera ya, que saliera pronto, que me apurara. Pataleaba insistente, hacía temblar el asfalto. Me hacía angustiarme, llenarme de desesperación por no poder salir... Entonces escuché mi voz —pero no mi voz de niña ni mi voz de ahora, sino mi voz de cuando estuviera ya muy vieja— que me decía que saliera a jugar conmigo—niña, que no me dejara esperando por mí. Me lo sugería con voz de mando. Me lo ordenaba. Y —como yo no daba un paso para cubrirme el cuerpo— comenzaba a vestirme con una sábana, y luego a llevarme de la mano por la escalera. Yo—vieja me colgué una llave de la casa al cuello para cuando volviera, me conduje por el pasillo y me abrí la puerta, y me saqué a la calle, y me empujé para que me alcanzara a mí—niña, que, al verme salir, echó a correr sujetando las risas al aire como si se tratara de globos enormes.

Toda la mañana corrí tras de mí sin lograr darme alcance. Yo—niña me animaba a aumentar la velocidad y a atraparme, pero seguía corriendo, más rápidamente de lo que yo puedo hacerlo. Corría y volvía a verme burlona (con risa de niña) mientras yo—vieja nos vigilaba desde mi puerta. Satisfechas se veían ambas. Parecían modelos de un cuadro... Lo único que quebrantaba la atmósfera de armonía era yo, que no sonreía, que estaba cansada, que me dolía de mis pies sin zapatos, que estaban lastimados por el asfalto calentado por el día.

Dimos vueltas al barrio. Y, de pronto, yo—niña me interné en la ciudad. La seguí. Pero la perdí de vista. Solo su carcajada me guiaba. Estaba empecinada —no sé por qué— en darle alcance.

Quería. Pero no sabía dónde de estaba. No reconocía el paraje. No conocía la ciudad. Y parecía que ella, la ciudad, se desordenaba tras mis pasos, adquiría otra geografía. De modo que no había señal que me indicara dónde estaba. Ni siquiera la gente me ayudaba a ubicarme. Unas me decían que estaba cerca de mi barrio; otras, que nunca estaría tan lejos de él como en ese momento. Por eso, preferí caminar sola. De alguna manera tendría que poder salir. Con paciencia. Con esfuerzo. No dejando de caminar. Conocería el labe-

rinto y podría salir de él. Estaba segura. Segura. Segura.

Pero toda mi seguridad no me espantaba la desesperación, que se posaba sobre mí en forma de pájaros oscuros que tenía que espantar yo con movimientos de manos.

Caminaba. Caminé tanto tantas veces alrededor de los mismos sitios que perdí la esperanza de regresar. Pero, cuando menos lo pensé, cuando ya ni siquiera tenía esperanzas, cuando ya ni siquiera deseaba dar con mi casa, visualicé el techo, un techo celeste. Y mi ventana. Entonces caminé hacia ella. Era ya el ocaso. La noche se precipitaba tras de mí. Debía refugiarme (las noches en estas zonas son verdaderamente frías y yo andaba desnuda bajo la sábana que yo-vieja me puse). Así que tomé la llave que yo-vieja me ató al cuello y la metí en la cerradura.

Entró sin problemas y hasta giró, pero no abrió. En los cuatro intentos, falló. Entonces toqué. Para que alguien me abriera.

Vivo sola, nadie más habita mi casa, pero tenía la esperanza de que, si llamaba, alguien acudiría. Pero no sucedió. Nadie atendió a mi llamado. Y comencé a pensar en cómo abrir, en dónde encontrar un cerrajero que creyera que la casa era mía (las dueñas de casa no se quedan fuera de ellas envueltas únicamente en una sábana)... Pensando estaba cuando me cayó una colcha encima. "Para el frío" me dijo una voz que distinguí de inmediato. Venía de arriba, de mi habitación. Era la mía-niña. Era ella. Me miraba burlona. Se reía de mí. Y yo le grité que me abriera, que me abriera inmediatamente, que me abriera ya. Pero no se movió siquiera, por más que le gritaba. Se quedaba sonriendo y me hacía señales de despedida con la mano. Hasta que llegué yo-vieja y la halé hacia el interior de la casa. Le grité a ella que me abriera, que la llave no había servido. Pero ella me miró como la gente ve a un ser molesto, cerró la ventana y desapareció.

Intuí que no me dejarían entrar más. Así que me di la vuelta y fui a internarme a la ciudad, a buscar un empleo que me permitiera pagar una habitación en la que pudiera vivir, un lugar en un edificio alto, muy alto. Un sitio donde las voces de la gente que camina en la calle no puedan distinguirse para que, si ellas regresan, no pueda yo escucharlas ni aceptar su invitación, ni salir a la calle, ni quedarme nuevamente sin casa.

San Salvador, febrero, 1999.

La justicia de los jerarcas

Por: Rima de Vallbona

El séptimo ángel tocó la trompeta, y oyéronse en el cielo grandes voces, que decían: ya llegó el reino de nuestro Dios y de su Cristo sobre el mundo, y reinará por los siglos de los siglos. Los veinticuatro ancianos, que estaban sentados delante del trono de Dios, cayeron sobre sus rostros y adoraron a Dios...

Apocalipsis, 11:15-16

*El año mil novecientos noventa y nueve, a los siete meses, / del cielo arribará un gran rey de horror.../
El tan esperado no volverá jamás...*

Nostradamus

Tres jerarcas de Wall Street llegaron armados de computadoras, teléfonos celulares, micrófonos, legajos de papeles oficiales y sepa judas qué otros perendengues electrónicos. Primero se dirigieron al Capitolio de Texas, siguiendo el símbolo de la estrella, pero el gobernador de ese estado les indicó que no era ahí, pues se rumoraba que el novedoso burumbún tenía lugar en una ciudad del futuro y ésta, por supuesto, sólo podía ser Houston.

