

Dossier:
Literatura centroamericana

Prólogo

Marco Kunz y Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Pensar la literatura de América Latina sería imposible sin figuras como el nicaragüense Rubén Darío, el primer hispanoamericano que logró influenciar profundamente la poesía española, o los guatemaltecos Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de 1967, y Augusto Monterroso, maestro de la brevedad y la ironía, personalidades que, más allá de erigirse como representantes de problemáticas netamente regionales, han consolidado su renombre gracias a un tratamiento universalista y trascendental de las cuestiones que aquejan no sólo al hombre y la mujer de Centroamérica, sino al ser humano en su totalidad. El aporte de la literatura centroamericana se mide con tales escritores y también con textos y producciones culturales fundacionales del mundo prehispánico como el *Popol Vuh*, el *Rabinal Achí* o el *Güegüense* (o *Macho Ratón*), lo que da cuenta —entre otras— de las riquezas de las civilizaciones autóctonas en esta parte del continente.

Avanzando ya en el tiempo, durante los años ochenta se despertó un mayor interés por estas literaturas, suscitado por la atención internacional que provocaron los avatares políticos, especialmente en relación con los movimientos de liberación y las utopías sociales. Y así, autoras y autores de aquellas tierras gozaron de reconocimiento fuera de las fronteras de su país: la feminista Gioconda Belli, el poeta sacerdote Ernesto Cardenal, el revolucionario Roque Dalton, asesinado por sus compañeros de lucha, o Sergio Ramírez, que de vicepresidente de un gobierno revolucionario presidido por Daniel Ortega ha pasado a ser un disidente perseguido por el mismo presidente transformado en dictador. Escrituras todas ellas atravesadas por acontecimientos históricos que urgían ser representados —la construcción del canal de Panamá, la revolución sandinista en Nicaragua, la violencia de la guerra civil salvadoreña— o encontraron su lugar de reflexión en aquellas manifestaciones artísticas y literarias. En la actualidad los intereses se amplían y cambian, tal como nos demuestran las obras de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa o Eduardo Halfón.

Por otro lado, ya en un plano histórico-social, las circunstancias políticas que está experimentando la región hoy en día nos

imponen la tarea de preguntarnos por su quehacer artístico en momentos tan convulsos como los presentes. Las caravanas de migrantes hondureños, la violencia de las bandas criminales, las revueltas en Nicaragua, los trabajos de memoria necesarios en el Salvador y Guatemala y el afianzamiento de gobiernos autoritarios son cuestiones que la literatura y el arte no soslayan, y que seguramente encuentran en los nuevos lenguajes y narrativas su particular forma de representación.

Nos habría gustado hablar de todo eso y de mucho más. Explorar la literatura más reciente escrita en Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá era nuestro proyecto cuando, a finales de 2019, anunciamos un coloquio internacional sobre nuevas narrativas centroamericanas que se celebraría en junio de 2020 en la Universidad de Lausana. Coloquio que no pudo ser ya que, como todos sabemos, un virus hizo cundir el pánico y convirtió el mundo entero en una mezcla de reclusorio y manicomio de dimensiones kafkianas. También fracasó nuestro intento de postergar el simposio al otoño, pues en noviembre aún no se habían calmado las olas del histerismo global. Sin embargo, no queríamos darnos por vencidos y tratamos de animar a los ponentes de aquel coloquio abortado a mandarnos sus textos: algunos lo hicieron, otros que no figuraban en el programa original se juntaron a la empresa, y el modesto resultado de nuestro empeño es este *dossier* cuyos siete artículos abarcan tanto los lados oscuros de Centroamérica —las duras condiciones penitenciarias descritas por José León Sánchez (Jorge Chen Sham), la brutal guerra civil salvadoreña en las novelas de Horacio Castellanos Moya (Julio Zárate), los desaparecidos en el audiovisual documental (Silvia Rosa)— como los aspectos más amenos de la región —el café en la poesía costarricense contemporánea (Josefa Lago Graña y Mayela Vallejos Ramírez)—, y abordan además el tiempo-espacio de las etnias originarias en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión, el problema de la ética ante el poder en la obra de Sergio Ramírez (Nathalie Besse) y la importancia de la retórica cultural (Vladimer Luarsabishvili). Eso es todo lo que pudimos salvar del naufragio de nuestro coloquio gracias a los/as “supervivientes” que no abandonaron la empresa y a los/as voluntarios/as que acudieron al rescate. ¡Gracias a todos/as que han hecho posible este *dossier* en los tiempos insanos de la pandemia!

***El tiempo principia en Xibalbá, de Luis de Lión:* un acercamiento espacial desde la temporalidad**

Sebastián Arce Oses

*Universidad de Costa Rica
Escuela de Estudios Generales
Costa Rica*

Resumen: Se aborda la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, como una práctica de espacio a través del análisis de la constitución espacio/temporal a partir de la cosmovisión maya. Gracias al trasfondo cultural sobre el que se asienta esta novela, hay una fuerte vinculación de las representaciones y semantizaciones del espacio físico, del tiempo, del movimiento y de los personajes, pues los mayas tienen una concepción cíclica y de reconstrucciones que los apartan de la linealidad occidental cristiana. Aunque el plano narrativo parte de la voz del pueblo indígena como centro, en el imaginario expresado se marcan posturas fuertes en la oposición entre el indio y el ladino, en donde el desencuentro y la violencia tornan imposible un espacio de diálogo entre ambos mundos. Estos desencuentros se manifiestan principalmente en las prácticas religiosas, la sexualidad, la violencia, el racismo y la percepción de la belleza.

Palabras clave: Novela centroamericana, tiempo/espacio maya, Luis de Lión, imaginario indio/ladino.

Title Abstract: The novel *El tiempo principia en Xibalbá*, by Luis de Lión, is approached as a practice of space through the analysis of the space / time constitution based on the Mayan worldview. Due to the cultural background on which this novel is based, there is a strong link between the representations and semantizations of physical space, time, movement and characters, since the Mayans have a cyclical conception and reconstructions that separate them from the western Christian linearity. Although at a the narrative level the centre is the voice of the indigenous people, in the imaginary strong positions emerge through the opposition between the indigenous and the Ladino. Disagreement and violence between these two worlds make it impossible to create a space for dialogue. These disagreements are manifested mainly through religious practices, sexuality, violence, racism and the perception of beauty.

Keywords: Central American Novel, mayan time/space, Luis de Lión, ladino/indigenous imaginary

1. ESTAMOS FUERA DEL TIEMPO

Una estampa: Ciudad de Guatemala, 21 de febrero de 2020. Estamos a pocos días de Cuaresma y la Semana Santa acerca su alfombra de flores y de inciensos. Me encuentro en casa del poeta y editor Simón Pedroza, quien dirige el famoso taller artesanal de Ediciones Bizarrras. Hay músicos tocando en el patio que viven en esta estrafalaria casa: entrar en sus pasillos es descubrir otra realidad. El hombre que canta lleva su propia *cuenta de los días* según el calendario maya, tras ver su celular comenta sorprendido que un día como éste “estamos fuera del tiempo”. Sus palabras hacen eco en mí, dan mayor peso a esta sensación de real irrealdad que me emociona.

Han pasado varios meses de confinamiento. Aquella frase del músico aún resuena como el estribillo de una canción imborrable, y creo adivinar el porqué: tal asombro estético se vincula con la novela de Luis de Lión. Entonces decido consultarle a Marvin García, poeta, editor, productor cultural guatemalteco y gran conocedor del pensamiento maya, si hay algún momento fuera del tiempo en ese calendario. “Hola, hermano” — me escribe — “El *Wayeb'*, ponles mucha atención a esas imágenes en la obra de Luis de Lión”. Investigo y encuentro que hay un lapso dentro del calendario maya solar llamado en maya yucateco *Wayeb'*. Se trata del mes más corto, compuesto por cinco días. Como sabemos, el calendario de esta civilización funciona de manera distinta al gregoriano occidental y marca períodos sumamente sagrados en la vida social y espiritual de los mayas:

Cada Winal o mes tiene 20 días y el año trascurre con 18 meses, para hacer un total de 360 días; con el ajuste de este mes de cinco días del año nuevo se completa el periodo de 365 días que tiene el año. Con este periodo finaliza y a la vez empieza el año civil, agrícola o solar, esto fue realizado por una vasta observación astronómica para la medición del tiempo y controlar los ciclos agrícolas que fueron la base fundamental de la sociedad maya, de ello hay evidencia en varios sitios arqueológicos como en Uaxactun y Tikal en donde hay complejos dedicados a la observación astronómica. (Menchú 2012)

Así, cada Winal representa un período de ajuste, de purificación espiritual y material, de reposo, de ofrenda y se vincula con nuevos ciclos, con una nueva carga energética que está por venir. En este sentido, el *Wayeb'*

[es] el mes de la expectativa del nuevo Eq'anel (cargador del tiempo), es el mes complementario de preparación para el recibimiento del nuevo año nuevo maya Haab', los 5 días sagrados para entregar la responsabilidad del Cargador saliente y el recibimiento de la responsabilidad del Nuevo Cargador entrante. Los 5 días de reflexión y evaluación de cada persona, en cada casa, en cada familia y en cada unidad maya. (MayaTecum, s.f.)

Se trata visiblemente de otra concepción del tiempo, nada parecida a la visión lineal occidental. Desde esta perspectiva, nuestra realidad se mueve y vibra como las galaxias alrededor, los planetas, las estrellas, la luna, y esta observación y esta cuenta de días y de movimientos se relacionan con el paso de la vida y sus ajustes:

[todo] existe dentro de una macroespiral gigantesca que surge exactamente al lado de las Pléyades y donde está contenido todo lo que tiene forma material, a lo que llamamos Teos-Universo [...]. Todas las galaxias giran alrededor de algo que la ciencia no ha encontrado. Es el centro del universo según ellos, pero en realidad giramos en una de las vueltas de la macroespiral. Entonces las líneas curvas de la macroespiral se llegan a tocar. Es allí cuando hay ajustes en el universo. (Barrios 2015: 115)

Para finalizar la anécdota: después me enteré de que el amigo músico se había adelantado en la cuenta calendárica, pues el *Wayeb'* del 2020 iniciaba el 26 de marzo. Sin embargo, me interesa marcar que este evento fortuito me llevó a calzar imágenes y sensaciones que no terminaba de entender sobre la visión espacio-temporal de la novela *El tiempo principia en Xibalbá* (1985) del guatemalteco Luis de Lión. En la obra hay una relación manifiesta con esta idea del *Wayeb'*, momento que antecede a la Semana Santa cristiana y que evidencia una conexión que fricciona con la noción de ciclos "fuera del tiempo", o sea, lapsos que terminan y comienzan. Lo primero a resaltar es que hay acontecimientos en la novela más violentos y profanos que las tradicionales y coloridas procesiones católicas. Este contraste entre ambas cosmovisiones se enfatiza en el título con la referencia a Xibalbá, el inframundo maya donde reinan los señores de la muerte. Ronaldo Nibbe sostiene al respecto que "un título que insiste en que el tiempo principie allá, promete una novela repleta de conflictos, tensiones, y contradicciones" (2016: párr. 1).

Con una estructura no lineal, la novela cuenta las historias de Pascual Baeza y Juan Caca. El primero es un indígena que, después de desertar del ejército y sufrir el racismo en la ciudad, regresa a morir a la comunidad donde está “enterrado su ombligo” (28). En ese lugar, el personaje reencuentra las mismas condiciones coloniales que había dejado al partir, ante lo cual vuelve a decir irse del pueblo, pero antes de hacerlo pasa por la Iglesia y es allí cuando por primera vez contempla la imagen de madera de la virgen de Concepción, “la única ladina del pueblo” (64). Pascual entonces cambia de opinión y decide permanecer en la comunidad con la intención de robarse la imagen de la virgen y violarla, lo que provocará una cadena de sucesos sobre los que nos instruye la trama.

El título del texto pone el foco en el contenido mítico indígena, estructurador de la narración y codificador de la interpretación. La novela usa el cronotopo del tiempo sagrado para insertar los acontecimientos que atraviesan un periodo de transición, pero en movimiento. Aunque la narración parte de la voz del pueblo indígena como centro, en el imaginario expresado se marcan posturas fuertes en la oposición entre el indio y el ladino¹ guatemaltecos, en donde el desencuentro y la violencia tornan imposible un espacio de diálogo. Estos desencuentros se manifiestan principalmente en las prácticas religiosas, cuyos íconos impolutos como la Virgen son trastocados y profanados. Pero, el tiempo continúa, vuelve a principiar, los ciclos se acaban y les siguen otros, esperando la luz acaso de un encuentro en donde ambas visiones puedan coexistir.

2. NAJT

La cosmovisión maya es, para el antropólogo Carlos Barrios, “una forma de vida”, ya que “[t]oda la manifestación de la creación se da en el «Najt» Espacio — Tiempo”; estos dos factores, junto con la Velocidad (lo que hace a cada ser diferente es su energía, su vibración de mayor rapidez), delinean “lo que conocemos como Realidad” (2015: 116). Habitamos una realidad que

¹ Mario Roberto Morales describe *ladino* como una deformación de *latino* y comenta que para el siglo XVIII “era un término genérico para nombrar a cualquiera que no quisiera ser identificado como siervo ligado a la tierra (indio) aunque étnica y fenotípicamente lo fuera. En la actualidad, la palabra se sigue usando en Guatemala y el sur de México para identificar a quienes no son indígenas” (Morales 2013: 9).

tiene al cosmos por “figura y modelo”, por lo que Barrios explica:

Solo existe el *Najt* y desaparece en el momento en que se “para” la rueda de los *k’atun* (la espiral del tiempo). La vida-evolución es el transitar por este infinito camino. Romper ese “movimiento” es encontrar la negación de la existencia, parar el tiempo es encontrar otras realidades y este se logra en el sueño o en la absoluta quietud. (Barrios 2015: 89)

“Parar el tiempo” se logra no sólo en el sueño o en la quietud, sino también en la literatura. La novela de Luis Lión se transforma en otras posibles realidades, en un universo que aún está esperando la luz del sol. Por ello, autores como Zavala y Araya (2008) y Ortiz (2010) señalan que fue el primer escritor indígena contemporáneo: en su literatura se conjuga el oficio literario con la cosmovisión de su pueblo, asistimos a una fuerte secuencia de imágenes, espacios, tiempos, personajes enunciados desde la situación del indígena; una historia propulsada por una estructura narrativa no lineal, que ha sido descrita como cíclica, oscilante, esférica, espiral. Morales aclara muy atinadamente que de Lión concebía que “lo concreto no empieza ni termina, sino sólo se mueve” (Morales 2013: 12).

El escritor aprovecha sus raíces para llevar a cabo una transformación no sólo literaria, sino también epistémica, es decir, una mutación que brinde nuevos códigos para configurar las lecturas y las interpretaciones plasmando otra forma de comprender el tiempo y los conflictos inscriptos en las dinámicas humanas marcadas por la *subalternidad racializada*². Sobre este aspecto, Barrios expresa lo siguiente:

Los Mayas estaban obsesionados con romper esas líneas para viajar en el espacio-tiempo, el *Najt*. Es el instrumento donde existimos y la mayoría se aferra; o para decirlo más claro, se queda presa en lo que llamamos realidad. Pero a su vez es el elemento que nos lleva a lo que

² Este concepto lo utiliza Arturo Arias para analizar las implicaciones presentes en las clasificaciones étnico-raciales propuestas por los conquistadores españoles sobre las poblaciones originarias, así como el proceso descolonizador en los relatos de Luis de Lión, por lo que asegura: “Su proyecto estético revaloriza la inferioridad internalizada por niños pueblerinos de origen maya como resultante de la subalternidad racializada. De Lión procura transformar estos rasgos en una identidad cultural viable y legítima, capaz de generar agencia-miento o gestión de poder y articular un movimiento emancipador en fecha futura” (Arias 2018).

llamamos pasado o a lo que llamamos futuro, que es otra abstracción.
(Barrios 2015: 118)

Si bien el realismo mágico de Asturias aprovecharía también esta noción espaciotemporal en novelas como *Hombres de maíz* (1949), no estaba interesado en promover un proyecto político de identidad maya, lucha que de una manera muy consciente sí buscó De Lión. Para comprender cabalmente esta aspiración, debemos detenernos en la figura del escritor.

3. LUIS DE LIÓN

Luis de Lión, como escritor, cultivó la poesía, el cuento y la novela. A saber: *Los Zopilotes* (cuentos, 1966), *Su segunda muerte* (cuentos, 1970), *Poemas del volcán de Agua* (1980), *El tiempo principia en Xibalbá* (1985). De Lión llegaría a convertirse en el primer escritor originalmente indígena interesado en dar cuenta de una literatura con novedosas posibilidades creativas y una responsabilidad en materia de resistencia política, visible en declaraciones, como: “No puedo participar del llamado mestizaje precisamente porque lo hispano es la negación de mi lengua, de mi cultura”; o: “El lenguaje cackchiquel [sic] sí podría prestarme recursos más íntimamente poéticos. La realidad guatemalteca actual no es grito, es dolor, profundo dolor” (Montenegro 2002). Estas declaraciones deben leerse como una posición firme en cuanto a quién es el *uno* indígena y quién es el *otro* ladino, y cuál es el centro de su interés para encontrar recursos para la escritura. En este contexto, el autor busca desestabilizar el poder intrínseco en la literatura y el dominio cultural, apartarse de la visión meramente exótica y la extrañeza estética de otro tipo de literatura indígena, o como señala Mario Roberto Morales: “No hay en ella nada de folklorismos idealizadores ni de ofrecimientos de “buen salvaje”, sino una visión de primera mano —y desde la indianidad— de nuestro mestizaje conflictivo” (2013: 16).

Al ser la realidad que circunda al escritor de dolor y muerte, de injusticia y un mestizaje opresor, su texto resulta un medio para plasmar aquello que se había silenciado.

4. ESCRITURA Y MOVIMIENTO

Michel de Certeau expone cómo, en la Atenas de la actualidad, a los transportes colectivos se les denomina *metaphorai*, lo

que supone que las personas abordan una “metáfora” para ir y venir de un lugar a otro. A través de esta llamativa comparación, de Certeau denota que también existe una relación entre la noción de metáfora con los relatos, pues éstos trazan, organizan y movilizan recorridos de espacio a través de una sintaxis y estructura narrativa particular (Certeau 2007: 127).

La literatura puede entenderse, a la sazón, como una metáfora, como un espacio en el cual hay movimientos a través de toda una gama de códigos e interpretaciones que no sólo describen un sitio, sino que demarcan *teatros de acciones* donde se manifiestan y legitiman prácticas, o como el filósofo detalla: “Crea un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (2007: 137). Desde esta concepción, el espacio se vuelve un *lugar practicado*, donde ocurre una serie de movimientos y de acciones por parte de sujetos, lo que también dibuja *fronteras y puentes* entre lo propio y lo extranjero, cuyas relaciones nunca paran de fluctuar produciendo acercamientos o distanciamientos entre los hechos contados y los personajes que los protagonizan y los “otros” que resultan ser sus límites, junto con todo el marcaje sintáctico, lingüístico y cultural que conforman.

En la novela analizada se descubre una fragmentación y desencuentro étnico y cultural dentro de la sociedad, pues ha prevalecido la dominación blanca cristiana sobre la indígena. A pesar de la represión y las masacres, pervive una forma de vida que se desvía de los planteamientos occidentales, y la literatura tiende a rescatar estos relatos “metáfora”, en tanto vehículos movilizantes de una representación alternativa de la diada espacio-tiempo y los personajes que en ella participan.

Así expuesto, cabría preguntarse: ¿Qué brinda la novela *El tiempo principia en Xibalbá*, en relación con determinadas representaciones, códigos culturales e interpretativos, contextos históricos, sociales y simbólicos eurocentristas? ¿Qué espacios, con sus prácticas, fronteras y puentes son posibles en una Guatemala caracterizada por una dinámica sociocultural y de política estatal de explotación, exclusión, rechazo, indiferencia y agresión contra las etnias indígenas del país? ¿A cuento de qué viene establecer una relación entre este *espacio-tiempo* de nombre extraño, ignoto, ajeno a nuestras “comunes” referencias culturales o geográficas, con un término tan frecuente en el habla, pero tan difícil de precisar, como es el *tiempo*?

Como se sabe, Xibalbá es descrito en el *Popol Wuj*: los gemelos Junajpu y Ixbalamke deben descender hacia Xibalbá, en una serie de pruebas similares a las que enfrentaron sus padres,

quienes fueron llamados y derrotados por Jun Kame y Wuqub Kame. Xibalbá corresponde al inframundo en la cosmovisión maya, un espacio habitado por estos poderosos señores, encargados de las calamidades y dolencias que sufren los humanos. Los gemelos consiguen derrotarlos y sacrificarlos, pero primero deben afrontar una serie de pruebas, como las que habían vivido sus padres: casas en llamas, piezas infestadas de jaguares, murciélagos, cuchillos, hambre y el ser tentados y maltratados. El conocimiento de los abuelos y las abuelas logra trasladarse hasta ellos, y los hermanos lo aprovechan para derrotar a los señores de Xibalbá y devenir uno en el sol, el otro en la luna. Antes de esta proeza, no existían el sol ni la luz que propiciaron que aparecieran los hombres, creación definitiva de *Tepew Qucumatz*. Con esta historia comienza el tiempo de todas las grandes etnias mayas, y los sucesivos ciclos que dentro de su concepción espaciotemporal conforman el devenir.

Ahora bien, cabe destacar que, si bien Xibalbá representa el inframundo, al buscarle un término correlativo en la cultura cristiana, se podría homologar con el “infierno”, espacio de muerte y sufrimiento, que no estaría alejado del todo de lo que sucede en la novela. Pero Xibalbá no es el infierno, no se atenan condenados, ni se ponen adúlteros, desfalcadores ni violadores a las brasas, ni se atormenta con eternidades, ni huele a azufre. Xibalbá, como se explicó en relación con el Wayeb', se convierte en un espacio-tiempo dentro de las realidades posibles. La vivencia de la temporalidad, su concepción filosófica, es muy distinta dentro de la visión maya, y se refunde con la espacialidad de manera un tanto diferente a los parámetros occidentales:

El Popol Vuh, por otra parte, da a entender que los mayas tuvieron una marcada vivencia de la temporalidad: a lo largo de todo el libro se habla en forma reiterativa y ansiosa de un amanecer que está por llegar, el amanecer primigenio [...]. El Popol Vuh no concibe la creación como creación “ex nihilo”; había algo preexistente, sólo que estaba como reducido a la mínima expresión: “todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio” (15). En este texto se nota que la carencia expresamente señalada en ese algo pregenésico es la del tiempo (no la del orden como en las antiguas cosmogonías griegas). Y la creación se concibe no sólo como diferenciación de las cosas, sino también como irrupción del movimiento y la vida, y se asocia a ella estrechamente la temporalidad: “...que surga [sic!] la tierra y que se afirme... que aclare y que amanezca en el cielo y en la tierra”. (Molina s.f.: 16)

En la novela, como en el *Popol Wuj*, el principio de las cosas no se da sobre “la nada”, sólo se descubre el espacio a partir del movimiento temporal, el cambio de un ciclo a otro. En el texto, se marca sucesivas veces que los habitantes del pueblo aún están esperando la llegada de la luz; el pueblo se debate entre la vida y la muerte, entre el no tener conciencia de si verdaderamente están vivos o si ya han muerto hace mucho tiempo —a la manera del Comala de Rulfo—, se debaten entre el frío, la oscuridad y el silencio:

Y no hallando otra cosa que hacer, mejor decidieron acostumbrarse a la oscuridad y seguir mirando para donde siempre amanecía [...] y pensaron que si estaban velando la luz del sol era para dejar de seguir penando, ya que la oscuridad no les servía siquiera para hacer más muertecitos. Y entonces, para no seguir penando, decidieron inventar el día sólo en sus cabezas. (de Lión 2013: 66)

El viento inicial trae en sí la premonición de la muerte y el cambio. La narración está marcada por la ciclicidad, con la sugerencia de un comienzo causado por el movimiento del viento que inicia la novela (“Primero fue el viento”, 27), y con esta misma frase es que termina (“Entonces, esa noche, primero fue el viento”, 147). Este viento impersonal y que parece tumbarlo todo es el que caracteriza a un pueblo incierto, del que nada se conoce, un lugar poblado por una multitud indiferenciada de hombres innombrados, de “hombres cansados, aburridos”, “mujeres” sin más, “patojos” o “chirises”. La fuerza de ese viento arrecia y da comienzo a los destrozos y al miedo haciendo gravitar sobre la narración la idea de la naturaleza manifiesta que algo está por pasar:

El viento rompía los cercos, despedazaba los techos de paja, se llevaba las hojas de lámina, quebraba las tejas, se metía debajo de las camas, llenaba de tierra todo, se revolcaba entre las ollas, las quebraba, mataba a las gallinas, rasgaba la ropa de la gente, mordía la carne y sobaba su lengua áspera y roma hasta más allá del corazón, en el mero fondo de la vida. (de Lión 2013: 29)

El viento proviene del cementerio, y se patentiza en los ruidos de los perros y de los coyotes, del frío y del silencio, pero también en la aparición de una carretilla sin conductor, pues nadie vive de ese lado del pueblo, sólo los muertos ahora transformados en hierba u hormiga. Se dice que la carretilla “[h]a-

ciendo rechinar los goznes de sus brazos, de sus rodillas, de sus caderas, escupiendo la saliva blanca de su carcajada, se puso a bailar al compás de la marimba de sus costillas”; pero ante este baile “alegremente triste”, la gente no sale a festejar, sino que “se metió a adentro de sí misma con la esperanza de que la fiesta terminara pronto, ya no siguiera” (Lión 2013: 33). La carreta recorre todo el pueblo, pasa por el frente de todas las casas, pero se detiene al frente de una en especial; no se sabe de quién, pero se menciona que podía ser la de un moribundo. Abrir la puerta, entrar³, era llegar a un espacio distinto, lleno de blancura, en contraste con la oscuridad reinante fuera. Así, sin detallarse mucho, y sólo con la lectura posterior, nos enteramos de que entramos en el primer contraste de visiones de mundo que se representa a través de espacios específicos. El mundo indígena que afuera se despliega entre el fin y principio de un ciclo, contrasta con la uniformidad de la “casa blanca”.

El viento del final de la novela no es el mismo que el del principio, para que todas las transformaciones hayan sucedido tuvo que haber un cambio importante en las dinámicas culturales de los pobladores, dinámicas catalizadas por los conflictos que atraviesan también los protagonistas del relato. Nibbe señala este cambio simbólico-estructural de la siguiente forma:

las condiciones del espacio geográfico y sociopolítico han cambiado. Un viento que trae lluvia después de una sequía, es diferente a uno que trae el huracán que destruye la cosecha. (2016: párr. 13)

Hay una resemantización de los conceptos de espacio-tiempo ligados con la narración circular, una red de significantes y significados que no se hallan “puros”, es decir, concentrados sólo en la interpretación desde un solo enfoque cultural, el indígena, sino que entran en diálogo conflictivo con las significaciones que se realizan de ciertos elementos propios de la colonización y evangelización, impuestos a través del código cristiano

³ Ortiz realiza un análisis a partir de “movimientos oscilatorios” entre el mundo indígena y el ladino que producen efectos de discontinuidad y transiciones en la narración: “Estos efectos están a su vez relacionados con secuencias de recorridos llevados a cabo por algunos de los personajes, impulsados hacia una constante transgresión de un umbral, es decir, el paso de un determinado espacio hacia otro, que en la novela es simbolizado ejemplarmente en el cruce de las puertas. *El tiempo principia en Xibalbá* está cargada de imágenes en donde aparecen un sinnúmero de puertas que van a ser cruzadas por las más diversas figuras” (2010: 143).

occidental y el sistema de control político ladino. Esto también alcanzará la identidad de los personajes y los complejos que ha instalado el mestizaje impuesto.

Las descripciones del espacio y de acontecimientos sucedidos en el pueblo se entremezclan con las particulares actuaciones de personajes como Concepción, Juan Caca y Pascual, hasta que la suma de eventos propicia que se marque el cierre de un ciclo y la apertura de otro. Esto queda en evidencia al titularse el último capítulo como «Prólogo»: el comportamiento de la naturaleza indica el paso hacia una estación nueva, donde brotan todos los frutos, que luego caen y el viento comienza, de nuevo, a correr.

Las distintas cosmovisiones no bordan relaciones amistosas, puntos de encuentro notables, puede que este pueblo conserve costumbres como ir a misa y cierta fe residual de las tradiciones católicas hegemónicas, pero la misma presentación del espacio y las relaciones de los personajes con éste ponen de manifiesto un tiempo en movimiento, un proceso que está a punto de estallar para dar pie a otro ciclo, distinto. Este movimiento hermenéutico también entra en juego con la lectura de la novela, donde es evidente la fragmentación entre las realidades, la forma que tienen determinados individuos de mirarse y pararse en el mundo, de interpretar la realidad que los circunda y de problematizar y reaccionar ante los hechos de su tiempo.

4.1 REPRESENTACIÓN ESPACIOTEMPORAL

EL PUEBLO

Particularmente relevante es la identidad del pueblo en el que transcurre la trama. Este espacio corresponde físicamente a un paraje aislado, retirado de las grandes urbes, ajeno a los avances tecnológicos, indiferente a los asuntos políticos y esquivo a grandes cambios en su población, rutina y economía. Cuenta asimismo con un entramado de costumbres y moralidades enraizadas que le otorgan un cariz netamente rural, alejado de la premura ciudadana moderna, de allí que parezca algo “anclado”, detenido en el tiempo:

Pueblo de mierda, ni siquiera una nueva calle inventa, ni un nuevo apellido, ni una nueva cara, ni una nueva manera de enamorarse, ni de chupar, ni de vestir. Sí, buscás una casa y podés entrar a cualquiera, buscás a una persona y puede ser la que pasa enfrente de vos y de la que sabés todo, preguntás por otra, pero si está muerta parece como si

estuviera viva, todo el mundo sabe lo que puede saberse de ella y nadie la olvida, ni siquiera un nuevo nacimiento puede ser una nueva historia porque parece como si la vida del muerto se repitiera en el recién vivo. (de Lión 2013: 59)

Este espacio rural presenta también la característica particular de constituirse por pobladores originarios, sin precisarse la etnia ni el nombre del pueblo, por lo que la cosmovisión e identidad de sus habitantes entra en choque evidente con la cultura cristiana occidental. De esta manera, se vuelve un escenario donde se manifiesten los desencuentros entre lo “indio” y lo “ladino” —esto es lo blanco, lo mestizo, lo no indígena, desde la lengua hasta la forma de vestir—, y que dará lugar a los conflictos y vacíos tanto en los personajes como en lo colectivo, en el pueblo. Se representan y accionan en la novela dispositivos narrativos y hermenéuticos que lían tanta entropía. El pueblo llega a representarse como un lugar monótono, pobre, pasivo, con descripciones que muchas veces implican un lenguaje fuertemente hostil.

LA CASA BLANCA

La “casa blanca”, lugar donde vive Juan Caca, representa desde su mismo nombre un espacio de contraste con los pobladores pobres y de tez oscura del pueblo, así como con la cultura indígena predominante. De hecho, se llega a decir que es “como la segunda iglesia” (2013: 42), y bajo este supuesto halo de pureza y santidad, se erige del mismo modo como un espacio ajeno:

Que si entrabas al cuarto de los santos [...] menos tu alma, todo el resto era como el jardín y el exterior de la casa: sobre una mesa que tenía una carpeta blanca y una vela eterna, un cuadro en el que había un Cristo de la Resurrección, otro en el que había un Cristo sepultado y, ocupando el lugar principal, es decir el centro, otro en el que había una Virgen de la Concepción y abajo, otro en el que había sólo almas tomadas del brazo por ángeles que volaban hacia un cielo sin nubes. (de Lión 2013: 35)

Pero el espacio físico funciona también para mostrar la ambigua apariencia de Juan Caca, en su mismo nombre notablemente manchado. Las paredes de su casa y el umbral de su en-

trada, sus acciones generosas y su pureza, contrastan con su negación a aceptar sus deseos eróticos por Pascual y su aversión por el sexo con su esposa.

LA IGLESIA

El relato acerca del surgimiento de la iglesia en el pueblo establece una comparación con un pájaro que termina fosilizado y pintado de blanco. Es notable la manera irónica en que se evoca el asentamiento de la imposición occidental cristiana sobre la organización del mundo indígena:

Sí, desde que poco a poco, como un pájaro inmóvil y sin nombre, venido al mundo sin necesidad de huevo y al que le nacieran, primero solo los huesos, luego la carne y finalmente las plumas hasta quedar parado como fósil vivo, la iglesia fue emergiendo de sus cimientos hasta quedar pintada de blanco como paloma de Castilla y a su alrededor aparecieron, como pichoncitos de paloma espumuy, los ranchos, en este pueblo nunca ha ocurrido nada. (de Lión 2013: 59)

La iglesia no sólo es el símbolo del dominio ladino sobre el pueblo indígena, sino también seña indiscutible de que por más distanciamiento que se pretenda entre el uno y el otro, siempre hay influencias ladinas en lo indio, y viceversa. Aquella estructura, con su Dios y santos blancos y de costumbres diferentes, con sus misterios de fe inextricables, de virginidades y maternidades, no les permite a los pobladores reconocerse, aceptarse tal cual son. Además, se nota que se han dejado en manos de grupos de cofradías y fanáticos las decisiones del pueblo, que luego explotarán al no encontrar coherencia con la verdadera percepción deseante y sacrílega de los pobladores para con los íconos religiosos.

Como ya se dijo, la cosmovisión maya está intensamente impregnada de una perspectiva colectivista, donde es el pueblo el que tiene mayor preponderancia que el individuo; y esto está presente en el inicio del texto. Sin embargo, conforme se avanza en la descripción y narración fragmentarias y profundamente simbólicas del texto, podemos ir encontrando personajes a partir de los cuales establecer problemáticas y posturas distintas dentro de esa colectividad, que resultan fundamentales.