Rima de Vallbona (Costa Rica, 1932). Es autora de varios volúmenes de cuentos y relatos. Reside en la actualidad de los Estados Unidos, donde se dedica a la docencia universitaria.

Muy encorbatados y trajeados a la última moda del mundo bur-sátil, los tres jefes de Wall Street traían opulentos regalos: uno, cargaba portafolios con las más jugosas acciones del momento; el otro, barras de oro; el tercero, barras de plata. Llegaron muy ufanos, convencidos de que tan valiosos regalos asegurarían el éxito de su misión.

Los tres eran emisarios de los archipotentes del capitalismo; fueron escogidos para tan destacada misión, por su longevidad, ingenio, riquezas y... —¡chitón!, pues podrían oírlo los enemigos del racismo — también porque representaban en toda su persona, hasta en la blancura de la piel y el azul de sus ojos, el otro sueño de quienes se creen formar parte de la utopía que han dado en llamar meritocracia; ese sueño lo expresaban en sordina para que los otros, los que integraban la apestosa banda de intrusos emigrantes, no lo oyeran y fuesen a provocar más líos con los defensores de los derechos humanos, quienes viven empeñados en meter las narices en todo lo que huelva a discriminación.

Los tres jefes fueron recibidos con bombos y platillos por el Alcalde, Concejales y potentados petroleros de Houston. Abundaron los discursos y formalismos protocolares entre unos y otros. Pero bueno, ¿a qué se debe tan especial visita?, se preguntaban los anfitriones con asombro.

—En el Norte andan diciendo que por fin nació el niño tan esperado por todo mundo para nuestra salvación, ahora que se acerca el tan temido tercer milenio... —explicó el jefe de larga barba y cabellos blancos— Comprenderán que se hace preciso tenerlo muy satisfecho para que el Cielo sea benigno con nosotros y no tengamos que pasar por tantos horrores como han venido anunciando los profetas desde tiempo inmemorial. Por eso le entregaremos valiosísimas ofrendas, las cuales, sin lugar a dudas, harán que cuando venga el Juicio Final, El dicte una sentencia favorable para nosotros... porque ¿quién, que es, va a rechazar las riquezas que le vamos a brindar?

—¡Ya era hora de que El se asomara por el mundo, con lo enrevesado y violento que anda todo! Queremos visitarlo sin pérdida de tiempo —agregó otro de los jefes—. ¿Podrían conducirnos ustedes a sus dominios?

—Bueno, nosotros lo supimos ayer y todavía ignoramos dónde se encuentra. Pero... ¿de veras es El? Aquí, en Houston, ocupados como hemos estado con el juicio a la corrupción prevalente entre los mismos concejales, no le prestamos atención a la noticia, pues

apareció muy pequeña, sepultada entre otras de mayor trascendencia —comentó el Alcalde.

—¿Qué puede ser de mayor importancia que la alarma que cunde de que se están cumpliendo a rajatabla las revelaciones del *Apocalipsis*? Genocidios, bomba atómica, guerras, matanzas, armas nucleares y químicas, suelos minados, cataclismos, terremotos, diluvios, deslaves, huracanes, maremotos, ciclones, patricidios, matricidios, genocidios, el sida implacable que repele toda cura y vacuna, clonación, nacimientos “*in vitro*”, y para colmo de los colmos ese infame Viagra que está desequilibrando las leyes naturales de la anatomía humana y en ocasiones multiplicando a la cuarta potencia la población mundial; todos estos desastres aumentan las miserias que nos llegan con una horda de hambre, huérfanos, liciados, deformaciones genéticas, indigentes, desahuciados, desempleados y retahilas interminables de atrocidades... ¿Quiere más para confirmarlo? De seguro El ha venido a nosotros para nuestra salvación, como se anuncia en el Libro Sagrado.

Un vejete que integraba la multitud curiosa —la cual nunca falta en esas circunstancias— se aventuró a preguntarles a gritos:

—Y ustedes, catrines de Wall Street, ¿están seguros de interpretar debidamente las profecías? La tan decantada “salvación”, ¿de veras creen que se refiere sola y únicamente a este infame mundo material? Si es así, ¡aviados estamos los pobres, condenados en este valle de lágrimas a una deuda cotidiana para sobrevivir y encima, nunca terminamos de recibir palo por aquí y golpes por allá! Ustedes, los riquillos se pasan despojándonos de todo... Con las manos vacías, ¿qué posibilidad de salvación nos queda a los menesterosos?

Un desarrapado de la multitud le gritó a la prepotente comitiva:

—Sean buenas ondas y no nos amuelen más negándonos el Cielo prometido, ni los sueños de dicha en el más allá, ¡nuestra única y última esperanza!

Una buhonera que cargaba colgando del cuello su esmirriada mercancía de golosinas, también metió la cuchara con un sabio consejo:

—No se olviden que quien dilapida el caudal de su riqueza espiritual llega al otro mundo despojado de los únicos bienes que Allá arribita —señalando el cielo— los libraré de acabar desollados en las calderas de Pedro Botero...

Los tres jerarcas, convencidos de tener la razón, y de que todo se reduce a negocios con amplias ganancias para el inversionista, a la

“chusma inmundada” —así llamaron ellos a la multitud a su alrededor— dirigieron una mirada de profundo desprecio. Entonces, saturados de soberbia, se marcharon en flamante limosina negra, acompañados del Alcalde, un par de Concejales y guardaespaldas.