LA PUTÍSIMA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN

Desde la primera frase, la descripción de este personaje resulta sumamente subversiva:

La virgen de la Concepción era una puta. [...] Era incansable pero que no perdía su cara de trece años o sea el tiempo en que alguien descubrió que se parecía a la Virgen de la Concepción que había en la iglesia y de dónde le venía su apodo: el mismo pelo, la misma cara, los mismos ojos, las mismas pestañas, las mismas cejas, la misma nariz, la misma boca y hasta el mismo tamaño, con la diferencia nada más de que era morena, que tenía chiches, que era de carne y hueso y que, además, era puta. (de Lión 2013: 38)

El personaje de Concepción o “Concha” se construye en paralelo a la Virgen cristiana de la Concepción. Por un lado, se presenta como alguien deseada por todos en el pueblo gracias a su parecido con la imagen blanca de madera. Por otro lado, contrasta en su color, origen y comportamiento con la anterior, siendo incluso un compendio de todo el mal imaginable, tal como se desprende de las palabras del mismo padre: “el resumen de todo... protestantismo, comunismo, masonería y liberalismo” (46).

La oposición entre lo indio y lo ladino es palpable en la contraposición entre la representación blanca y casta de la Virgen de la Concepción, frente a la Concha, apelación que invoca el simbolismo sexual. Además, es la Virgen de la Concepción, matrona de la reproducción. Sin embargo, nuestro personaje femenino es un sujeto deseante, libidinoso, activo; su cuerpo es un espacio semantizado que convoca el deseo, el gozo, pero también el dolor y el sufrimiento:

Porque conforme el tiempo pasaba, ella se iba llenando de más pájaros en todo su cuerpo. Y esos pájaros eran hambrientos y él tenía que alimentarlos. Entonces se fue poniendo puro huesito de la buena tuberculosis. Y se murió. (de Lión 2013: 40)

Esta mujer al quedarse viuda pasa de hombre en hombre, lo que marca aún más su esterilidad, ya que su sexualidad es abyecta en términos de “concepción”, pues es infértil. Por el contrario, se ofrece como insaciable: “Todos habían puesto su lápiz en su vagina. Le habían dejado allí sobre su montaña su tinta semitransparente, su ejército de espermatozoides indios”

(Lión 2013: 51). El pueblo al completo la buscaba para satisfacer sus deseos indecibles:

Y ni modo, era sabroso, riquísimo, gozar seguido ese rito lacrimoso con que ella recibía a los hombres, los hacía soñar como si de verdad estuvieran sobre la auténtica Virgen de la Concepción, aunque quienes lo cuentan no lo digan. Indios al fin. (de Lión 2013: 42)

Concha no concibe ningún hijo, puesto que Juan, al casarse con ella, no pretende intimar por más incitación que haya. Esto la lleva a quemar su sexo y esterilizarse. Sin embargo, es sumamente interesante que Concepción sea el único personaje, hacia el final de la novela, que se atreva a hablar con cierta coherencia, criticando la doble moral y el actuar incongruente de los pobladores, enamorados de la Virgen María, pero sin aceptar que también querían a esta “María” india. Tal contradicción no se escapa a los ojos de Concepción: “Pero los hombres la quieren a ella. A ella, la Ladina, la diz que Virgen a pesar de su hijo, de su quemón de canillas, de que es sólo madera estéril” (de Lión 2013: 103).

JUAN CACA

Juan es quien vive en la llamada “Casa blanca”. Esta casa se relaciona más con el imaginario cristiano y los valores propugnados dentro de su doctrina, y contrasta visiblemente con la construcción del pueblo. Juan tiene sus particularidades que lo hacen distinto a los demás: no presenta carencias económicas tan marcadas, tuvo la oportunidad de estudiar para ordenarse sacerdote, aunque no culminó, viajó a la ciudad en busca de mujer, y promueve un comportamiento “ejemplar”, compasivo, casto y solidario, que en ocasiones es interpretado como conducta de un santo, pero también se llega a dudar de su hombría porque no logra concebir un hijo. Por esto, la figura y preferencias de Juan Caca llegan a ser cuestionadas.

A pesar de ser un personaje amable y caritativo, también representa la distancia del indígena con su propio pueblo, el alejamiento con sus raíces. El espacio que habita se relaciona con esta posición. Sin embargo, Juan sufre el rechazo de los ladinos cuando baja a la ciudad a buscar mujer y se ríen de él, al considerarlo un “indio sucio”. Regresa para casarse con “Concha”, dado que “[n]o podía un hombre como él juntarse con otra mujer que no fuera la Virgen de la Concepción” (Lión 2013: 43).

Su hombría también llega a ponerse en entredicho en un pasaje interesantísimo en donde recibe el mote de “gallina” y va a buscar a otro personaje importante de la historia, Pascual, al que se le denomina “coyote”. Más allá de la relación de poder y fuerza desproporcionadas, que podemos ver por la comparación utilizada en los animales asignados a cada cual, también hay un deseo expreso que empieza a movilizarse: “Lo vio como se ve a un dios soltero y hasta le tembló el corazón deseando ser Coyota” (Lión 2013: 84).

PASCUAL

En contraposición a Juan, tenemos a Pascual, indio impulsivo y rebelde, dibujado con todos los rasgos de un “delincuente” que no soporta la pasividad de su pueblo y, tras una serie de conductas violentas que se manifestaban desde pequeño, decide marcharse:

él, que había desertado del ejército con todo y arma, que había estado en la cárcel por robo, que había jefado una pandilla de ladrones de almacenes, que había integrado otra de cuatreritos en la costa, que había entrado otras veces más a la cárcel, que había pasado la frontera y había vivido por un tiempo en otro país al que nunca ninguno de este pueblo iría ni en sueños, que había estado en una revolución de shute pero había estado, que había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre pero a quien amaba por su color, se sintió desolado como si recuperara algo que le era inútil ya, inútil y sin embargo necesario porque para eso había vuelto. (de Lión 2013: 80)

Pascual regresa al pueblo, pero ha vivido y mirado más cosas que cualquiera de su comunidad. La mujer india no le provoca atracción porque no la encuentra bella. Este personaje también sufre un desarraigo al no encontrarse en las costumbres de su grupo étnico, pero también al ser rechazado en otros espacios:

Y a este pueblo vos regresaste; vos, el que aquí dejó enterrado su ombligo y se llevó su vida, el que regresó por su ombligo para morir junto a él, pero dejó en otro lado lo mejor de su vida; vos, el que regresó con los ojos llenos de mundo, mundo odiado, mundo ladino, en donde fuiste discriminado. (de Lión 2013: 60)

Este personaje lleva a cabo una de las acciones que terminarán por reventar el silencio y pasividad del pueblo indígena, mostrando las contradicciones y deseos ocultos que los habitantes, principalmente masculinos, guardaban para con las representaciones religiosas blancas. Roba la imagen de la Virgen de la Concepción de la iglesia, pues desea tener sexo con ella. La escena es fuerte, plagada de rabia y furia que ponen de manifiesto una serie de emociones desbordadas en este deseo impropio, diríamos, porque no lo asociamos con las conductas esperadas hacia una figura como la Virgen:

Durante toda la noche pasó en lucha constante contra la madera, puyándola, queriendo atravezarla [sic] a puro huevo, pero la madera se resistía. A veces parecía que como que se iba a convertir en carne, que como que estaba a punto de sangrar y entonces, su miembro se volvía más nervio, más miembro, más necio. (de Lión 2013: 98)

El lenguaje sexual explícito utilizado impacta y resulta una estrategia efectiva para mostrar, sin dilaciones, de manera blasfema, heresiarca, la poca representatividad que en la realidad podían marcar estos símbolos cristianos en la vida de los indígenas. Se trastocan totalmente los valores impugnados a la virgen, quien también participa ante la insistencia del otro. Los pobladores, indignados al darse cuenta del secuestro, buscan la imagen en todas las casas, aunque ya presentían, aún antes de estar frente a la puerta de Pascual, que él podía ser el culpable. Cuando abren la puerta, la escena no puede ser más irónica y explícita. He ahí que la virgen se transforma en un personaje que les habla:

Entonces le dio vergüenza y de un tirón se zafó de él, corrió hacia donde estaba su ropa y se puso el vestido blanco, el manto azul, la corona de reina de las vírgenes, de rosa mística, torre de David, arca de oro, salud de los enfermos, refugio de los pecadores, etc. Y les pidió perdón a todos, les dijo que disculparan pero que tenía años y años de haber conocido sólo a la paloma y que, de allí en adelante nada, que mentiras que seguía siendo virgen, que gracias porque la perdonaban, que gracias por no hacerle nada a su momentáneo marido. (de Lión 2013: 112)

Todo esto llevará al momento último de la narración, cuando los pobladores, coléricos, deciden linchar y ultrajar a la virgen, y en su lugar colocar a la Concha⁴.

5. PRIMERO FUE EL VIENTO...

Para quienes estén familiarizados con la concepción de los pueblos originarios guatemaltecos, las referencias culturales y las proyecciones planteadas en lo que pareciera ser una errática y caótica narración, entenderán que hay un ciclo en proceso, que culmina con el linchamiento de Pascual y de la Virgen. Esto lo podemos ver en los lapsos, por ejemplo, donde la narración se enfoca en la colectividad y en fenómenos de la naturaleza que nos llevan a referencias como las del *Popol Wuj*.

Dejamos para otro trabajo profundizar aún más cómo en las primeras páginas se manifiestan similitudes intertextuales con las primeras creaciones del mundo contadas en el libro anónimo maya. La oscuridad, el frío, los animales que cantan, la insistencia en que la luz del día aún está por llegar, el cambio hacia un mundo que se regenera al final del escrito, son alusiones que, vistas detenidamente, guardan un asidero importante en el *Popol Wuj*. Pero también se utilizan construcciones sintácticas que, si hemos realizado la lectura de este texto maya quiché, habremos percibido que se emplean recurrentemente en la novela. Sam Colop, traductor de la versión del *Popol Wuj* que poseo, comenta:

En la mayoría de las traducciones se ha obviado el lenguaje en que fue escrito el *Popol Wuj*. Se han enfocado más en su contenido. El lenguaje en que fue escrito este libro, combina verso y prosa. (Colop, en Anónimo 2011: XXV)

También se dan estas preocupaciones de forma en *El tiempo principia en Xibalbá*. Luis de León tenía una inquietud profunda

⁴ Karen Poe realiza un acercamiento sobre la relación entre sexo, cuerpo e identidad desde Foucault y el psicoanálisis de Lacan, en que concluye que la novela “es un intento de poner en crisis —a partir del espacio de la sexualidad vinculado con la etnicidad— uno de los baluartes de la modernidad occidental: el individuo autónomo y sujeto de derechos y deberes” (2003: 90).

por buscar utilizar la riqueza de la lengua indígena en la escritura, para así alcanzar un texto novedoso⁵.

Además, la noción del relato como metáfora según de Certeau, en el sentido de que traza movimientos y organizaciones de lectura que ponen de manifiesto prácticas sociales y códigos culturales no muy convencionales, va de la mano con una singular manera de entender el espacio en la novela. Mucha de la riqueza interpretativa del texto funciona gracias a esta noción de metáfora: las comparaciones están a la orden del día, y son sumamente significantes, implican un revolucionario movimiento hermenéutico.

El movimiento del tiempo mítico es cíclico, desde una cosmovisión maya, pero el movimiento hermenéutico en los personajes pareciera ser circular: no abandona ciertas diferencias irreconciliables entre indios y ladinos, y siempre vuelve hacia ellas, eso sí, dotándolas de un nuevo sentido porque la novela se enriquece de un imaginario cultural distinto al que estamos acostumbrados. El final de la novela queda abierto hacia la posibilidad de una reivindicación de lo indio sobre lo blanco.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo: *Popol Wuj*. Prólogo, introducción, traducción y notas por Sam Colop. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2011.
- Arias, Arturo: «Luis de Lión: El trágico pionero. *Azacuan*», <https://azacuan.com/texto/luis-de-lion-el-tragico-pionero/> (consultado 1-IV-2020).
- Barrios, Carlos: *Ch'umilal Wuj. Libro del destino*. Guatemala: Maya' Wuj, 2015.
- Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano*. México D.F: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2007.
- Gallegos, Rafael: *Los conceptos "indio" y "ladino": construcciones histórico-sociales definidas por sus relaciones*, 2003, <http://es.scribd.com/doc/96032960/Conceptos-de-Indio-y-Ladino>.
- Liano, Dante: «La gran novela indígena», *El País* (3-VII-2004), http://elpais.com/diario/2004/07/03/babelia/1088811555_850215.html (consultado 13-VI-2014).

⁵ Sin profundizar en el tema de la retórica utilizada en la novela, diremos que hay un artículo sumamente interesante de Laura Martín, titulado «Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya» (2005).

- Lión, Luis de: *El tiempo principia en Xibalbá*. Antigua, Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2013.
- Lorand, Adelaida: *El indio en la narrativa guatemalteca*. Barcelona: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1968.
- Martín, Laura: «Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya», 2005, en: *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica II. University of Texas at Austin*, https://ailla.utexas.org/sites/default/files/documents/Martin_CILLA2_deleon.pdf (consultado 1-IV-2020).
- Maya-Tecum: «Wayeb': El sagrado mes maya», <https://mayatecum.com/wayeb-la-verdadera-semana-santa/> (consultado 1-IV-2020).
- Menchú, Julio: «El Wayeb'», *Espiritualidad Maya*, 2012, <http://www.espiritualidadmaya.org/articulos-espiritualidad/96-el-wayeb> (consultado 1-IV-2020).
- Montenegro, Gustavo Adolfo: «Luis de Lión: “Yo siempre tuve un cielo”», *La Prensa Libre* (4-VII-2004), <http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/mayo04/090504/central.html> (consultado 13-VI-2014).
- Morales, Mario Roberto: «Prólogo», en: Lión, Luis de: *El tiempo principia en Xibalbá*. Antigua, Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2013, pp. 9-20.
— *Breve historia intercultural de Guatemala*. Guatemala: Editorial Cultura, 2018.
- Nibbe, Rolando: «*El tiempo principia en Xibalbá*: ciclos vs. espirales. El movimiento del tiempo histórico en la novela de Luis de Lión», *Istmo*, 2006, <http://istmo.denison.edu/n13/proyectos/tiempo.html> (consultado 13-VI-2014).
- Ortiz, Alexandra: «Oscilaciones: *El tiempo principia en Xibalbá* y la escritura entre mundos», en: Buschmann, Albrecht (ed.): *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*. Potsdam: GRIN Verlag, 2010.
- Poe, Karen: «Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión», *Revista Reflexiones*, 82, 2 (2003), pp. 83-91.
- Toldeo, Aída: «Entre lo indígena y lo ladino: *El tiempo principia en Xibalbá* y *Velador de noche, soñador de día*, tonalidades melodramáticas en la narrativa guatemalteca contemporánea», <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revxibalvelador.pdf> (consultado 1-IV-2020).
- Vázquez, Leonor: «*El tiempo principia en Xibalbá*: claves míticas y realidad socio-política», *Revista Mitologías hoy*, 2 (2011), pp. 42-51.

El tiempo principia en Xibalbá, de Luis de Lión

Zavala, Magda/ Araya, Seidy: *Literaturas indígenas de Centroamérica*.
Heredia, Costa Rica: EUNA, 2008.

Las novelas de Sergio Ramírez: frente al poder, una ética de la escritura

Nathalie Besse

Université de Strasbourg

Francia

Resumen: Sergio Ramírez resulta ser un escritor imprescindible en las narrativas del istmo, singularmente interesante además por su doble itinerario, literario y político. De hecho, sus novelas, en las que el poder aparece como un tema central y estructural, son posibles respuestas de la literatura al poder político, entre referencias extraliterarias e imaginarios propios de la ficción. Se tratará de estudiar primero las figuras del poder, sus modalidades novelescas que, entre abusos, corrupción y muerte, conforman un poder degradado, cuando no ridiculizado mediante una tonalidad discursiva esencialmente satírica cuya función crítica resulta evidente. Nos interesaremos luego en los procedimientos narrativos relacionados con el poder que deconstruyen la trama, el género, el relato mismo y la noción de verdad objetiva y única. Nos preguntaremos finalmente en qué medida Sergio Ramírez revela frente al poder una ética de la escritura, en tanto contradiscurso e implicación, ¿es decir una escritura actuante?

Palabras clave: Nicaragua, poder, corrupción, ética, escritura actuante.

The novels of Sergio Ramírez: facing power, an ethics of writing

Abstract: Sergio Ramírez is an essential writer in the narratives of the isthmus, and is also particularly interesting for his dual literary and political trajectory. In fact, his novels, in which power appears as a central and structural theme, are possible responses of literature to political power, between extraliterary references and fictional imagery. We will study first the figures of power, its novelistic configurations which, between abuse, corruption and death, shape a power that is degraded, if not ridiculed by means of an essentially satirical discursive tonality whose critical function is evident. We will then look at the narrative procedures related to power that deconstruct the plot, the genre, the story itself and the notion of objective and unique truth. Finally, we will ask to what extent Sergio Ramírez reveals, in the face of power, an ethics of writing, as counter-discourse and implication, that is to say, an active writing?

Keywords: Nicaragua, power, corruption, ethics, active writing.

"Hablo aquí por los miles y miles de hombres y mujeres de mi patria [...]. La razón de mi vida es ser lengua de mi pueblo".

(Sergio Ramírez)¹

Sergio Ramírez, "el mejor intérprete de la realidad específicamente centroamericana" según Mario Benedetti², resulta ser un escritor imprescindible en las narrativas del istmo, singularmente interesante además por su doble itinerario, literario y político³. De hecho, sus diferentes escritos exploran ese poder sobre el que afirmó:

el poder me fascina, es un juego perverso y apasionante. Sus reglas, trampas y oscuridades son milenarias. No cambian. Pueden aplicarse a cualquier sistema político. Nadie puede negar el poder del poder. (Fernández-Santos 2003)

En sus novelas, el poder aparece como un tema central y estructurador, que orienta el eje diegético: derrocamiento del dictador por conspiradores o revolucionarios, intrigas políticas con potencias extranjeras en otros siglos, dicotomía recurrente corrupción *vs* ética; siempre son tensiones y relaciones conflictivas que recalcan la correlación poder-contrapoder.

Se tratará de estudiar aquí, primero, las figuras del poder, sus modalidades novelescas que, entre abusos, corrupción y muerte, conforman un poder degradado, cuando no ridiculizado mediante una tonalidad discursiva esencialmente satírica de evidente funcionalidad crítica. Nos interesaremos luego en los

¹ Discurso proferido con motivo del título de Doctor *Honoris Causa*, Universidad Central de Ecuador, en 1984 (Ramírez 1987: IX).

² Véase el prólogo de *Cuentos completos* de Sergio Ramírez (1997: 11).

³ Sergio Ramírez nació en 1942 en Nicaragua. Anhelando favorecer la creación literaria, fundó en 1960 la revista *Ventana* en la Universidad de León en la que estudiaba la carrera de Derecho. Más tarde en 1968 fundó la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), y en 1981 la Editorial Nueva Nicaragua. Hoy dirige revistas como *El Hilo Azul* o la revista electrónica *Carátula*. Paralelamente a su implicación literaria, no podemos olvidar su labor política de terreno, pues lideró en 1977 el "Grupo de los Doce" contra el dictador Somoza, integró en 1979 la Junta de Gobierno y fue vicepresidente de 1984 a 1990, año de la derrota sandinista en las elecciones. Después de desolidarizarse de Daniel Ortega, creó en 1995 el Movimiento Renovador Sandinista (MRS) que sólo recogió el 1% de los votos en la presidencial de 1996. Abandonó definitivamente la política para dedicarse plenamente a la escritura novelesca.

procedimientos narrativos relacionados con el poder que deconstruyen la trama, el género y la noción de verdad objetiva y única. Finalmente, nos preguntaremos en qué medida Sergio Ramírez revela frente al poder una ética de la escritura, en tanto contradiscurso e implicación.

1) FIGURAS DEL PODER

Los escritos de Sergio Ramírez van evolucionando con la historia colectiva y sus propias vivencias. En un primer momento fue actor y portavoz legendario de la revolución, se marcó como un fervoroso defensor —dentro de un cuestionamiento identitario que planteaba el problema de la soberanía de Nicaragua confiscada por los Estados Unidos—, pero más adelante devino un memorialista crítico del proceso revolucionario en su autobiografía *Adiós Muchachos. Memoria de la revolución sandinista* (Aguilar 1999). En cuanto al tema que nos convoca, el escritor afirmó:

El poder termina modificando la vida de quien lo ejerce, y de los que están colocados bajo el poder. [...] Y aunque se trate del poder de una revolución, es el mismo poder de siempre [...]. El poder comienza a deteriorar los ideales desde el mismo día en que se asume; el poder es un ser viviente. (2000: 12)

El poder, uno de los “demonios” de Sergio Ramírez y tema recurrente de su obra, aparece en diversas novelas con rostros también diferentes, a saber: puede ser la conspiración contra Somoza García a quien matará el joven poeta Rigoberto López Pérez en *Margarita, está linda la mar* (1998), el derrocamiento del dictador Somoza Debayle y el arresto de su ex secretario privado por jóvenes revolucionarios a punto de tomar el poder en *Sombras nada más* (2002), los juegos estratégicos de poder entre Nicaragua y potencias extranjeras en *Mil y una muertes* (2004), la confrontación entre un policía/detective desencantado pero ético y un poder político corrupto en el díptico *El cielo llora por mí* y *Ya nadie llora por mí* (2008 y 2017), o la rebeldía de la bíblica Sara, en una novela epónima, contra el poder absoluto del mismo Dios (2015).

En estas ficciones inspiradas en la historia colectiva y en personajes o hechos referenciales, Sergio Ramírez descubre al poder, enseñando, entre grandeza y decadencia, sus arcanos y vericuetos, sus abusos y su miseria. Frente a lo cual, nosotros

nos preguntamos: ¿Mediante qué motivos novelescos el escritor aborda el poder? ¿Con qué tonalidad o con qué estética?

Aparte de las representaciones ordinarias del poder corrupto tales como los fraudes, las malversaciones, el narcotráfico, el crimen, la tortura, y otras formas de violencia, Sergio Ramírez despliega una estética de la corrupción en los motivos abordados —suciedad, fetidez, excremento, lodo—, revelando, entre dramatización y humor feroz, los hedores del poder. Una modalidad notable que bien ilustra la corrupción y la monstruosidad del poder es el tratamiento del cuerpo: los cuerpos grotescos de los representantes del poder y los cuerpos mutilados de sus víctimas metaforizan un poder disfuncional, mediante lo escatológico, la demonización o la animalización que denuncian respectivamente un poder abyecto, maléfico y deshumanizado.

El primer aspecto, el tema excrementicio, se usa siempre en la caracterización directa del dictador, tal como ocurre con Somoza García en *Margarita, está linda la mar* o su hijo Somoza Debayle en *Sombras nada más*. En la primera novela, Somoza “caga por la barriga, [...] por medio de una válvula de goma” desde la supresión del recto y el trasplante de un ano artificial en la barriga (1998: 37); en la segunda novela se menciona que el dictador es víctima de incontinencia fecal en la piscina en la que está con sus colaboradores quienes ni siquiera se atreven a apartarse (2002: 370).

Más allá de la anécdota, nos interesa el sentido alegórico de este motivo grotesco: *Margarita, está linda la mar* presenta a Somoza como un “gángster que sin tener culo se ha cagado en toda Nicaragua” (1998: 36), mientras *Sombras nada más* convierte la anécdota truculenta de la piscina en otra metáfora nacional: “¡El somocismo no es más que pura mierda, y en esa mierda se bañan los serviles!” (2002: 394). En otros términos, el dictador corrupto e impuro condena a la suciedad a su desgraciado país. Pero hay más: también lo condena al infierno, a juzgar por el paralelismo entre lo escatológico y lo satánico: “El aire huele a azufre, a mierda de diablo” (1998: 263). Se añade al cuerpo grotesco el cuerpo monstruoso, otro elemento recurrente en dichas novelas.

En la estela de la caricatura política, las narrativas se entregan a una diabolización de Somoza, encarnación del Mal a juzgar por varios elementos teratológicos e imágenes apocalípticas: “Vergüenza para nosotros y para la armonía del universo, que la bestia asiente su pezuña en estas calles. [...] Ha nacido el anticristo, hermano. Y para nuestra desgracia, en Nicaragua”

(1998: 217), lamenta uno de los conspiradores cercanos a la perspectiva nacional.

Lo mismo se produce con la animalización que atraviesa esas novelas, particularmente con el cerdo, que se asocia a la historia de Nicaragua tanto en *Mil y una muertes* como en *Margarita, está linda la mar* donde Rubén Darío ironiza acerca del gobernador Pedrarias Dávila quien

[fue] el que trajo por primera vez los chanchos a Nicaragua. [...] un conquistador que se hizo poderoso criando chanchos. Éste es un país bueno para engordar chanchos. (Ramírez 1998: 68)

En las novelas de Sergio Ramírez, no sólo abundan los cuerpos deformados, también aparecen como metáforas de los abusos los cuerpos heridos de las víctimas del poder. Esta corporeidad estropeada sirve como denuncia de la desgracia y la infamia que maltratan al país, y significan una identidad nacional dañada para un autor que ha asistido a la desacralización de los mitos nacionales y las ilusiones de su tierra. Una desacralización y muerte que se narra en *Margarita, está linda la mar*, a través, por ejemplo, del poeta Rigoberto López Pérez, genuino heredero del rebelde antiimperialista que intenta matar a Somoza García. Por otro parte, Sandino será atrocemente mutilado, víctima de una emasculación *post mortem*; y Rubén Darío, el Gran Panida nicaragüense y orgullo de la nación, morirá después de una operación llevada a cabo por el yankista doctor Debayle (en cuya familia se va a integrar el dictador). Teniendo en cuenta que Sergio Ramírez considera a Sandino y Rubén Darío como los dos paradigmas de la identidad nicaragüense, comprendemos que sus cuerpos mutilados revelan una Nicaragua herida que ha tenido que enterrar sus mitos.

Mil y una muertes parece confirmar este aspecto si consideramos la foto final de la novela como una posible ilustración del cuerpo muerto de la patria, puesto que se observa el sueño cataclísmico de uno de los dos narradores, un fotógrafo del siglo XIX llamado Castellón que visualiza la destrucción de Nicaragua:

Sobre el gris sucio del barro que definía todo el horizonte, estaba tendido el cadáver desnudo de un niño de unos tres años. A su derecha, un cerdo negro y flaco lo husmeaba, acercándose. (2004a: 351)



En un trabajo anterior (Besse 2010: 113), pretendimos mostrar que el cuerpo de esa foto puede denotar una metáfora del pequeño país, ensuciado, abandonado y agonizante en un ambiente corrupto (el lodo, el puerco); pero también puede revelar una posible representación alegórica de la muerte de la revolución: para Sergio Ramírez, la pérdida de los valores éticos es una señal de muerte prematura, porque una revolución es moral o no lo es (2000: 31). Esto es a lo que apela la foto de un niño (defunción precoz) rodeado por lo impuro, yacente en una atmósfera de corrupción. Cabe preguntarnos entonces si la terrible imagen que cierra *Mil y una muertes* es un eco de las ilusiones perdidas de Sergio Ramírez, quien ha llegado a afirmar: “La historia de Nicaragua es una burla sangrienta” (1985: 303). El autor propone así, en sus novelas, un imaginario doloroso y dramático —o dramatizado— de su país⁴.

A este respecto, los desenlaces presentan un interés particular: la mayoría de las veces, tienen que ver con la muerte y/o una forma de oscuridad. De este modo, en *Mil y una muertes* las últimas palabras, justo antes de la foto, son “la nueva avalancha de piedras, lodo, troncos descuajados que me arrastra a la oscuridad junto con el cadáver del niño y con el cerdo” (2004a: 351); o en *Sombras nada más*, la trama termina con la ejecución del ex secretario del dictador en medio del júbilo colectivo. En lo que concierne a *Margarita, está linda la mar*, vemos que un personaje se lleva el frasco con el sexo de Rigoberto López Pérez —como hizo años antes con la urna donde reposaba el cerebro de Rubén Darío— “hacia el prostíbulo desierto, hacia la fuente de

⁴ Podríamos hablar aquí del protagonista policía de *El cielo llora por mí*, un antiguo guerrillero que luchó en las filas del FSLN y volvió mutilado, herido en la rodilla, por lo que le implantaron una prótesis.

noche y de olvido, hacia la nada" (1998: 369). Estos dos órganos arrancados del cuerpo apelan a una identidad nacional mutilada o un país que ha perdido a sus "héroes". A esto se añaden unas "Palabras postreras", cuatro páginas que recuerdan, entre poder y contrapoder, hechos históricos y personajes referenciales, particularmente la muerte de los dos Somoza y las torturas a los conspiradores.

En el caso de *El cielo llora por mí* y *Ya nadie llora por mí*, el policía/detective protagonista es castigado primero por desmantelar una red de narcotráfico que implica a personajes políticos de las más altas esferas y, en la segunda novela, por revelar los abusos de un personaje poderoso y protegido por el poder. Los castigos son ejemplares: en la primera novela lo despiden, en la otra termina escondiéndose en el Mercado Oriental, es decir, en el margen y la sombra, en ambos casos marginado, ilustrando la exclusión a la que condena el poder a quienes osan enfrentarlo.

En un estilo diferente, la novela *Sara* (2015) se sitúa de nuevo entre poder abusivo y contestación firme. Ya no se trata de conspiradores y revolucionarios sino de una sola mujer, inspirada en la Sara bíblica frente a Dios, pero tan rebelde como ciertos personajes de las novelas precedentes frente al poder ahora absoluto de Dios mismo y sus emisarios, especialmente con un arma que suele ser la de Sergio Ramírez: la risa. El autor explica en una entrevista sobre esta novela: "el poder no conoce el humor" porque "no le gusta que lo desnuden"⁵. Frente al poder no sólo se alza la acción o la investigación, sino también ese humor que tanto le importa a Sergio Ramírez. De hecho, cuando le preguntaron si le pareció haber sacrificado su visión crítica cuando formaba parte del gobierno sandinista, explicó: "No pocas veces, pero nunca dejé de cuestionarme, y en muchas ocasiones me salvó el humor, que nunca me abandonó frente a las poses y las vanidades" (2004b: 167). Los procedimientos narrativos que se relacionan con el poder tienen que ver con ese distanciamiento, necesario a la hora de considerar el poder mismo, la Historia, la memoria.

⁵ Primero, véase la entrevista en la librería Lé en Madrid, 5 de marzo de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=NeK9aWQIV-I>. Luego, el blog de un librero: <https://laslecturasdeguillermo.wordpress.com/2015/04/06/sara-de-sergio-ramirez/>.

2) PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS Y PUESTA EN PERSPECTIVA DEL PODER

Narrador, estructura narrativa, intertextualidad, intergeneración, polifonía participan de diversas maneras en la construcción o la elaboración novelesca del poder en las ficciones de Sergio Ramírez. La mayoría de las veces, estos procedimientos narrativos introducen una distanciamiento que permite tomar una perspectiva precisa a la hora de considerar y de enfocar el poder.

El narrador, que puede ser un Sergio Ramírez autoficcionalizado, suele centrarse en las relaciones entre poder y contrapoder, revelando una correlación o una ecuación inevitable. En *Margarita, está linda la mar*, que trata de una conspiración contra el dictador, frecuentes apartes e invitaciones del narrador (a acercarse, a mirar) así como varios picados que ponen al narratorio en la situación del espectador en un palco mirando escenas de teatro, permiten ganar altura y tener una visión de conjunto. El “distanciamiento” en el teatro es un “recurso que consiste en alejar al espectador de la acción para que pueda adoptar una actitud cognoscitiva y crítica”⁶. Este procedimiento es recurrentemente empleado también por el autor nicaragüense, invitando al lector a “ver” el conjunto narrado. En *Sombras nada más*, por ejemplo, se ofrece la perspectiva en tercera persona de un protagonista que forma parte del bando vencido, mientras que varios documentos (apócrifos) pretenden dar cuenta de los hechos desde otro ángulo, más distanciado. En *Mil y una muertes*, novela que evoca luchas de poder entre Nicaragua y potencias extranjeras en el siglo XIX, dos personajes comparten una narración en primera persona: un Sergio Ramírez autoficcional que investiga sobre un fotógrafo nicaragüense (Castellón); y luego este último, cuyas memorias conforman los capítulos pares de la obra. El manuscrito del fotógrafo narra esencialmente su prehistoria, es decir, las tribulaciones de su padre Francisco Castellón (un personaje de referencia histórica) como centro de intrigas y de intereses políticos internacionales. Los capítulos se alternan, a modo de díptico (algo bastante característico de las novelas de Sergio Ramírez) para ofrecer, otra vez, una doble perspectiva que favorezca la pluralidad de voces y la consecuente distancia crítica. Es de destacar, dos planos temporales de los que uno al menos tiene que ver con el poder, como acabamos de ver con *Mil y una muertes*.

⁶ Definición del Diccionario de la Real Academia Española.

Podemos observar estas dos configuraciones estructurales también en *Margarita, está linda la mar*, cuyos capítulos impares nos introducen en la Casa Prío, donde se trama el complot contra Somoza, mientras que los capítulos pares nos permiten seguir el trayecto de los conspiradores desde El Salvador (en la primera parte de la novela) y luego la actuación de Rigoberto López Pérez (en la segunda parte). Al mismo tiempo, como la novela precedente, *Margarita* se articula alrededor de un díptico temporal: relata por un lado el regreso triunfal a Nicaragua de Rubén Darío en 1907 (y su muerte nueve años después en León), y por otro lado, la llegada y el asesinato en 1956 del dictador Anastasio Somoza García en esta misma ciudad, donde los conspiradores de “la mesa maldita” escriben la leyenda del poeta. La novela entrelaza así dos destinos inversos: uno que simboliza el triunfo y el otro, la caída.

Hallamos de nuevo este esquema narrativo en la novela *Sombras nada más*, en la que corren paralelos, con una simetría notable, dos destinos opuestos: por una parte, la captura y la muerte del antiguo brazo derecho del dictador (símbolo del fin de la dictadura), y, por otro lado, el triunfo de la revolución. Esta novela expone asimismo una construcción dual, puesto que cada capítulo numerado termina con una suerte de anexo cuyo título novelado revela una historia reinventada, subordinada a la ficción primaria. Esos anexos tienen la función de documentos de archivos y ofrecen así una distancia, otro punto de vista sobre los hechos y un tipo de discurso distinto, pero también producen efectos de lo real que pretenden aumentar la ilusión referencial (aunque se trate de documentos apócrifos).