Se dirigieron primero a recorrer los refinados y opulentos barrios de River Oaks y Memorial, en busca del recién nacido... Preguntaron y recontrapreguntaron aquí, allá y acullá, pero nadie les daba razón del Niño, porque todos estaban ocupados en sus asuntos y un niño más y otro menos, ¿qué se ganaba con eso si es cosa de todos los días?

—Además, lo de que vendrá el Redentor para el fin del mundo, son pamplinas del pasado bíblico. ¿Que acaba de nacer? ¿Y cómo, tan chiquilín, podrá hacer algo por la humanidad, si ya estamos a las puertas del milenio? — se aventuró a comentar uno.

—Pues yo —dijo otro dándosele de muy machote — lo único que quiero en estos momentos es hacer todo lo que esté de mi parte para tener un hijo justito, cuando las campanadas del reloj repiquen el comienzo del Milenio. Mi gran sueño: figurar en el *Libro de Guinness*. Vayan ustedes a buscar a su presunto Redentor por otros barrios, pues en éste no hay nadie anunciándose con bombos y platillos...

La solemne comitiva preguntó a un pordiosero plantado en una intersección de las ensortijadas autopistas de Houston con un cartelón que decía: “*Soy veterano de guerra de viet nam, sin empleo y desalojado. Ofrezco mis servicios a cambio del pan de cada día*”. El pobretón les aseguró que él sí sabía el paradero del Niño y con gusto les indicó cómo llegar ahí. Al enterarse, los tres jerarcas exclamaron a una voz:

—¿Que nació a la intemperie, debajo de una autopista?

—Esto parece una broma. Los líderes de veras proceden de familias de alcurnia y poderío —comentó el Alcalde haciendo esfuerzos por contener la risa.

Eso no fue todo. Cuando los tres jerarcas comprobaron que eran conducidos a un rincón despreciable de esta ciudad de fascinantes rascacielos, lujuriosos parques, monumentos y mansiones espléndidos, se preguntaron si aquello no era una tomadura de pelo: ¡debajo de la Autopista 45, donde la ciudad expulsa todo su mugrero en terreno baldío cubierto de basuras y fetidez! ¡Al amparo de habitáculos de cartón, plástico y latas para protegerse del frío del crudo invierno, ahí dijo el mendigo que el Niño tan esperado había

nacido!

—¿Cómo? Con lo rica que es esta ciudad... ¡en este basural humano!... —protestó el más joven de los jerarcas. El de mediana edad, remató su frase:

—...¿Ha nacido el Redentor en un roñoso refugio de mendigos y desahuciados? Es tanta la abundancia en este mundo, que ya ni se piensa en pesebres ni en establos, pero menos en esta inmundicia. ¡Es inaudito!

—Otra vez nos han engañado... —concluyó el anciano jerarca, el de barba blanca.

Mientras deambulaban entre los desalojados preguntando por el recién nacido, todos, hasta los fisgones que se habían unido a la comitiva, haciendo morisquetas de asco, se tapaban las narices. Un chiquillo esquelético los llevó al lugar de los hechos: en una caja de cartón de leche en polvo, acolchada con papel periódico y cubierto por una andrajosa frazada, encontraron al niño durmiendo plácidamente. La madre y el padre vigilaban con unción su sueño.

—¿Esto? ¿Esto es lo que nos prometieron para salvar el mundo? ¡Es una burla imperdonable! —recalcaban los jerarcas llenos de consternación y rabia, mientras el Alcalde y los Concejales reventaban de las ganas de reír.

—¿Y si en vez de una broma, éste fuera el Anticristo que remeda el nacimiento pobre del Mesías para que todos le creamos la superchería?

—¡¡Síiiii!! ¡¡Síiiii!! ¡Es el Anticristo! —gritaron los espectadores.

—Es el Anticristo. No cabe duda. —dictaminó el jerarca anciano.

—Sea lo que sea, Cristo o Anticristo, Redentor o Satanás, nuestro deber es evitar que la historia se repita. Dejarlo vivir sería despojarnos de todos los placeres y satisfacciones materiales para pasar golpeándonos el pecho con ese insoportable *¡mea-culpa-mea-culpa-mea-culpa* que nos endilgan los que se hacen pasar por hombres de Dios!

Diciendo y haciendo, ahí mismo los tres jerarcas se pusieron sus capuchas del Ku-klux Klan y acribillaron a tiros al inocente en su caja-cuna. Un alboroto de gritos, llantos y protestas hizo eco al tiroteo, mientras los curiosos pusieron pies en polvorosa.

—Nuestros grandes líderes nacen vestidos de seda y con cuchara de oro en la boca. Un inundo pobretón como éste, que además ¡es un mulato achocolatado!, no merece seguir viviendo. —Así explica-

ron su fechoría los encapuchados jefes, dieron media vuelta y se marcharon muy satisfechos pues habían cumplido de buena fe con la sociedad y con la historia.

Sin pérdida de tiempo los jefes acallaron los medios de comunicación, la policía y los jueces, sobornándolos con cuantiosos obsequios y regando la noticia de que habían acabado con un monstruo apocalíptico que amenazaba contra la seguridad del Planeta Mundo.

* * *

En un derruido edificio que en tiempos inmemoriales llamaron El Capitolio, nosotros, los descendientes directos de Abraham, encontramos una crónica manuscrita, cubierta de polvo y escrita a principios del tercer Milenio. En ella se leía, entre otras declaraciones, el siguiente e importante testimonio:

“Tres potentados jefes de Wall Street causaron la destrucción total del planeta Mundo al dar muerte a tiros al Niño que traía a estas tierras la misión de cambiar el curso de los nefastos acontecimientos de aquellos turbios momentos, trayendo paz, amor, solidaridad, comprensión y todo lo bueno que se había perdido debajo del manzano del Paraíso... pero ellos, los todopoderosos del materialismo imperante en esos tiempos, resolvieron escribir la historia así”.