Estas observaciones dejan ya entrever el recurso a la intergeneración que, según diversas modalidades y de manera más o menos explícita, se relaciona a veces con la problemática del poder. En *Mil y una muertes*, mediante el uso de la fotografía el hibridismo genérico toma la forma de la intermedialidad, y favorece juegos de interferencias y de refracciones entre las representaciones verbal e icónica. De esta manera, la foto le confiere al relato un poder de autenticación y le transmite su propio valor narrativo, más inmediato, sin perjudicar al texto que le atribuye una historia y un sentido, en una relación de complementariedad. Particular interés presenta la foto terrible del desenlace que se inmiscuye en el relato y hace de la intergeneración un valioso medio de amplitud expresiva del texto. Aquella foto postrera y sepulcral, cuyo poder dramático es innegable, intensifica el *pathos*, petrifica al lector seguramente más de lo que lo hizo el texto.

Ahora bien, esta foto que, según el mismo Sergio Ramírez en su página oficial, fue tomada en las vecindades del volcán Casitas (en el occidente de Nicaragua) después de que el huracán Mitch devastó al país en 1998⁷, no puede leerse de modo ajeno al poder: contiene una acusación implícita de los gobiernos que malversan el dinero de la nación en lugar de usarlo para construir casas más sólidas en los pueblos aislados cercanos a los volcanes, o carreteras transitables o necesarios hospitales. La denuncia es contundente: nada se hace por otorgarle una vivienda digna a esos ciudadanos desposeídos, cuyas casuchas no resisten las sacudidas ni los huracanes, ni el río de lodo que se lo lleva todo⁸.

La intergeneración aparece además desde el umbral de la novela *Ya nadie llora por mí*, y directamente relacionada con los abusos del poder, a juzgar por la página Wikipedia dedicada al protagonista detective Dolores Morales, en la que se recuerda cómo lo castigan al final de *El cielo llora por mí* por capturar a narcotraficantes: “Dada la corrupción imperante, tal acción desagradó a las altas autoridades del gobierno, y el ministro de Gobernación ordenó su retiro de servicio” (2017: 12). En el mismo documento apócrifo, la última sección “Cambios políticos trascendentales”, que se producen mientras Morales es investigador privado, recalca la devastadora corrupción que hace ley. El antetexto ficticio y contextual asocia, antes del relato mismo, poder político y corrupción.

Igualmente, podemos hablar de la intergeneración en *Margarita, está linda la mar*, cuyo procedimiento fundamental consiste en proponer entre las dos partes de la novela un “Intermezzo tropical”, que consta de un *curriculum vitae* poco ortodoxo de Somoza García y de la carta de despedida de Rigoberto López Pérez a su madre el 21 de septiembre de 1956 (163-178). Entre las diversas estrategias escriturales señaladas, además de los apartes del narrador y de los picados en la “escena” histórica ya mencionados, es imprescindible traer a colación los diálogos teatrales con sus didascalias (de una a cuatro páginas), los que nos permiten *presenciar* —puesto que el texto teatral parece presentificar personajes y hechos— la elaboración del complot contra el dictador. Y, para cerrar, no podemos olvidar de citar el ensayo en el teatro Darío de una obra en la que Rigoberto tiene

⁷ Véase el artículo «El niño, el buitre y el cerdo» en la página web del autor: <http://www.sergioramirez.com/>

⁸ Ver al respecto la novela de Arquímedes González: *Qué sola estás Maité*. Managua: Anamá Ediciones, 2007.

una escueta pero simbólica réplica: “buenas noches, padrecito”, pronunciada en el teatro González durante una ceremonia en la que el mismo poeta rebelde le dispara al padre de la nación (Ramírez 1998: 226).

El recurrir a la presentación de un texto teatral en la narración contribuye a la ficcionalización de la Historia y pone en crisis la manera historiográfica de leerlo todo; idea y recurso que encontramos de igual modo en *Sombras nada más*, donde se espectaculariza de nuevo la Historia oficial: a unos días del triunfo sandinista, el protagonista capturado por jóvenes revolucionarios se verá sometido a un tribunal popular, en el cual importará menos la verdad que la capacidad del prisionero a seducir al pueblo, llevándolo a provocar aplausos liberadores o, en caso de aburrimiento, un irrevocable “¡Paredón!”. El uso de esta estrategia dramática pone de manifiesto la urgencia de “entrar en escena”, “ponerse en escena” e impostar un carácter, un discurso, un mundo en esa lucha constante impuesta por los poderes de turno. Al mismo momento, se erige como modo de ejercer un poder-contrapoder, desde la ficción, y así, deconstruir el poder, relativizarlo, y permitir considerarlo desde otra perspectiva.

La polifonía, muy presente en las novelas de Sergio Ramírez, si no constitutiva de ellas, refuerza este aspecto dramático de socavación del poder oficial. Investigación, memoria y diálogos se abren como formatos que formulan y agregan documentos diversos, y con ellos distintos tipos de discursos, pero también de versiones discordantes, conformando un multiperspectivismo que lleva al lector a dudar, y cuestionar en última instancia la noción de verdad única. Sergio Ramírez se inscribe, desde esta perspectiva, en la corriente del pensamiento post-moderno que, después de la muerte de las utopías y de los grandes relatos, desconfía de la búsqueda de *la* verdad y piensa que la literatura, como la Historia y cualquier ciencia humana, no puede ofrecer sino *una* verdad, subjetiva y parcelaria. Con esa misma aprehensión fragmentaria de una verdad plural, Ramírez aboga por la tolerancia y la apertura a la verdad del otro.

3) UNA ÉTICA DE LA ESCRITURA

Les consideraciones precedentes evidencian una implicación ética de Sergio Ramírez mediante la escritura. Después de que el grupo político que él había formado en 1995 (Movimiento Renovador Sandinista) perdiese las elecciones presidenciales en

1996, Ramírez se retiró de la política para retornar exclusivamente a la literatura, pero a una literatura que no esté totalmente desconectada de la realidad nacional, una literatura que pueda concienciar a los lectores. En este sentido ¿tendrá la literatura una forma de poder, particularmente frente al poder político? Ana María Amar Sánchez se interesa por el “poder” de los perdedores en su ensayo de 2010, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*:

Asumir la pérdida, el camino de la resistencia y el rechazo a los vencedores y su presente es también optar por perseverar en la memoria: una forma de triunfo que está lejos de ser sólo una cuestión especulativa. Es negarse al olvido afirmando el discurso de la literatura como un espacio de debate y construcción de soluciones —imaginadas e imaginarias— para nuestros conflictos histórico-políticos porque, como dice un personaje de Álvarez Gardeazábal, “la historia se escribe por parte de los que triunfan, los que pierden escriben novelas” (Amar Sánchez 2010: 71).

Para Ana María Amar Sánchez, esos textos parecen “plan-tear, en tanto escritura, en tanto parte de un discurso específico, alternativas, debates, confrontaciones, otros usos de la política, a contrapelo de los discursos oficiales y mediáticos” (77). Ciertas novelas de Sergio Ramírez corresponden a esas afirmaciones, al proponer figuras de perdedores éticos. Por una parte, resuelven de alguna manera la derrota tal como dice Ana María Amar Sánchez, y por otra parte, asumen una posición ética:

Lo que he llamado una *ética de la escritura* puede entenderse como esa perspectiva del relato que, más allá de la historia misma o de los sujetos que la enuncian, asume nítidamente una posición. (223)

¿Frente al poder político, el poder simbólico de la escritura? La novela no se puede considerar como un espacio del poder, pero el espacio de no-poder a partir del cual se elabora la escritura le confiere una libertad precisamente antagónica del poder. Mario Vargas Llosa lo expresa en su famoso libro *La verdad de las mentiras* cuando define toda buena literatura como un cuestionamiento radical del mundo: presenta una “predisposición sediciosa” (2002: 393), y en el corazón de todas las ficciones “llamea una protesta” (21); la literatura constituye por ende un “corrosivo permanente de todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes” (30). Las

novelas de Sergio Ramírez pueden aparecer como un contradiscurso o un contraespacio, por lo menos como un discurso o un espacio que no se puede compartir con el poder, según él mismo explica en una entrevista titulada «La literatura está reñida con la militancia»:

Yo recomiendo siempre a los alumnos que me encuentro en talleres y seminarios que no se metan en política, lo cual no quiere decir que no opinen. Uno tiene que tener una conciencia abierta y crítica, sobre todo en países con tantas anormalidades públicas como tienen los de América Latina. Pero la obra literaria debe abordarse desde la libertad y hablarle al poder, no plegarse a él; y eso es algo que, si uno pertenece a un partido, o forma parte de un régimen, se ve notablemente limitado. (Gordo 2015)

Este novelista, que evolucionó en las altas esferas del poder, sabe mejor que otros hasta qué punto política y literatura son antinómicas:

El papel del escritor debe ser crítico; un escritor alienado sólo resulta una voz burocrática. Yo viví la experiencia en el poder. Defendía la causa como relacionista público de la revolución. Y realmente no podía ser crítico con lo que estaba viviendo. Hubiera sido un contrasentido. El espacio crítico es indisoluble de la escritura y el poder no te lo permite. (Bono 2015)

Si el escritor tiene que ser crítico, la escritura debe mostrar y decir. ¿Significa eso que a su manera tiene que actuar? ¿Se puede hablar en este caso de una escritura actuante, una escritura que sería como una forma de acción sobre el mundo, sobre el lector? Si escribir es no callar, o negarse a la indiferencia, la escritura resulta, por deducción, potencialmente productiva.

Abordamos aquí una posible dimensión axiológica del hecho literario, una visión de la novela como participación, una idea que recuerda los principios sartreanos en *¿Qué es la literatura?* Sartre afirmó que en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral (Sartre 1948: 79); sabemos el papel y la responsabilidad que le atribuía al escritor cuya función es hacer que nadie pueda ignorar el mundo, que nadie pueda decirse inocente del mundo (31), lo que no significa que el autor, que apela al lector a comprometerse y a llevar con él la responsabilidad del universo, actúe sobre sus lectores, pero apela a su libertad, porque si la literatura no es un acto, consti-

tuye una condición esencial de la acción, el momento de la conciencia reflexiva (Sartre 1948: 78, 195).

Él consideraba que el escritor, destinado a referir las injusticias de todo tipo, debe escribir para un público que tenga la libertad de cambiarlo todo, sea la supresión de las clases, la abolición de toda dictadura o el trastorno de cualquier orden en cuanto tiende a petrificarse (Sartre 1948: 31, 195). Sergio Ramírez señala más de una vez las injusticias sociales que agobian a su país, y cuestiona o acusa el poder cuyos mecanismos y engranajes conoce por experiencia, un poder que siempre debe ser compensado, cuando no neutralizado, por un contrapoder, aunque éste sea inmaterial, como la ética.

En esta última puede radicar la implicación, la participación: en esta ética que, en los diversos escritos de Sergio Ramírez, resulta ser un término clave, tanto en la política como en la escritura. Si pudo afirmar en su autobiografía que la revolución “creó una nueva ética” (1999: 15), tuvo que reconocer más tarde que su ruptura con el sandinismo de Daniel Ortega se debió al hecho de que la revolución había perdido el “sedimento ético” que la caracterizaba (2000: 19). Por ello, en reiteradas ocasiones el novelista lamenta que “si algo ha perdido Nicaragua son los valores éticos. Cuando los valores se pierden, es el peor descalabro que le puede ocurrir a un país. [...] a este país lo que le falta es la ética” (2006: 79).

Según Sergio Ramírez, la escritura debe obedecer a la misma exigencia moral: el escritor tiene responsabilidades éticas considerables como “contribuir a crear los cimientos éticos para que un día el panorama sea diferente” (2004b: 244), o “alimentar siempre un sedimento ético que dé sentido a [su] oficio, que lo haga trascender. Ese sedimento ético se parece muchas veces a la esperanza” (2006: 82).

De ahí que el protagonista detective de *Ya nadie llora por mí* prefiera ayudar a la víctima de los abusos del poder a recibir una importante suma de dinero, y de ese modo, responder a “su propia ética, [una] vieja ética que él defiende siempre” (Gutiérrez). En una entrevista titulada “*Ya nadie llora por mí, reflejo de la realidad centroamericana*”, Sergio Ramírez explica cómo el detective Morales

[creyó] en la justicia, en una revolución que cambiaría todo a favor de los más pobres, de los desposeídos, y en la realidad actual él defiende esa ética como puede. Y la lleva consigo, maltrecha, pero está. [...] tiene que enfrentarse a la corrupción y a las anomalías y debilidad

des institucionales, sin embargo, lo hace armado con esta ética vieja en la que ya nadie cree. Y es su manera de seguir adelante. (Ramírez 2018)

Este novelista que entró en la política porque creía en su poder transformador no ha perdido la esperanza en una sociedad con más justicia social: “Y me queda, para siempre, la fe en las utopías. [...] Nunca dejaré de creer que la justicia, la equidad, y la compasión, son posibles. Que los más pobres tienen derecho a vivir con dignidad (2000: 14)”. Después de imaginar un mundo mejor como político, sigue creando en sus ficciones un universo de todos los posibles, como si la novela pudiese representar una nueva utopía compartida:

Imaginar, que es una forma de acercarse a la utopía. Al fin y al cabo, yo no he hecho a lo largo de mi vida sino imaginar. Imaginar mundos en mis libros, e imaginar un mundo mejor en mi vida. Oficios compartidos. (2000: 14)

Es la imaginación la que detenta el poder en el espacio de libertad perdurable de la novela, un espacio en el que el escritor se independiza del poder político, y recobra un poder que el poder mismo no se arroga.

Entre referencias extraliterarias e imaginarios propios de la ficción, las novelas de Sergio Ramírez son posibles respuestas de la literatura al poder. ¿No serán también el eco de una conciencia colectiva, esa voz del pueblo que él siempre quiso expresar? Ante un poder que impone y excluye, provocando desigualdades y enfrentamientos, Sergio Ramírez recuerda la importancia de la tolerancia, la capacidad de comprender la perspectiva del otro: “La mayor revolución es ver el mundo como lo ve el otro. En la política, pocos como Mandela o Luther King consiguieron encarnarse en el otro” (Bono 2015).

En 2009 nuestro autor afirmaba proféticamente que la esperanza residía en los jóvenes:

Mi generación debería estar en su casa, pero Daniel Ortega sigue en el poder. [...] y es una desgracia para Nicaragua, porque vamos a soportar otra vez una lucha a muerte contra alguien que se aferra al poder. ¿Cuándo va a ser ese enfrentamiento?, no lo sé, pero se va a dar (Rodríguez Marcos 2009).

A esos jóvenes y otros nicaragüenses muertos en los enfrentamientos de la primavera de 2018 por reclamar más justicia

social, Sergio Ramírez dedicó su Premio Cervantes, relacionando de nuevo literatura e implicación política. De hecho, cuando lo distinguieron en 2014 con el “Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en el Idioma Español 2014”, el jurado estimó que el novelista sabía “conjuguar una literatura comprometida con una alta calidad literaria” y valoró “su papel como intelectual libre y crítico, de alta vocación cívica” (Corea Torres 2015): la ética otra vez. Y frente al poder, una ética de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María: *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Besse, Nathalie: *Les romans nicaraguayens: entre désillusion et éthique (1990-2014)*. Paris: L’Harmattan, 2018.
- «Les corps malmenés de Sergio Ramírez. Images d’un Nicaragua meurtri», *Les représentations du corps dans la littérature latino-américaine, reCHERches* n° 4 (dir. Nathalie Besse), Université de Strasbourg, 2010, pp. 103-116.
- Bono, Ferrán: «Sergio Ramírez: “La mayor revolución es ver el mundo como lo ve el otro”», *El País Cultura* (5-III-2015), https://elpais.com/cultura/2015/03/05/actualidad/1425584336_847976.html (consultado en marzo 2020).
- Corea Torres, Roberto: «Contar para vivir, vivir para contar —Sergio Ramírez Premio Internacional Carlos Fuentes 2014», *Carátula*, 63 (diciembre 2015), <http://www.caratula.net/contar-para-vivir-vivir-para-contar-sergio-ramirez-premio-internacional-carlos-fuentes-2014/> (consultado en marzo 2020).
- Fernández-Santos, Elsa: «Sergio Ramírez narra “la épica oculta” de la revolución sandinista. El escritor publica *Sombras nada más...*», *El País Cultura* (12-III-2003), https://elpais.com/diario/2003/03/12/cultura/1047423602_850215.html (consultado en marzo 2020).
- Gordo, Alberto: «Sergio Ramírez: “La literatura está reñida con la militancia”», *El Cultural* (6-III-2015), <https://elcultural.com/Sergio-Ramirez-La-literatura-esta-renida-con-la-militancia> (consultado en marzo 2020).
- Gutiérrez, Noelia Celina: «Sergio Ramírez: “No hay tercera edad ni retiro en la literatura”», *El Nuevo Diario*, Managua (14-XII-2017),

- <https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/449582-sergio-ramirez-no-hay-tercera-edad-literatura/> (consultado en marzo 2020).
- Ramírez, Sergio: *El alba de oro*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1985.
- *Las armas del futuro*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1987.
 - *Cuentos Completos*. Prólogo de M. Benedetti. México D.F.: Alfaguara, 1997.
 - *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Alfaguara, 1998.
 - *Adiós Muchachos. Memoria de la revolución sandinista*. Madrid/ México D.F.: El País/ Aguilar, 1999.
 - *Oficios Compartidos/ Un sandinismo en el que creer*. Poitiers: CRLA-Archivos, Conferencias en el centro, 2000.
 - *Sombras nada más*. México D.F.: Alfaguara, 2002.
 - *Mil y una muertes*. México D.F.: Alfaguara, 2004a.
 - *Una vida por la palabra*. Entrevista de Silvia Cherem con Sergio Ramírez, prólogo de Carlos Fuentes. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004b.
 - *Señor de los Tristes*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006.
 - *El cielo llora por mí*. México D.F.: Alfaguara, 2008.
 - *Sara*. Madrid: Alfaguara, 2015.
 - *Ya nadie llora por mí*. Madrid: Alfaguara, 2017.
 - Página oficial: <http://www.sergioramirez.com/>
- Rodríguez Marcos, Javier: «Nicaragua se fastidió cuando los viejos guerrilleros se hicieron ricos», *El País* (18-III-2009).
- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- «Sergio Ramírez: *Ya nadie llora por mí*, reflejo de la realidad centroamericana», <https://www.elsalvador.com/entretenimiento/cultura/462690/ya-nadie-llora-por-mi-reflejo-de-la-realidad-centroamericana/> (consultado en marzo 2020).
- Vargas, José Ángel: *La novela contemporánea centroamericana. La obra de Sergio Ramírez Mercado*. San José: Ediciones Perro Azul, 2006.
- Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Memoria y exilio: huellas de la guerra civil en *La diáspora* y *Morongá* de Horacio Castellanos Moya

Julio Zárate

Université Savoie Mont Blanc
Francia

Resumen: El presente artículo plantea una lectura comparada de *La diáspora* (1989) y *Morongá* (2018), de Horacio Castellanos Moya. Se postula como eje reflexivo la manera en la que ha evolucionado, a casi treinta años de distancia, la mirada del autor salvadoreño en torno al tratamiento ficcional de lo que él mismo califica como "éxodo caótico" centroamericano, producto de la guerra civil y de la inmanencia de la violencia y la pobreza en esta región. Se estudiará de qué manera la guerra ha dejado un puñado de naufragos que sobreviven en un mundo al que asisten como espectadores, viviendo con el norte puesto en el pasado. Asimismo, se analizará cómo la distancia y el tiempo parecen incapaces, en ambas novelas, de borrar las huellas de la guerra, las cuales se mantienen latentes en la memoria de los personajes, incluso después de haberse exiliado en México y los Estados Unidos. Castellanos Moya construye un puente, a lo largo de su obra, entre la ficción y el contexto histórico salvadoreño. El puente se vuelve, en su obra más reciente, distante y cínico ante la desilusión y la desesperanza de encontrar una solución a la violencia.

Palabras clave: Exilio, Guerra civil, Horacio Castellanos Moya, Literatura centroamericana, Memoria, Violencia

Memory and exile: traces of the civil war in Horacio Castellanos Moya's *La diáspora* and *Morongá*

Abstract: This article proposes a comparative reading of Horacio Castellanos Moya's *La diáspora* (1989) and *Morongá* (2018). We examine the way in which the Salvadoran author's view has evolved, in thirty years, around the fictional treatment of what he qualifies as the Central American "chaotic exodus", a product of the civil war and the immanence of violence and poverty in this region. We will study how the war has left a handful of shipwrecked who survive in a world in which they are mere spectators, living with their minds set on the past. It will also analyze how distance and time appear incapable, in both novels, of erasing the traces of the war, which remain present in the memory of the characters, even after they have been exiled in Mexico and the United States. Castellanos Moya builds a bridge, throughout his work, between fiction and the Salvadoran historical context. The bridge becomes, in his most recent novel, distant and cynical in the face of disillusionment and the hopelessness of finding a solution to the violence.

Keywords: Central American literature, Civil war, Exile, Horacio Castellanos Moya, Memory, Violence.

Publicadas con casi treinta años de diferencia, *La diáspora*¹ (1989) y *Morongá* (2018), del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya, presentan una serie de reflexiones en torno a la guerra civil en El Salvador y plantean una relación crítica y a la vez nostálgica del devenir del movimiento revolucionario. En ambos casos es posible identificar un momento de ruptura, que se traduce esencialmente en el exilio, pero también en la desilusión ligada al sentido que los personajes otorgan al ideal revolucionario. El exilio aparece como una forma de sobrevivir al pasado, que condena, sin embargo, a permanecer al margen de la sociedad. La desilusión justifica, para algunos personajes, la voluntad de encontrar explicaciones a una serie de crímenes que desvirtúan la memoria, una de las pocas pertenencias que conservan de su país y del pasado.

Pese al vínculo de *Morongá* con el resto de la obra de Castellanos Moya, el presente artículo propone una lectura de esta novela y *La diáspora*² teniendo como eje reflexivo la evolución, a treinta años de distancia, de la mirada del autor en torno al tratamiento ficcional de lo que él mismo califica como “éxodo caótico” centroamericano (Morbiato 2020: s/n), producto de la guerra civil y de la inmanencia de la violencia y la pobreza en esta región. Ambos textos dan cuenta de un puñado de naufragos de la guerra que carecen de identidad y sobreviven en otro mundo. El tema de la diáspora tras la guerra, considerado como parte fundamental de su poética (Sáenz 2018), es puesto a dialogar, en *Morongá*, con otras preocupaciones de índole contem-

¹ La edición de *La diáspora* utilizada para este artículo es una reedición de 2018, fecha de publicación de *Morongá*, lo que sugiere una continuidad en la reflexión temática entre ambas novelas. Si bien hay un trabajo sobre el lenguaje de la primera novela, el autor precisa en una nota: “No he tocado la trama, ni ciertas imprecisiones históricas, ni los personajes, algunos de ellos con una mentalidad difícil de tragar para la susceptibilidad de los tiempos que corren” (Castellanos Moya 2018: 11).

² Sáenz subraya el vínculo entre *Morongá* y otras novelas de Castellanos Moya, como *El arma en el hombre* (2001), en cuanto a la presencia de personajes, como José Zeledón o “el Viejo”; también señala la relación con la saga familiar de los Aragón que reenvía “a novelas como *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008) o incluso *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013)” (2018: 346).

poránea. Los personajes se ven inmersos en un periodo de violencia que, lejos de apaciguarse, se extiende desde América Central hasta los Estados Unidos. El autor presenta una serie de extranjeros entre la nostalgia de la guerra y el desasosiego, personajes que viven con el norte puesto en el pasado. Estos elementos constituyen la primera parte del análisis.

En la segunda parte, se subraya el hecho de que más que un desplazamiento, los personajes viven una suerte de estancamiento relacionado con la necesidad de encontrar explicaciones a una serie de crímenes. La falta de respuestas forma una suerte de coágulo histórico que determina la relación con la memoria, individual y colectiva, en torno a la guerra. Un ejemplo es el asesinato del poeta Roque Dalton, que impide a algunos personajes abandonar el pasado, pese al tiempo transcurrido y pese a haberse desperdigado por el norte. La última parte se concentra en las diferentes formas en las que los personajes recuperan la historia. Castellanos Moya construye una serie de puentes entre la ficción y el contexto histórico salvadoreño. Frente a una verdad oficial que se trata de imponer (*La diáspora*), la ficción permite madurar una imagen que traduce la brutalidad del pasado y el vacío del futuro (*Moronga*), como sangre cocida que consume a los personajes.

1. EL EXILIO COMO NAUFRAGIO: ENTRE DESILUSIÓN Y RUPTURA

En un artículo sobre *La diáspora*, Ortiz Wallner (2013: 150) habla de un “descentramiento de la perspectiva de lo nacional” que caracteriza las producciones literarias centroamericanas a partir de la década de 1970; asimismo, emplea el término de “fisura narrativa” para evocar los procesos y conflictos provocados por la movilización de personas y la circulación de bienes materiales y simbólicos. Ortiz Wallner destaca la importancia del desplazamiento para comprender los procesos históricos y culturales que de él se desprenden y se convierten “en una condición necesaria para la aprehensión y el discernimiento de las formas de vida y convivencia que la producción literaria pone en escena” (2013: 151). Es posible establecer una serie de correspondencias entre los personajes de *La diáspora* y *Moronga*; la primera da cuenta del inicio del exilio, la segunda recupera el rastro de esos naufragios treinta años después. El exilio en ambos casos concretiza la ruptura con el pasado y con El Salvador. Dicha ruptura está aunada a la desilusión, ya que los personajes han sido combatientes o colaboradores políticos del partido. El exilio es vivido como un naufragio debido al aislamiento que

implica la clandestinidad; el desplazamiento de algunos personajes permite evocar las dificultades para afrontar la ruptura, que se materializa en la llegada o en la estancia en un país extranjero —México en *La diáspora*; Estados Unidos en *Morongá*—, y el hecho de que se trate, para la mayoría, de un viaje sin regreso. El problema es la adaptación y la constatación, para algunos, de la imposibilidad de dejar la clandestinidad; la nostalgia de la acción, política o militar, aumenta el deseo de volver, pese a que el regreso implique una nueva decepción, algo que Warin (2006) considera inherente a la noción de exilio³.

La diáspora se inicia con la llegada de Juan Carlos a México, en 1984; su presencia adquiere un carácter definitivo, al quedar, por tal hecho, fuera del partido y de la guerra: “‘De aquí no hay regreso’, se dijo” (*Diáspora* 15). No obstante, encuentra una red de colaboradores del partido, así como un sinnúmero de salvadoreños que huyen del conflicto. En México, Juan Carlos entra en contacto con antiguas amistades, a quienes habla de la situación del país, aunque evita hablar de su pasado, para no “revolver la miasma de la que venía huyendo” (15). Estar al tanto del partido y la guerra ya no es necesario: “No había regreso posible. Cualquier nostalgia resultaba idiota” (50). Los acontecimientos de los que huye lo condenan a la incertidumbre, lo que sabe del partido aparece como una amenaza que lo obliga a ser discreto y vivir sin dejar huellas. Si la militancia exigía la clandestinidad, su huida la prolonga debido al temor a represalias, lo que hace que optar por una vida normal sea casi imposible. Su existencia aparece como una forma de marginalidad ligada a su compromiso con la revolución.

Cabe señalar que su salida constituye una crítica a la militarización del partido. Rita, quien se encarga del trámite de refugiado de ACNUR para Juan Carlos, confirma la llegada masiva de salvadoreños a México, que estima en trescientos mil. Pese a que detesta hablar de su vida, Rita le aconseja elaborar “una leyenda coherente” (*Diáspora* 25) que enfatice más sobre su condición de perseguido político que sobre su militancia. El objetivo de Juan Carlos es emigrar a Canadá o Australia, irse “lo más lejos posible, donde pudiera tomar distancia, reflexionar. A Centroamérica no podía regresar y si se quedaba en México se pasaría la vida como cucaracha buscando empleo” (19).

³ “La noción de exilio está ligada a la del regreso, y los derechos al regreso; todas las reconquistas y las restauraciones, todas las búsquedas de las raíces, todas las voluntades de anular el exilio y reencontrar la patria, ¿no se han saldado por igual número de fracasos o desastres?” (Warin 2006: 205, nuestra traducción).

La situación de Juan Carlos hace eco a la marginalidad de José Zeledón en *Moronga*. La novela comienza con el viaje que realiza para establecerse en Merlow City, donde un antiguo compañero de la guerrilla, Rudy, quien ha rehecho su vida bajo el nombre de Esteban, le ayuda a encontrar trabajo. Tras casi treinta años de exilio, Zeledón sigue evitando hablar de su relación con la guerra: "Si alguien le preguntaba sobre aquellos años, respondía que se había mantenido al margen" (*Moronga* 22). Como Juan Carlos, Zeledón también es precavido y evita dejar huellas.

En ambos casos, la clandestinidad se reafirma en el hecho de que ninguno usa su verdadero nombre. Tras la militancia, el exilio aparece como una nueva forma de invisibilidad, a causa de la ausencia de documentos migratorios o del uso de falsos documentos. Juan Carlos es secuestrado e interrogado por la policía mexicana, a la que revela su verdadero nombre: Mario Antonio Ortiz, nacido el 1 de septiembre de 1953: "Afirmó que él había sido Juan Carlos, era su seudónimo en el Partido, pero que desde principios de noviembre estaba fuera de todo" (*Diáspora* 56). Su seudónimo es, para algunos, la única forma de reconocerlo y, para él, su manera de existir en el relato. A diferencia de Rudy, que cambia de nombre para romper con el pasado, Zeledón conserva el nombre de un guerrillero muerto, que adquiere al conseguir "documentos de identidad con otros nombres" (*Moronga* 69). Incluso sus compañeros desconocen su verdadera identidad; esta flexibilidad coincide con su incapacidad para establecerse; a poco de llegar a Merlow, Zeledón supo que "[t]enía que largarme" (*Moronga* 67).

La invisibilidad desvela otro problema relacionado con el exilio: la convivencia con el enemigo en un contexto en el que todos desean hacerse olvidar. En las oficinas de la ACNUR, Juan Carlos se cruza con un cuadro militar, responsable de muchos crímenes. Esta convivencia sugiere la posibilidad de represalias y reafirma la necesidad de mantenerse al margen. Asimismo, el exilio posibilita un giro irónico que pone a prueba a los personajes. En Estados Unidos, Zeledón hace trabajos que contrastan con su militancia: en la universidad debe revisar la correspondencia de profesores y estudiantes hispanohablantes para identificar conductas inapropiadas, una forma de colaborar con la policía. También trabaja como taxista, cuando en su país los taxistas eran asesinados por colaborar con el ejército. Por su parte, Juan Carlos, al ser secuestrado por la policía, se sorprende por la facilidad con la que habla del partido:

Estaba en realidad colaborando, pensó. Ese hombre [el policía] era una prolongación del enemigo. [...] Mencionó los seudónimos de los compañeros que más detestaba. Así se convertía uno en canalla. (*Diáspora* 57)

Su denuncia aparece, en este caso, como una forma de ajustar las cuentas con el pasado, pero reafirma la amenaza de futuras represalias.

Zeledón también se encuentra entre un presente plagado de secretos y un pasado que apenas puede evocar. Esteban le pregunta si sigue los acontecimientos políticos en el país y si deseaba regresar, “ahora que los compas acababan de encaramarse a la Presidencia tras ganar las elecciones” (*Diáspora* 17). Por su parte, el Viejo le habla del juicio de deportación a dos generales que se habían establecido en Miami. A Zeledón le sorprende que Esteban considere amigos a quienes gobiernan el país; tampoco le entusiasma la justicia a destiempo, pues “quienes los estaban jodiendo [a los generales] eran los mismos que durante la guerra los habían financiado. El Viejo decía que los gringos no tenían amigos” (*Morongá* 44).

Dentro de los personajes, algunos manifiestan su deseo de volver. Quique es uno de los salvadoreños que en su salida del país sigue una ruta —llegar a Guatemala, dirigirse a México cruzando el Suchiate como clandestino— que se perfila “como la ruta de un éxodo⁴ permanente” (*Diáspora* 79). La primera vez que cruza, Quique encuentra trabajo en la ciudad de México, pero es detenido y deportado a la frontera guatemalteca. La perspectiva de volver a su país o quedarse en Guatemala no le parece segura, por lo que decide ir de nuevo a México como clandestino. Tras cruzar el Suchiate se encuentra con que “el éxodo había crecido” (*Diáspora* 82). En México restablece el vínculo con el partido que, en 1984, le autoriza “su deseo de retornar a combatir en las filas de la guerrilla salvadoreña” (*Diáspora* 63).

El regreso de Quique contrasta en *Morongá* con el de Erasmo. Como todos, Aragón huye de la violencia. Aragón recuerda

⁴ El término *éxodo* subraya el número considerable de personas que han emprendido el viaje hacia los Estados Unidos desde Centroamérica. Bencastro también lo emplea en su novela *Odisea del Norte* (1999) para subrayar la dimensión épica que adquiere el recorrido migratorio al dar cuenta de “las innumerables y dramáticas historias del gran éxodo latinoamericano” (90). Asimismo, la noción de *odisea* coincide con la perspectiva del naufragio que viven los personajes de las novelas de Castellanos Moya.

un retiro que organiza al final de 1978 con cuatro amigos en el llamado Bosque de Montecristo. Su viaje aparece como una forma de

escapar de la brutalidad que nos rodeaba, de la exigencia de que participáramos con fervor de la carnicería, de lo que llamaban 'el compromiso de nuestro tiempo', y que no era más que la feroz imbecilidad colectiva, pero no hubo escape alguno. (*Moronga* 232)

Durante su estancia, los jóvenes se cruzan con un grupo de soldados que los amenaza, pensando que colaboran con la guerrilla. Este encuentro los destruye moralmente. A diferencia de Quique, cuyo regreso es inmediato para tomar las armas, Aragón se instala en México, reconstruye su vida y tiene una hija. Al enterarse del fin de la guerra, decide volver para participar en la transformación del país⁵: "regresar a El Salvador desde México para contribuir con un periódico de nuevo tipo a la llamada 'transición democrática'" (*Moronga* 276). La distancia temporal en *Moronga* permite hacer esta retrospectiva sobre su vida y su primer exilio. Su implicación no es militar, sino política; pero su regreso confirma la decepción, que se salda con un nuevo exilio y el desengaño de la transición:

quienes antes eran enemigos a muerte, entonces hicieron mancuerna para el saqueo y el crimen, de tal manera que el país siguió siendo la misma cloaca emporcada de sangre. (*Diáspora* 276)

Los personajes salvadoreños que aparecen en ambas novelas guardan un vínculo con la guerra; la mayoría se exilian a causa del recrudecimiento de la violencia y las dudas sobre el devenir del partido. Todos huyen del pasado y se encuentran suspendidos en un espacio intermedio, que puede considerarse como la marca de la clandestinidad. Si bien algunos consiguen adaptarse, la militancia los obliga a mantener ciertos secretos; Juan Carlos o Zeledón no regresan, pero tampoco pueden integrarse. Ambos evolucionan al margen de una existencia que sólo adquiere sentido en su relación con el pasado, como Quique, quien decide volver. La relación con el pasado se traduce de varias formas que reenvían, sin embargo, a la violencia. Treinta años después, Zeledón sigue cambiando de ciudad, como una forma de seguir huyendo. Al final, como Quique, sucumbe a la

⁵ Sáenz (2018) reconoce en Erasmo Aragón un *alter ego* del autor y ve el pasaje del regreso a El Salvador como un episodio de carácter autobiográfico.

nostalgia del combate y decide responder al Viejo, quien lo contacta para proponerle un trabajo que no es sino una prolongación de la violencia. El contexto cambia y los motivos nada tienen que ver con la revolución, pero Zeledón lo sabe: "Si iba a entrar de nuevo en acción, debía ver las cosas de otra manera, como el puro negocio que eran" (*Moronga* 107). El efecto de atracción del pasado sobre los personajes en exilio les impide proyectarse en el futuro o adaptarse a su nuevo entorno, lo que subraya la importancia del olvido⁶; en ambos relatos, la toma de distancia permite elaborar una mirada crítica que evalúa el pasado con el objetivo de comprender las desilusiones y crímenes ligados a la revolución.