Ahora nos toca a nosotros, esta nueva generación que sueña con un mundo mejor, el deber de no repetir los errores fatídicos del pasado...

Houston, 15 de marzo de 1999.

Minimalismo y suciedad en la narrativa de Jacinta Escudos

Por: Carmen Urioste

Al analizar los cuentos de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos (1961) es preciso fijarse en la propia estructura del relato—en su visión incompleta de la realidad—y en la compenetración de dicha estructura con los tiempos de fragmentación posmoderna, puesto que en palabras de Martín Nogaes

[e]n este contexto, el cuento sí es un género que se adapta bien a las características de un tiempo que supone el final de una etapa: una época de acabamiento, de transición, de caducidad, que ha sido bautizada como posmodernismo. Porque el cuento sirve bien para expresar lo fragmentario... (35)

Por lo tanto, en general el cuento no intenta globalizar el mundo ni responde a una totalización de la realidad, sino que, por

el contrario, el cuento incluye en su misma estructura las nociones de intensidad, tensión y exactitud, eliminando los elementos superfluos que la narración novelesca supone. Al asumir su propia insuficiencia—es decir, sus limitaciones—el cuento refleja una realidad mucho más próxima que la proporcionada por la novela. Desde este punto de vista se puede afirmar que los cuentos de Escudos se encuentran dentro del posmodernismo pues en ellos se ejemplifican muchas de las características que conforman dicha teoría estética: uso del collage, finalización de las denominadas narrativas maestras o metanarrativas, desfamiliarización de espacios o situaciones, erosión de la identidad individual, entre otras. Sin embargo, cabe mencionar que más precisamente los cuentos de Escudos están gobernados por la estética de la exclusión en la cual lo narrado es tan importante como lo omitido y donde la

Carmen Urioste es profesora del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad Estatal de Arizona.

coherencia significativa viene dada por un ejercicio de reconstrucción del lector. Las fuentes de estos cuentos se pueden encontrar en la tradición literaria norteamericana de posguerra—Jack Kerouac (1922-69), Charles Bukowski (1920-94), la “generación beat” o los cuentos de motel—y, por lo tanto, se hace necesario situar la producción de Escudos dentro de dos coordenadas narrativas del mencionado origen: el realismo sucio epitemizado por el mencionado Charles Bukowski y el minimalismo, cuyo máximo representante fue Raymond Carver (1938-88). Una vez establecido el vínculo con la tradición angloamericana, se explica fácilmente el título de su última colección de relatos, *Cuentos sucios* (1997), en la cual se retrata de una manera indirecta, concisa/lacónica e introspectiva las subversiones realizadas contra la ideología dominante: la lucha por la independencia de la mujer, el sexo por el sexo en una reivindicación del placer en sí mismo, la búsqueda de una identidad sexual, los juegos sexuales lindantes con el sadismo, la desintegración de la familia o el ocaso del machismo, entre otras.

La característica germinal de la técnica minimalista habría que situarla en la resistencia o deconstrucción de las pretensiones de significación, uniformidad y orden de la literatura elevada, al mismo tiempo que en el abandono de la cultura canónica para acercarse y proyectar elementos de la cultura popular y de la vida cotidiana. Por esta razón, los personajes centrales de los cuentos minimalistas son gente ordinaria que habita el mundo real indeterminado—ya que raramente se hace referencia a un espacio geográfico establecido—en el cual todo heroísmo ha desaparecido y donde las vastas

acciones de la alta literatura no tienen cabida. En este sentido es representativo el cuento que abre la colección, “She came in through the bathroom window”, el cual está relacionado con una de las formas señeras de la cultura popular, el videoclip, ya que la narración se desarrolla mientras el narrador/protagonista escucha el disco “Abbey Road” de The Beatles, que se encuentra en relación de intertextualidad con el texto principal. De esta manera, el relato se construye sobre el collage de las letras de las canciones del disco, especialmente —la que da título al cuento—, las ensoñaciones del narrador y los recuerdos de él mismo de una relación amorosa frustrada. La prioridad otorgada en el cuento a la primera persona narrativa sirve para subvertir la tradicional voz del narrador omnisciente de la narrativa tradicional, la voz de la cultura dominante, para crear un espacio donde la voz del personaje aheroico tiene cabida, acercando asimismo la historia al lector y entablando con él una relación de proximidad. El protagonista del relato se nos presenta sin los atributos del héroe tradicional ya que, por un lado, su vestimenta es ridícula «con apenas una toalla apretada a la cintura y a su desnudez matutina, recién duchado, todo al alcance de un simple manotazo» (10) y, por otro, el espacio de encuentro con la amada soñada se realiza a través de la ventana del cuarto de baño «que él deja abierta después de la ducha matutina y de su visita al retrete para que escapen los vapores, los olores» (9). De esta manera el texto no solamente subvierte las coordenadas del cortejo amoroso a través de la reja de la casa, puesto que ahora el hombre, medio desnudo, ocupa el espacio interior y la mujer viene a invadir su espacio más

‘íntimo’ en oposición al espacio público del salón, sino que también subvierte el más moderno encuentro amoroso de las pensiones baratas «¿por qué no me fui de escondidas contigo y jugamos al amor en una cama de pensión con calor y mucho miedo, con sudor y rancheras de Vicente Fernández sonando en la radio...» (14), ya que el juego amoroso mantenido por el protagonista con la amante tiene sus raíces en el sadismo y en el dolor:

...además tengo un amante y con ella juego algo especial: el juego del dolor. le digo que la amo aunque en realidad no sé por qué se lo digo. supongo que porque es la frase de rigor que se espera de uno cuando tiene una amante, pero la hago no atreverse ni a pensar en dejarme porque si no, la mato. se lo digo en la cama mientras le jalo el pelo y la hago gemir del dolor. (12)

Al final del relato la técnica de la omisión se hace evidente y el texto adquiere significado total solamente a través de la participación y los conocimientos del lector. Al cerrarse la narración con una estrofa de una de las canciones del disco de The Beatles que dice «and in the end, the love you take/is equal to the love/you make» (15), el lector puede pensar en el tono moralizante del relato. Sin embargo, escuchando la primera estrofa de esta canción, titulada significativamente «The End» el lector se da cuenta de que todo ha sido una ensoñación del narrador/protagonista y necesita releer desde otra perspectiva la narración: «Oh yeah, all right/Are you going to be in my dreams/Tonight?» («The End»).

Además de la omisión de elementos sig-

nificantes, la técnica minimalista tematiza dilemas humanos que permanecen sin representación en las narrativas maestras. Debido al laconismo del método, a la discontinuidad de la narración o al juego con los recursos de la cultura popular, los conflictos representados aparecen diluidos, es decir, son percibidos como eventos sin importancia que, sin embargo, adquieren su relevancia y encuentran su propio espacio representacional en la repetición desde distintas perspectivas a lo largo de las colecciones.

Así, por ejemplo, mimetizado tras el juego de la no utilización de letras mayúsculas después del punto o del uso de las frases cortas sin verbo—aposición de sustantivos y adjetivos, que confiere al texto una gran ligereza—, es decir, del empleo de frases fragmentadas o inconclusas que encuentran su significado en la totalidad textual—siguiendo la técnica de Bukowski—se presenta el tema de la desintegración de la familia nuclear y la desmitificación de la relación madre-hija en el relato titulado «¿Y ése pequeño rasguño en tu mejilla?». Los dilemas presentados por Escudos en este cuento aparecen recopilados por el padre de familia en un álbum familiar que él denomina «‘el álbum de la vida’» (36) «con cosas buenas y cosas malas» (37). Por lo tanto, trastocando los valores burgueses del álbum familiar con fotos felices, el padre acumula la traición con los respectivos 17 años de abandono por parte de su esposa, además de las tres cartas—recogidas de la papelera— que ésta ha dirigido a uno de sus amantes (a la sazón novio de su hija). Estructuralmente el cuento es un un monólogo de la hija de la familia que posee como narratario a la madre encadenada en el sótano, ya que la hija pre-

tende hacerla pasar por desaparecida mientras le propina torturas psíquicas y corporales: todos creen que viajaste de nuevo y a nadie le sorprende porque tú siempre fuiste un poco rara e inquieta, abandonando el hogar y los hijos, abandonando a todos sin decirle adiós a nadie mamá pórtate bien cúbrete con la sábana blanca, vamos hazme caso así te defiendes un poco de las cucarachas y de las ratas (42)

En esta narración la idealizada relación madre-hija de la cultura burguesa—en la cual la madre ejemplifica para el aprendizaje de la hija los valores ideológicos y morales que dicha cultura promueve—queda reducida a la competencia sexual entre las dos mujeres por ganarse el trofeo del macho. En *Historias de amor* Julia Kristeva analiza históricamente la identificación de mujer con madre en la cual «el cuerpo materno virginal no dejará ver más que el pecho, mientras que el rostro, suavizando poco a poco la rigidez de los iconos bizantinos, se cubrirá de lágrimas. Leche y llanto serán los signos por excelencia de la *Mater dolorosa...*» (220), es decir, culturalmente al cuerpo de la mujer se le han negado todas las funciones que lo identificarían como ‘ser’ individual para solamente adquirir representación en la maternidad. Subvirtiendo esta simbolización de la madre nutricia y del pasivo retoño alimentado, «¿Y ése pequeño rasguño en tu mejilla?» se abre con la negativa de la hija de identificar su desarrollo a partir de la leche de su madre

ejecuto el movimiento de las manos
masajeando el

músculo del seno, preparando el ordeño

no recuerdo a mamá sacando el seno de
su blusa para ofrecérmelo

¿yo bebí esa leche? (35)

mientras que, casi simultáneamente utilizando la técnica del contrapunto, la imagen dolorosa de La Piedad cristológica que mantiene al único varón que ella ha conocido —su hijo— muerto entre sus brazos se transforma en la narración en «la versión sexo-doméstica de La Piedad» (35) en la cual uno de los muchos amantes de la madre busca ansiosamente el pecho de ella para morderlo/succionarlo mientras levanta los ojos hacia el rostro de la mujer. Por lo tanto, una vez desmontada la ficción tanto de la mujer-madre como de la relación madre-hija y liberadas las dos mujeres de las constricciones culturales, la hija interroga a la madre sobre aspectos de la sexualidad, puesto que éste ha sido uno de los temas tabúes de la cultura femenina burguesa, en el cual el cuerpo femenino estaba totalmente desligado de los conceptos de placer o actividad sexual. Por supuesto que el monólogo de la hija adquiere un tono irónico debido a las particulares circunstancias que lo han provocado:

eres muy rápida mamá
deberías enseñarme tus trucos, tus secretitos de seducción

¿usas ropa de color negro? ¿escotes atrevidos?

¿tomas tú la iniciativa o te haces la difícil
¿a dónde fueron? ¿a un motel o a su casa?

¿bailaste desnuda para él?

¿tuviste un orgasmo o dos o tres?

¿es bueno en la cama, mamá?

vamos, cuéntame

no seas penosa

¿acaso no es la madre la mejor amiga de su
hija?