2. LA DESILUSIÓN Y LOS CRÍMENES: EL ASESINATO DE ROQUE DALTON

El capítulo siete de la tercera parte de *La diáspora* presenta el contexto en el que se produce el asesinato de Roque Dalton:

A mediados de mayo de 1975, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) difunde un volante en el cual anuncia la ejecución del 'traidor' Roque Dalton García, acusado de ser un agente de la CIA infiltrado en ese grupo. (*Diáspora* 122)

El volante precisa que fue ejecutado el 10 de mayo en un lugar no especificado y que iba a cumplir 40 años. En pocas líneas, se resume su vida política, su ingreso al Partido Comunista Salvadoreño, en 1957, el exilio entre México, Cuba y Checoslovaquia, su regreso a El Salvador, en 1973, para incorporarse al ERP y su obra: "Al momento de su muerte, es considerado el más importante escritor en la historia salvadoreña" (*Diáspora* 122). Ante las protestas que desata su ejecución, "el ERP difunde otro comunicado en el que ahora acusa a Dalton de ser un agente cubano infiltrado en esa organización. Agrega que todo el escándalo es porque a los cubanos se les murió su 'payaso'" (*Diáspora* 122). La muerte del poeta aparece, en ambas novelas,

⁶ Bodei plantea el pasado como la patria perdida, y la memoria, como un vehículo para volver atrás y conservar las huellas de un espacio propio. Es necesaria la memoria como experiencia, dice Bodei, pero también es, indisolublemente, necesario el olvido, "la apertura para pensar lo nuevo y lo posible, a los cuales se accede a partir de la ruptura con respecto a lo que éramos y a lo que pensábamos" (2006: 20, nuestra traducción).

como un punto de inflexión en torno a la militancia de varios personajes.

Stéphane Tison plantea la memoria de la guerra como una construcción social, “una puesta en perspectiva colectiva de referencias pasadas compartidas por una comunidad” (2011: 12, nuestra traducción). Asimismo, califica la memoria de “receptáculo” de imágenes y símbolos significantes para una sociedad y subraya su relación con la experiencia traumatizante. El acercamiento al suceso se produce esencialmente desde la investigación, de Gabriel en *La diáspora* y de Aragón en *Moronga*. Es de notar la evolución de la distancia temporal y geográfica en torno al hecho. *La diáspora* se sitúa en 1984, en México; *Moronga* se desarrolla en 2010, en los Estados Unidos. Gabriel sigue el exilio tras la guerra: instalado en México como profesor en la UNAM, cuarentón y desilusionado del partido, espera terminar su tesis sobre “las relaciones entre el escritor y la revolución en El Salvador. Un tema caliente, pero inevitable. El asesinato del poeta Roque Dalton, a manos de sus propios compañeros guerrilleros, era el eje” (*Diáspora* 23). Por su parte, Aragón es un historiador y periodista en la cincuentena que trabaja en la universidad en Merlow City y solicita una beca para investigar en los Archivos Nacionales de Washington “los cables desclasificados de la CIA del periodo 1963-1964, cuando la agencia había tratado de reclutar al poeta revolucionario” (*Moronga* 55).

Si ambos coinciden en la voluntad de encontrar una explicación al asesinato, hay una diferencia en el planteamiento de la investigación en el relato. En *La diáspora*, el lector apenas se entera del proyecto de Gabriel, que aparece como una forma de hacer el duelo de la revolución. Encontrar sentido a “la muerte del mito” (*Diáspora* 125) es fundamental porque, para él, ese asesinato cristaliza su desilusión sobre el devenir del movimiento. En *Moronga*, la investigación de Aragón es central. Sus reflexiones aparecen como una defensa, a destiempo, de un cierto ideal del escritor comprometido que se corresponde con el postulado de la tesis de Gabriel. El sueño de Gabriel de obtener una beca y de escribir una biografía del poeta es realizado varios años después por Aragón, cuyo interés por la información desclasificada de 1964 responde al libro de Brian Latell, *Castro's Secrets*⁷, donde “aparecía la foto de Harold Swenson, el oficial que dirigió la operación contra Dalton” (*Moronga* 184). El

⁷ *Castro's secrets* fue publicado en 2012; en *Moronga*, el relato se sitúa dos años antes, ya que el reporte del asesinato en el que se ve implicado el profesor Aragón está fechado el 15 de agosto de 2010.

libro dedica un capítulo al caso e incluye los números de los cables que Aragón investiga. El profesor sabe que lo esencial de la historia que desea contar ya ha sido dicho: “que Dalton no había traicionado” (*Morongá* 185) y negó ser agente de inteligencia cubano pese a las pruebas que Swenson tenía en su contra.

Lo que en *La diáspora* aparece como un tema inevitable, en *Morongá* se plantea como la reescritura de una verdad a des-tiempo: Gabriel se preocupa por la posteridad del poeta y la validez de la figura del escritor comprometido; el tema, para Aragón, es un pretexto para visitar la capital estadounidense y escribir una historia que ya ha sido contada. Ambas novelas hacen de la traición una figura central en el proceso de escritura: confirmar la lealtad del poeta es más importante que explicar los motivos que llevaron a su asesinato; asimismo, los relatos desvelan otras historias de traición relacionadas con la guerra. Los cables que Aragón estudia evocan una operación de la CIA en 1964 para desactivar y revertir las redes de espionaje cubano en varios países:

gracias a la información entregada por un cubanito traidor de nombre Vladimir Rodríguez Lahera, [...] el operador de la inteligencia cubana para los agentes salvadoreños en aquella época, quien exudaba una especial animadversión, si no odio, hacia Dalton. (*Morongá* 213)

Aragón confirma la información del libro de Latell y reconstruye la historia:

Swenson y el cubano traidor llegaron a San Salvador el 9 de septiembre de 1964 para convertir a Dalton en doble agente que informara a la CIA, a quien los militares salvadoreños tenían secuestrado desde el 4 de septiembre, pero había otros cuatro agentes cubanos. (*Morongá* 218)

Entre los nombres, Aragón descubre uno en el que el desclasificador olvida tachar: “el texto era un solo renglón que decía ‘The name of the target is...’ y aparecía el nombre de Fabián con sus dos apellidos” (*Morongá* 222). El descubrimiento lo asombra porque convive con él en un grupo de apoyo político a la izquierda salvadoreña en 1980. Para Aragón, el documento representa “la prueba de que desde el 20 de septiembre de 1964 el escritor de izquierda había trabajado para la CIA, mientras Dalton se negaba a colaborar con Swenson” (222). Su investigación lleva al desenmascaramiento de otro escritor, que colaboró

con la CIA en 1964 y también “en 1981 cuando yo participé en ese grupo de apoyo a la izquierda revolucionaria” (283).

En *La diáspora*, uno de los ejes del relato es el asesinato de la comandante Ana María y el suicidio del comandante Marcial. El capítulo 1 de la tercera parte hace un breve recapitulativo de los acontecimientos:

Madrugada del 6 de abril de 1983, ciudad de Managua: Mérida Anaya Montes, de 53 años de edad, más conocida como la comandante Ana María, segunda al mando de una de las más poderosas organizaciones guerrilleras de El Salvador, es salvajemente asesinada. [...]

Salvador Cayetano Carpio, de 64 años de edad, más conocido como comandante Marcial, máximo jefe de las FPL y hasta entonces el más respetado dirigente de la revolución salvadoreña, se encuentra en Libia al momento del asesinato de Ana María. (*Diáspora* 101)

Pese a que se acusa inicialmente a la CIA, pronto son detenidos los responsables, entre quienes figura el lugarteniente del comandante Marcial. El 20 de abril, “el Ministerio del Interior nicaragüense difunde un nuevo comunicado en el que se informa que Salvador Cayetano Carpio se suicidó de un tiro en el corazón, el 12 de abril” (*Diáspora* 101). Las FPL tardaron ocho meses en emitir un comunicado donde se reconocía que Carpio era el principal responsable del asesinato y que, al ser descubierto, decidió suicidarse. Al igual que el asesinato de Dalton, el reporte sobre este suceso podría considerarse como documental, aunque carece de referente bibliográfico; en *Moronga*, en cambio, se entiende que el planteamiento de la información de carácter histórico proviene de la consulta de los cables desclasificados. Esta información contextualiza los acontecimientos que provocan la desilusión y la ruptura.

En *La diáspora*, el lector conoce más detalles de la traición a través de Juan Carlos, quien dedica los últimos seis meses de su militancia a explicar los hechos. Ambos actos, mediante un eufemismo del partido, son presentados como “los sucesos de abril” (*Diáspora* 108). Al igual que Dalton, los comandantes representan “un mito” (106), ya que son un obrero y una maestra los máximos líderes del movimiento y no un grupo de intelectuales. La verdad demuele a Juan Carlos, pues se da cuenta de que los revolucionarios son “tan criminales como sus adversarios” (107). Sus dudas crean una situación de desconfianza hacia él en el partido; ante esta presión, prefiere irse y ser consi-

derado como desertor. A diferencia de Juan Carlos, la historia no sorprende a Gabriel, quien “ya había perdido la inocencia, su mito” (128).

Castellanos Moya construye una crítica del desencanto al poner al descubierto una historia de traiciones que conlleva a la pérdida del ideal revolucionario. Juan Carlos se cansa de justificar la muerte de los comandantes. Encontrar el nombre del traidor se vuelve una obsesión para Aragón “como si mi misión fuese ésa, destapar al traidor, que todo lo demás sobre la captura de Dalton por la CIA ya se había más o menos contado” (*Moronga* 222). Esta obsesión hace que reflexione sobre los motivos

que llevaron a Fabián a traicionar, un hombre inteligente, con excelente formación y carisma, audaz, hasta valiente, ¿qué produjo ese quiebre?, [...] ¿fue el miedo a ser descubierto lo que le produjo el derrame cerebral que lo mató al final de la guerra?, ¿se puede confiar en alguien? (*Moronga* 228)

La última pregunta da cuenta del ambiente general de sospecha y desconfianza de los personajes, donde a cada momento, incluso treinta años después, se corre el riesgo de ser traicionado o descubierto.

El comandante Marcial decide suicidarse antes que entregarse; Fabián, el escritor que colabora con la CIA, sobrevive al abrigo de toda sospecha. Nadie es capturado por Dalton, las respuestas en torno a su asesinato son parciales. La muerte del poeta es simbólica, con ella se pierde cierto ideal de juventud y compromiso político cuyo desenlace aparece como una encrucijada para los personajes, empujándolos al desencanto y al exilio⁸. Al final, priman los mismos intereses de los poderosos y corruptos que desvelan, a ojos de los personajes, el verdadero rostro de los líderes de la revolución. No es de sorprender que el Turco, un músico que militó en El Salvador y se encuentra en el exilio en México, describa la revolución, en *La diáspora*, como

⁸ El término *encrucijada* es empleado de acuerdo con las tipologías establecidas por Ortiz Wallner para definir la novela centroamericana contemporánea. La figura de la encrucijada cultural, dice, “[...] develará las inestabilidades, los dilemas y las tensiones constantes que no van a ser resueltas sino dinamizadas y puestas en movimiento, puesto que únicamente la literatura permite la ubicación en el punto de encuentro de todos los caminos, ese nudo donde se encuentran y desde donde parten las líneas políticas, geográficas, culturales y literarias que conforman la complejidad de las tensiones de las culturas centroamericanas de hoy” (2012: 176).

“un barco que ahora se hunde” (*Diáspora* 155). El Turco detesta además a los poetastros que se vanaglorian de su compromiso político y artístico. Para él: “el único que valía la pena en El Salvador se murió, lo mataron, revolución de mierda, sólo asesinos le quedan” (156). Esta constatación, durante una fiesta en México, en 1984, hace eco, en 2010, de la reflexión de Aragón, en una librería en Washington; al buscar un libro de Dalton, piensa que “es una estupidez ser escritor en un país en el que nadie lee, y peor ser poeta, al más talentoso lo pasaron por las armas sus propios camaradas” (*Moronga* 229).

Moronga termina con varios asesinatos, *La diáspora* termina con la resaca del Turco y sus reflexiones sobre la deriva revolucionaria. El símil sugiere que el ideal revolucionario sea la metáfora de una borrachera y la resaca, la pérdida del ideal. Lo mismo sucede con la acidez que afecta, treinta años después, a José Zeledón; el desengaño determina la desconfianza de Juan Carlos y la amargura de Gabriel, la misma de Aragón al descubrir que él mismo militó con un traidor, un poeta a quien admiró a casi veinte años de la muerte de Dalton.

3. ESCRIBIR SOBRE LA GUERRA: UNA MEMORIA INCONCLUSA

Castellanos Moya estima que la memoria juega un rol determinante en su proceso de escritura y, pese a considerarse como un escritor que escribe desde el destierro, reconoce que la memoria “está marcada por el país [y], no está fuera de la historia” (Morbiato 2020: s/n). Añade que él trabaja la memoria desde la ficción, por lo que la relación entre la memoria y la verdad es distinta, tiene gran libertad y no es necesario que coincida con los hechos. La ficción como “territorio personal de la memoria”, es producto de la imaginación del autor, que vive en situaciones históricas concretas a las que reacciona de manera personal y no en adecuación con ciertos grupos con intereses. El lugar desde donde se vive, así como la manera en que se vive dan cuenta de la relatividad de la memoria. Al destacar las representaciones literarias de la violencia como uno de los ejes de la obra de Castellanos Moya, Ortiz Wallner señala:

Ciertas literaturas son también formas de hacer memoria y de mostrar visiones capaces de llenar vacíos en el conocimiento acerca de nuestras sociedades. A través de los textos literarios no sólo existe la posibilidad de leer y comprender el pasado, sino que también constituyen una entrada al presente (2007: 97-98).

Frente a las dudas que genera el devenir de la revolución en *La diáspora* y las lagunas del pasado, en *Morongá* se ha mencionado la investigación académica como forma de acercarse a la guerra. Además de Gabriel y Erasmo, Jorge Kraus perfila un proyecto de escritura que pretende construir o recuperar la memoria.

Gabriel escribe una tesis sobre las relaciones entre el escritor y la revolución en El Salvador, en la cual Roque Dalton representa el paradigma nacional, pues encarna “la síntesis de la creación literaria y el ensayo político, de la práctica y la teoría revolucionaria, de la búsqueda de la identidad nacional y el cosmopolitismo” (*Diáspora* 125). La muerte del poeta pone en entredicho sus convicciones y cierta idea del compromiso político del escritor: “¿qué hacer ahora con el arquetipo del poeta guerrillero (como Otto René Castillo y Javier Heraud) que cae en combate con las fuerzas represivas, cuando a Dalton lo habrían asesinado sus propios compañeros?” (126). La explicación del asesinato incide, a sus ojos, en la credibilidad del movimiento revolucionario. La posibilidad de que la historia recuerde a Dalton como un traidor implica una reflexión sobre la transmisión y la construcción de la memoria, por lo que Gabriel decide escribir sobre él:

Soñaba, además, con lograr una beca que le permitiera visitar los lugares donde había residido el poeta, entrevistar a sus parientes y amigos, tener acceso a su correspondencia y a sus apuntes personales, con el objetivo de escribir una exhaustiva biografía. (*Diáspora* 126).

Nada más se menciona sobre el proyecto en ciernes, que es concretizado, treinta años después, por Aragón en *Morongá*. Él obtiene la beca para investigar y “escribir una biografía del poeta” (*Morongá* 55). A diferencia de Gabriel, para quien es fundamental encontrar una explicación, Aragón se propone reescribir y documentar: “me pareció fácil vender en español de forma extendida y detallada algo que estaba compacto en inglés” (*Morongá* 185). Durante su investigación, sin embargo, descubre la traición del otro escritor. Esto lo persuade de haber encontrado una explicación al asesinato de Dalton.