¿por qué no quieres compartir tus intimidaciones conmigo mamita? (39-40)

Sobre este tema de la madre-sexo se insiste nuevamente en otro de los Cuentos sucios de Escudos titulado «Costumbres pre-matrimoniales». En este caso la madre aparece caracterizada en las primeras líneas del mismo como «una anciana pequeña, disminuida por la osteoporosis, arrugadísima y siempre vestida de negro, que apenas parece comprender lo que pasa a su alrededor».(27), de donde el lector la sitúa dentro del patrón madre-anciana-tradicional y, por lo tanto, asexual. En esta ocasión la ‘ancianita’ madre mantiene unas buenas relaciones con su hijo Claudio, ya que éste tiene la costumbre de llevar a sus novias a casa, acostarlas en la misma cama que la madre y hacer el amor con ellas allí mientras la madre, vestida totalmente de negro y con las manos cruzadas encima del pecho, parece como si estuviera muerta. En este particular ‘ménage à trois’ en el cual se confunden Eros y Thanatos, amor heterosexual e incesto, placer y misticismo, la madre encuentra la fuente de la eterna juventud: «[a]sí me siento revivir, me hace recordar buenos y lejanos tiempos. O dígame, ¿acaso no me miro rejuvenecida esta mañana?» (31). Asimismo, a través de lo no narrado, el lector puede reconstruir el placer encontrado por el hijo, puesto que de esta manera desvía y consume, al mismo tiempo, el tabú del incesto.

Otra manifestación del *ars erotica* cercana a la poesía amatoria clásica se desarrolla en «Sin remitente». Este relato compuesto por dos textos en relación de intertextualidad—unas cartas amorosas anónimas dirigidas a Pina y el propio texto que narra la historia de

ésta en tercera persona—se centra en el placer/poder considerado como un fin en sí mismo y, por lo tanto, ajeno tanto a lo permitido o prohibido socialmente como a toda consideración de utilidad (Foucault). La narración gira sobre dos variantes que coinciden finalmente en la causa última que es la obtención de placer: un primer eje se desarrolla en torno a la confesión anónima y epistolar del deseo que Anabell siente por Pina, deseo que se desplaza desde un esencialismo pasional en las primeras cartas—«*A veces te amo, otras te odio. Pero bajo la ambigüedad de ambos sentimientos, lo que realmente siento por tí [si] es deseo*» (48)—hacia un discurso obsceno en la última de ellas:

Por eso comencé a hacerte mía en el espacio de mis sueños. Me masturbé pensando en ti. Me masturbé imaginándote conmigo, deleitándome con el sabor de tus pechos, con la limpieza de toda tu carne, con ese fingido sentido del pudor que te hace tan atractiva. (58)

Esta radicalización en la obscenidad de la confesión de Anabell se produce por el mismo placer de decir, de ser escuchados, de saber que el interlocutor espera de nosotros una profundización en la confidencia de nuestros deseos/pasiones más íntimos. Por lo tanto, esta confesión de Anabell potenciada por el anonimato se puede considerar como el discurso auténtico y veraz de su identidad sexual. Sin embargo, una vez realizada la confesión el sujeto que la realiza se aleja de la técnica del placer, el cual rehuye la ordenación y la regulación. Por esta razón se desarrolla en el cuento un segundo eje compuesto por el deseo de

poder/venganza de Anabell, la cual se sintió abandonada por Pina cuanto ésta contrajo matrimonio.

En este segundo plano, mucho más complejo que el anterior, Anabell disfruta vicariamente de Pina a través de un hombre interpuesto pagado por ella (por Anabell), pero el verdadero placer/poder reside en el video que posee del encuentro amoroso entre Pina y el hombre, el cual puede detener en los momentos álgidos de la pasión, momentos que le inspiran la confesión final a Pina con el conocimiento que esta confesión hará que Pina vuelva a llamarla para compartir la misma amistad que mantenían antes del matrimonio de ésta:

Mira a Pina y al hombre, desnudos. Estudia la expresión de Pina, ausente de sí misma, entregada a un extraño.

Congela la imagen de Pina, con los ojos cerrados, la boca lasciva, semi-abierta, los pechos al aire.

Abre una gaveta. Saca una hoja de papel y la coloca dentro de la máquina de escribir. Teclea. Cuando termina, dobla el papel en tres y lo mete en un sobre.

Mira de nuevo la imagen congelada en el televisor. Se siente Dios. (57)

Para terminar, me gustaría hablar brevemente sobre el título de la colección, Cuentos sucios. En estos relatos la suciedad representa lo que no está en su lugar apropiado dentro de una concepción ordenancista de la existencia, lo que viene a romper las reglas establecidas. La suciedad no construye una categoría en sí misma sino que su interpretación viene dada por el contexto sociocultural que la enmarca. Debido a su versatilidad, la suciedad indica un espacio peligroso para el status de la ideología

de poder, ya que pone en evidencia la vulnerabilidad del 'orden establecido' y, por lo tanto, se le considerada un espacio marginal, problemático y amenazador para la estabilidad precaria del sistema. La palabra sucio aparece en repetidas ocasiones en los cuentos de Escudos con distintos significados: «Dante no confía en nadie, apenas en ella un poco, no tanto como para contarle todas sus verdades, todas sus pequeñas, sucias miserias» (21) donde la suciedad se sitúa en el orden del lenguaje y de la concepción dual de la realidad: verdad/mentira, presente/oculto; en una acotación de una de las canciones de The Beatles «always shouts out something obscene/such a mean old man,/such a dirty old man» (14), la palabra sucio tiene un significado sexual; asimismo en «que para eso Dios inventó el agua, para lavar las sábanas sucias de los humanos» (21) la palabra posee una clara referencia a los fluidos humanos de la sexualidad tenidos como sucios y negativos y, por esta razón, sujetos—junto con las otras suciedades—a una economía de control reguladora. ♦

OBRAS CITADAS

ESCUDOS, JACINTA. *Cuentos sucios*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997.

FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la sexualidad*. La voluntad de saber. 17ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1990.

KRISTEVA, JULIA. *Historias de amor*. 4ª ed. México: Siglo XXI, 1993.

MARTIN NOGALES, JOSÉ LUIS. «De la novela al cuento: El reflejo de una quiebra». *Insula* 589-590 (1996): 33-35.

THE BEATLES. «The End». Abbey Road.

Roque Dalton

Una mirada familiar sobre su vida y su obra

Por: Juan José Dalton

No puedo recordar ni la hora ni el día. Estábamos en nuestra casa en el barrio San Miguelito, mi hermano Roque y yo; Jorge (el menor) estaba en Sonsonate con mi abuela Carmen.

Alguien llegó con un poco de sigilo y le dijo algo a mi madre. Ella nos llamó de inmediato, nos mandó a lavar la cara y a peinarnos. "Apúrense niños, apúrense..."

Ni preguntamos nada, porque mi mamá andaba cara de preocupada y no vaya ser...

Nos dirigimos a casa de mi tía Orbe (hermana mayor de mi abuela materna e íntima amiga de la mamá de mi padre), que quedaba como a dos o tres cuadras de la nuestra. Aquello no tenía nada de particular porque era casi un ritual diario de todas las tardes.

Al abrir la puerta de aquella casa, que tenía un enorme corredor, con unas grandes mace-tas de cemento en las que dejé, en varias oca-siones, parte de mi cuero cabelludo a causa de

las carreras de triciclos, vi aparecer a un hom-bre que se me hacía familiar, pero estaba peludo, con bigote y rala barba. Su cara llena de finas y recientes heridas.

"Niños es su papá, vayan a saludarlo", dijo mi mamá. Roque y yo corrimos a fundirnos en un abrazo con él.

Tampoco recuerdo si fue ese mismo día o al siguiente, pero llegó un carro negro y grande y mi padre desapareció otra vez...

Días antes mi mamá María (como le decía-mos a nuestra abuela paterna) nos había man-tenido rezando frente a un altar de la Virgen de Guadalupe, "para que su papá regrese". Tenía ya varios días de haber sido capturado y "desaparecido".

En los periódicos de la época aparecieron constantemente dos angustiadas mujeres que buscaban a su hijo y esposo, respectivamente, en todos los locales de la Policía Nacional y de la Guardia, sin ningún resultado.

Juan José Dalton (San Salvador, 1959). Periodista. Es corresponsal del periódico El País de España y colaborador de El Diario de Hoy.

En aquella ocasión la casa nuestra había amanecido vigilada por agentes vestidos de civil... Esta es quizás la referencia que se me quedó grabada en la memoria que relaciona mi niñez con la figura de mi padre.

Su apareamiento en casa de mi tía Orbe se debió a la «famosa» fuga de la cárcel de Cojutepeque, en 1964, que protagonizó Roque Dalton a raíz de un temblor que rajó las paredes y le permitió hacer un boquete, llegar a un patio y saltar por el tejado de una casa vecina, para después correr por entre la maleza hasta que un taxi logró ponerlo fuera de peligro en San Salvador.

Parte de esta historia está narrada en su novela póstuma "Pobrecito poeta que era yo" y que ha sido tema de estudios académicos en varios lugares. Tiene además un alto contenido autobiográfico.

Poemas de un profundo contenido humano y político que tienen que ver con este episodio están plasmados en su galardonado libro "Tabernas y otros lugares", en la parte III, que él denominó "Poemas de la última cárcel".

Roque Dalton García, nacido el 14 de mayo de 1935 y asesinado el 10 de mayo casi 40 años después, llevaba en su propio ser las tremendas contradicciones del tiempo y de la sociedad en que le tocó vivir.

Repasemos algunas de esas contradicciones desde su propio origen: madre humilde - padre rico; madre salvadoreña ñ padre estadounidense; hijo fuera del matrimonio ñ niño privilegiado; católico ñ comunista; intelectual ñ guerrillero; teórico ñ práctico, entre otras muchas, como por ejemplo, haber escogido a una bautista para casarse, siendo católico.

Inmerso en ese mar de contradicciones quiso ser consecuente, y de hecho lo fue, con el contenido de su creación artística (especial-

mente de la última etapa), que llamaba a cambiar la realidad que sufría su «diminuto y amado país». En 1973 se entregó a una naciente guerrilla que asumía representar y ser la "vanguardia" política del pueblo.

Poco se conoce de los debates internos en el seno insurgente, pero se evidencia que entre Dalton y la jefatura del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) hubo un choque de realidades tan grande y profundo que llegó a determinar su asesinato el 10 de mayo de 1975.

Recordemos que su crítica era brutal, así como su humor, tal como se apreciará en uno de sus controversiales poemas:

Lógica Revi

"Una crítica a la Unión Soviética sólo la puede hacer un antisoviético.

Una crítica a China sólo la puede hacer un antichino.

Una crítica al Partido Comunista Salvadoreño sólo la puede hacer un agente de la CIA.

Una autocrítica equivale al suicidio".

Desde hace mucho tiempo, después de la muerte de mi padre, me he dedicado a recoger testimonios de gente que lo conoció en la última etapa de su vida.

Al llegar al seno guerrillero se le colocó como un simple miembro de una célula clandestina, pese a haber sido un gran conocedor de la estrategia y la táctica revolucionarias, luego de un prolongado estudio de las experiencias soviéticas, chinas, vietnamitas, coreanas y cubanas; además de haber sido uno de los intelectuales que se destacó en los debates latinoamericanos en los mismos temas.

Hay quienes recuerdan todavía con gran emoción las charlas políticas que le tocó impartir a grupos de sindicalistas o de activistas de las organizaciones populares. La gente escuchaba con atención las largas historias, a las que seguramente les agregaba sus propios aportes. Mezclas, collage de historias de la "vida real" con síntesis de experiencias políticas, como dos de sus obras: «Las Historias Prohibidas de Pulgarcito» y «El Libro Rojo para Lenin».

Si a la hora de leer disfrutamos la obra, por su desenfado y su humor, cómo no habrá sido haciendo disertaciones en vivo? Poco a poco fue ganando adeptos, en un ambiente donde también reinaba la intriga, la envidia y la conspiración.

Roque Dalton, muy en serio, como después lo hicimos muchos de generaciones posteriores, jugaba con la vida, ejemplo de ello en el siguiente relato:

«Mi padre iba por las calles de Sonsonate, ya en la clandestinidad (debía ser el año 1974), disfrazado de un elegante señor, de bigotes y anteojos. Detrás de él iba de seguridad otro guerrillero, pero de aspecto humilde. Al pasar por un retén de policías, los agentes lo dejaron pasar, pero detuvieron al campesino. Mi padre se dio cuenta y con gran desenfado se dirigió al sargento y le dijo: ¡°Sargento, suelte inmediatamente a ese muchacho, es mi empleado!».

“Usted a mí no me grite, soy la autoridad; usted no sabe quién soy yo!», refutó el sargento.

«Míreme bien, usted tampoco sabe quién soy yo, y si lo llega a saber, °de culo se ha a ir!», le contestó mi padre y el campesino fue liberado.»

Lamentablemente no soy especialista en literatura y no puedo aportar en ese sentido a los debates académicos que se desarrollan

acerca de la correspondencia o no entre Vanguardia Política y Vanguardia Artística, en la obra de Roque Dalton.

Considero que Roque Dalton fue una especie de cronista de la época que le tocó vivir y un exponente de sus ideas y sentimientos, muchos de los cuales —no pueden ser de otra manera— estaban enfrentados, encontrados. En mayor medida usó para ello la poesía, pero hizo novela, teatro, cuentos, ensayos y periodismo.

En Roque Dalton no son ajenas las contradicciones entre la conciencia de un intelectual «pequeñoburgues» y su lucha, su voluntad determinante por aportar en la lucha por una utópica revolución socialista.

«...Pobre de mí,
pobre de mí,
que soy marxista y me como las uñas...»

Esa lucha, me parece, tuvo que haber sido muy aguda, con mayor razón después de haber reclamado que iel poeta es una actitud moralí, frase que rescató de Miguel Angel Asturias y a quien criticó duramente por haber aceptado ser embajador de la dictadura en Guatemala.

Por ello que es muy difícil hacer un corte con precisión quirúrgica, que algunos quizás por intereses académicos o por otros motivos menos comprensibles, desean hacer para separar en Dalton al artista por un lado y al político por el otro.

Y cuando en ocasiones se pregunta: Bueno pero ¿qué predominó más: el artista o el político? Para mí la respuesta está en su obra, en su creación, que no cabe duda, fue y es revolucionaria, estremecedora y crítica y es lo que estamos observando que es perdurable.

Deseo expresar el profundo agradecimiento que la familia Dalton tiene hacia todos

aquellos esfuerzos de índole investigativo y académico que se hacen acerca de Roque Dalton, su obra y su entorno. Es por esta vía que su creación ha tenido una mayor difusión, importancia y ampliación hacia otros sectores.

En El Salvador y en Centroamérica Roque Dalton es cada vez más un lugar común para todos y no como se apreciaba hasta hace poco: el poeta guerrillero. Ahora además de haber sido guerrillero ha cobrado su verdadero peso como Poeta de la Nación.

Nuestra exhortación es incentivar este camino de estudio crítico, para lo cual la familia está dispuesta a ofrecer todo lo que esté en nuestras manos y a través de lo que se llamará Fundación «Roque Dalton» (en proceso de legalización).

Transición dramática

El Salvador de la posguerra, de transición, está viviendo un momento dramático e inestable.

Cuesta decir que existe paz cuando el promedio diario de muertos por la violencia común es mayor que el que existió durante la guerra.

En la política existe la mayor de las incertidumbres y confusiones: mientras la derecha concerta con varios sectores para formar su nuevo gobierno; en el lado de la izquierda cunde la crisis y la frustración y nuevamente se culpa a la CIA de sus fracasos, como que la imaginación dejó de ser atributo para quienes luchan por utopías y son los llamados a mantener vivas las esperanzas.

No parecemos encontrar la luz a final del tunel y el comunismo no será más una aspirina del tamaño del Sol. Después del huracán Mitch le estamos rogando a Dios para que un día de estos no caiga nieve en El Salvador.

Sin embargo, los necios seguimos creyendo que:

«El Salvador será
un lindo (y sin exagerar)
serio país...»

Esta edición consta de 800 ejemplares.
Se terminó de imprimir el día 27 de
marzo del 2000.

FE DE ERRATA

En la pag. 7, cursivas, cuarta línea dice: "...hace de la obra del Premio Nobel de Literatura 19***, y lo vincula..."

Debe decir: "...hace de la obra del Premio Nobel de Literatura 1967, y lo vincula..."

En la pag. 7, cursivas, quinta línea dice: "...a la problemática étnica o 'realismo mágico'. A cambio sugiere"

Debe decir: "...a la problemática étnica o 'realismo mágico'. A cambio sugiere que la obra de Asturias problematiza las conclusiones que se derivan sobre el sujeto étnico y sus articulaciones con el conjunto de la globalidad".

Dirección de Publicaciones e Impresos