Tras su descubrimiento, Aragón es abordado por una joven que le pregunta si él cree que Dalton fue agente de la CIA. Para Aragón, los cables lo negaban, aunque reconoce la posibilidad de que otra verdad salga a la luz. Más tarde, pensará que la joven era una agente de la CIA que intentaba obtener informa-

ción. En su paranoia⁹, imagina que alguien lo ha fotografiado como si estuviera colaborando,

de la misma forma en que le tomaron fotos a Dalton [...] cuando lo estaba interrogando Swenson a finales de septiembre de 1964 y esas fotos fueron entregadas once años después a sus camaradas, que con esas pruebas lo acusaron de ser agente de la CIA y luego lo asesinaron... (*Moronga* 250).

Si bien Aragón escribe una secuencia de ideas sobre el asesinato, al releer sus apuntes, sus conclusiones le parecerán una ocurrencia "tan trillada que rompí las hojas en pedacitos y las eché al excusado" (*Moronga* 283). Su entusiasmo contrasta con la indiferencia de Zeledón, quien se entera del proyecto del profesor tras consultar su mensajería electrónica. Él sabe lo que todo el mundo conoce en El Salvador, que Roque Dalton "era un poeta que había sido asesinado por el ERP bajo la acusación de que era agente de la CIA, años antes de que la guerra comenzara" (56). Poco después, su interés decae: "Tanta obsesión por el pasado no era lo mío" (82).

Además de la investigación universitaria, la literatura aparece como una forma de volver sobre estos acontecimientos. Juan Carlos, que desea ser escritor, imagina la posibilidad de que su historia personal sirva de argumento para una novela, no obstante, su historia le parece insípida: "Lo que sí valía la pena contar era la forma en que se habían aniquilado entre sí los dos máximos comandantes revolucionarios; aunque para eso se necesitaba una pluma maestra" (*Diáspora* 38). Dicho proyecto es abordado por el periodista argentino, Jorge Kraus, quien fue militante "en una de las organizaciones de izquierda que tuvieron su apogeo en la primera mitad de la década de los setenta" (*Diáspora* 103). En un par de líneas se describe su exilio en Caracas y en México, donde se convierte en el reportero estrella de un diario prestigioso. Kraus aparece como un oportunista que escribe varios libros sobre el triunfo de las revoluciones en África-

⁹ La paranoia, así como cierta verborrea compulsiva, es característica de algunos personajes de las novelas de Castellanos Moya; es el caso de Aragón, en *Moronga*, quien teme en todo momento ser detenido a causa de su pasado; o del corrector de estilo en *Insensatez* (2004), quien se implica en un proyecto de memoria que da cuenta del asesinato masivo de indígenas en un país centroamericano. Conforme avanza en la lectura, el corrector de estilo teme convertirse en víctima de los militares que miran con recelo la recuperación de dichos testimonios.

ca; ante la noticia de que las fuerzas sandinistas entraban a Managua, en 1979, Kraus se dirige al frente y escribe una serie de reportajes. Su fotografía, con uniforme militar, cámara y fusil, cuelga en la sala de su apartamento: "es uno de sus trofeos de guerra" (104). A este "trofeo" se añade, a principios de 1980, "su nuevo libro, bajo el título de *Crónica de la victoria sandinista*" (104). Cuando El Salvador pasa a un primer plano internacional, Kraus se dirige a ese país; no obstante, el sectarismo de las organizaciones revolucionarias complica su trabajo. Kraus sólo escribe

sobre revoluciones triunfantes, en las que la seguridad del reportero estaba garantizada. Hacerlo sobre El Salvador significaba entrar a los frentes de guerra en condiciones de clandestinidad o arriesgarse a visitar una capital controlada por los escuadrones de la muerte. (110)

Ambas opciones implican el riesgo de morir, por lo que Kraus opta por viajar a otros sitios, en Medio Oriente o Asia, donde es acusado "de infiltrarse en los movimientos revolucionarios para sacar información que luego entregaba a la Secretaría de Gobernación mexicana y, por ende, a la CIA" (111).

Tras el desprestigio, la muerte de los líderes de la revolución abre una nueva posibilidad para escribir sobre El Salvador, pero debe convencer a los sandinistas y a las fuerzas populares salvadoreñas de que los hechos habían sido demasiado crueles y complejos como para contentarse con una explicación general: para él, "una historia novelada sería una manera formidable de hacer comprensible y difundir la versión oficial" (*Diáspora* 119). Su proyecto es pensado como un *best seller* sobre el crimen, siguiendo la "técnica de la novela policíaca, pero con puros hechos reales. Algo semejante a *A sangre fría* de Truman Capote" (*Diáspora* 118). Kraus planea la historia según el planteamiento del suspense; no obstante, insiste en que la versión del partido es la verdad:

su trabajo consistiría precisamente en demostrar que esta verdad era absoluta, hasta en los mínimos detalles. La búsqueda de elementos que determinaran otro enfoque del caso implicaría, además, entrar en contradicción con las FPL, el FMLN y los sandinistas. (*Diáspora* 121)

Su proyecto suscita cierto entusiasmo; sin embargo, el partido le advierte que mejor olvide el tema.

Al final, es de notar que todos los procesos de escritura permanecen inconclusos o son frustrados por diversos motivos; a

Gabriel le faltan recursos, Kraus no tiene el visto bueno del partido y Aragón carece de elementos concluyentes sobre el asesinato de Dalton. Si en *La diáspora* la escritura de la historia se ve frustrada, en *Moronga* la verdad ya ha sido contada y carece de mayor interés, salvo para quienes mantienen un vínculo con ese pasado en conflicto. La frontera entre los hechos y la ficción es porosa, las investigaciones permiten contextualizar y subrayar la inconsistencia de las verdades sobre la violencia de la guerra y los crímenes evocados. El autor participa también de la ambigüedad entre la realidad y la ficción alrededor de la reescritura de la historia; su propia memoria aparece como un marco de escritura ficcional sustentado por diversos elementos de carácter histórico y por su percepción y comprensión de los hechos, sin excluir el olvido, que interviene en el incesante y conflictivo proceso de recuperación del pasado.

4. LA PROLONGACIÓN DE LA VIOLENCIA

Para obtener su trabajo en la universidad, Zeledón sigue una entrevista en la que debe justificar su presencia en Estados Unidos: “¿Por qué te viniste: perseguido político, ¿problemas económicos? —La situación es muy mala allá. No hay empleo ni gobierno. Las maras son las que mandan” (*Moronga* 30). Su respuesta da cuenta de la transformación de la violencia y de los motivos que siguen orillando a los salvadoreños al exilio. Ya no la guerra, sino una forma de violencia endémica ligada al empoderamiento de las pandillas; una violencia cuya influencia desborda el marco nacional para constituir un problema que concierne toda América del Norte: “Al parecer muchos pandilleros habían llegado a Chicago, procedentes de Guatemala, Honduras y El Salvador; comenzaban a organizarse y a moverse por la zona” (*Moronga* 62). El epílogo de la novela sobre el reporte policiaco de un tiroteo en Chicago, en junio de 2010, revela esta transformación de la violencia, la cual Ortiz Wallner analiza e identifica en la escritura del autor: “En el marco de un conflicto armado que se transforma en conflicto social en la época de la posguerra, los espacios de los enfrentamientos cambian tanto como quienes se enfrentan” (2007: 88). Entre los responsables y víctimas figuran narcotraficantes, maras, pero también un ex guerrillero y algunos ex militares. Esta transición se produce al fin de la guerra, cuando a los guerrilleros se les encomienda una nueva misión: “cuidar una plantación de amapolas en el altiplano guatemalteco en la frontera con México” (*Moronga* 69).

Tras el conflicto no hay paz, los guerrilleros se inscriben en otra forma de clandestinidad ligada a la ilegalidad y al crimen organizado, donde la ciudad, según Ortiz Wallner, se convierte en el nuevo espacio de conflicto

de una sociedad civil en ruinas [donde se] muestran las formas en que se han transformado los modos de relacionarse del individuo con el espacio urbano, con sus habitantes, con el Estado, el poder, y con el concepto mismo de ciudadanía. (2007: 89)

La intervención estadounidense también continúa: ya no se trata de apoyar a los militares, sino de combatir el narcotráfico. Treinta años después, la violencia alcanza a Zeledón. Uno de sus contactos, el Viejo, un antiguo ex guerrillero y asesino común que se ha mantenido “activo” durante todo este tiempo, le escribe desde México que “acababa de estar en la zona caliente de Michoacán, donde había la posibilidad de un negocio” (*Moronga* 35). El trabajo implica la compra de armas para un cártel en México a un individuo apodado Moronga, un traficante salvadoreño que tiene un vínculo con las maras. El Viejo también debe liquidarlo. Pese a su insistencia, Zeledón mantiene un código ético y evita implicarse: “Ni narcos ni maras” (70), dice y, posteriormente, añadirá:

—[...] Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa. [...] No es mi rollo matar por dinero, Viejo. Menos por encargo de esa gente. [...]
—¿Y cuál es la diferencia? (*Moronga* 132-133)

La pregunta del Viejo pone en entredicho el fundamento del compromiso revolucionario al poner en un plano de igualdad cualquier expresión de la violencia, sin tener en cuenta su fundamento político o intereses económicos. Pese a que no participa en el trabajo, Zeledón se implica en el tiroteo y cubre las espaldas del Viejo, como una última marca de lealtad entre compañeros. La pregunta del Viejo también termina por desvirtuar el ideal que los personajes de ambas novelas persiguen y aniquila la esperanza de la ansiada transición. Su reencuentro con el pasado se produce en la violencia, como la única forma “de abrirse al futuro” (*Diáspora* 89). Esta premisa de *La diáspora* resuena en la escritura de Castellanos Moya, treinta años después.

BIBLIOGRAFÍA

- Bencastro, Mario: *Odisea del norte*. Houston: Arte Público Press, 1999.
- Bodei, Remo: «Exilés dans le temps: les deux exils», en: Giovannoni, Augustin (dir.): *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 13-40.
- Castellanos Moya, Horacio: *Insensatez*. Barcelona: Tusquets, 2004.
– *La diáspora*. Barcelona: Penguin Random House, 2018 [1989].
– *Moronga*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Latell, Brian: *Castro's Secrets*. New York: St. Martin's Press, 2012.
- Morbiato, Caterina: «La memoria, una diáspora migrante. Entrevista con Horacio Castellanos Moya», *Confabulario*, 8-II-2020, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-memoria-una-diaspora-migrante/> (consultado 13-I-2021).
- Ortiz Wallner, Alexandra: «Literatura y violencia: para una lectura de Horacio Castellanos Moya», *Centroamericana*, XII (2007), pp. 85-100.
– *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
– «Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelesca centroamericana contemporánea», *Revista Iberoamericana*, LXXIX, 242 (enero-marzo 2013), pp. 149-162.
- Sáenz Leandro, Ronald: «El eterno retorno a la diáspora de la memoria: *Moronga* de Horacio Castellanos Moya», *Mitologías hoy*, 17 (junio 2018), pp. 345-349.
- Tison, Stéphane: *Comment sortir de la guerre? Deuil, mémoire et traumatisme (1870-1940)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Warin, François: «L'exil et le retour, schèmes mortifères? Le cas d'Aimé Césaire et Hölderlin», en: Giovannoni, Augustin (dir.): *Écritures de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 193-226.

***La isla de los hombres solos* de José León Sánchez y la cuestión autobiográfico-testimonial**

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española
Costa Rica

Resumen: Desde el prólogo autorial y el *incipit*, la novela *La isla de los hombres solos* (1967) problematiza la función del testimonio, al plantear la complejidad temporal de la escritura autobiográfica; la novela posibilita su pacto narrativo bajo la autenticidad y la veracidad del discurso y analiza las capacidades de la autoría con los tópicos clásicos de la *captatio benevolentiae* y la *excusatio propter infirmitatem*. La solicitud, de que se refiera al caso por parte de un auditor/lector interno a la manera de la picaresca, aclara, pues, la perspectiva del testimonio en el que la amplificación del dolor y los sufrimientos colectivos permiten no sólo justificar sino exculparse. Este trabajo planteará los límites de la cuestión autobiográfico-testimonial en la obra seminal del laureado escritor costarricense.

Palabras claves: José León Sánchez, *La isla de los hombres solos*, pacto narrativo, testimonio.

***The Island of the Lonely Men* by José León Sánchez and the Autobiographical-testimonial Question**

Abstract: From the authorial prologue and the *incipit*, the novel *La isla de los hombres solos* (1967) problematizes the function of testimony, since it raises the temporal complexity of the autobiographical writing; the novel makes possible its narrative pact due to the authenticity and the veracity of its discourse and analyzes the capacity of the authorship with the classic topics of the *captatio benevolentiae* and the *excusatio propter infirmitatem*. The request, which refers to the case of an internal auditor/reader in the manner of the picaresque, clarifies, then, the perspective of the testimony in which the amplification of pain and collective suffering allows not only justification but also exculpation. This paper will outline the limits of the autobiographical-testimonial issue in the seminal work of the laureate Costa Rican writer.

Keywords: Jose León Sánchez, *The Island of the Lonely Men*, Narrative Pact, Testimony.

A mi hermano Chema, de quien aprendí, en esa emulación del modelo de la curiosidad, a entrar en ese mundo fascinante de esta novela cuando tenía nueve años y la leí a escondidas.

La cuestión autobiográfico-testimonial, que ronda e impregna el imaginario cultural sobre el cual se legitiman y se autentican las obras narrativas, tiene en la novela *La isla de los hombres solos* (1967), de José León Sánchez (nacido en Alajuela, 1930), un ejemplo paradigmático de cómo la biografía del autor y sus avatares problematizan la situación narrativa de una obra literaria, para que funcione de acuerdo con unas reglas de codificación/ descodificación bien precisas dentro del campo cultural de un país. Los efectos de producción de esta manera de presentar el relato y de marcar la autoría deben analizarse en una novela que, muy temprano, planteaba la cuestión del testimonio en la literatura costarricense, eso sí, a la luz de la verosimilitud a la que responde este efecto de realidad sobre el texto y su autoría.

En su seminal trabajo sobre los modos de inserción de la literatura ante códigos realistas de interpretación en el discurso de la crítica costarricense, Manuel Picado planteaba la prevalencia de la “voz autorial”, la cual despliega la necesidad de “generar mecanismos que hagan creer que el discurso literario no está regido por las leyes propias del simbolismo, sino por las de su referencia (y dependencia) de lo real”¹. En el caso de la filiación y de la identidad, que este tipo de crítica planteaba, la pregunta de quién firma el libro y si éste responde y refleja las vicisitudes de su biografía personal en una suerte de transposición literaria con el mundo de ficción. Tales preguntas dominaban, y todavía lo siguen haciendo, las respuestas inmediatas de los lectores, para que la cuestión del “autor” siga repercutiendo en toda su dimensión humana y social.

En el caso de José León Sánchez, su historia personal está relacionada con un “crimen” abominable para el imaginario costarricense: fue la profanación de la Basílica de Los Ángeles y se perpetró el 13 de mayo de 1950, cuando se robaron las joyas que engalanan la imagen de la Patrona de Costa Rica². El escán-

¹ Picado Gómez, Manuel: *Literatura/ ideología/ crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1983, p. 31.

² A sus veinte años de edad, Sánchez fue acusado por su suegro, quien alegó que el mismo José León le entregó el botín de las joyas; en el robo murió un custodio y, para sacarle una confesión, lo torturaron y le tendieron una trampa

dalo fue inmediato en un país en donde tal acto fue catalogado de “sacrilegio” al orden divino. A José León Sánchez lo condenaron luego en 1959 a la reclusión, para pasar 30 años de su vida descontando su pena en el presidio más seguro y abominable del país. Como puede inferirse, José León Sánchez publica su novela antes de que termine su periodo de reclusión, de manera que cargó contra una opinión pública abiertamente desfavorable y reticente a su figura “pública” que lanza su novela en el espacio cultural costarricense, a causa de lo cual debe enfrentarse de otro modo al público, y la prueba está en el paratexto que acompaña la novela. Desde este punto vista, en *La isla de los hombres solos* se despliega tanto la figura de un autor interno como la del editor, los cuales sirven aquí para insertar/neutralizar, paradójicamente, la carga de esa “presencia del autor real” en tanto fuente y garantía del valor del acto de comunicación. Acostumbrados a leer y a interpretar el texto a partir del “hombre de carne y hueso” que escribe la obra literaria dentro de una referencialidad biográfica, nuestro consumo literario, sobre todo en el último tercio del siglo XX en Costa Rica, estaba apegado a la realidad de unos hechos que la novela contaba sin tapujos en una suerte de testimonio de la realidad de las cárceles y del trato inhumano, pues no son el producto ni de la imaginación ni de la fantasía.

Michel Foucault escribió entre 1969 y 1970 un artículo que ha hecho historia sobre el problema de la autoría y que presenta en forma definitiva en la versión de la Universidad Estatal de Buffalo, Nueva York, con el título de «¿Qué es un autor?», el cual se incluye en el volumen *Entre la filosofía y la literatura*³. La pregunta de base sobre la cual parte Foucault nace de esa necesidad imperiosa para el lector de una obra literaria que es de saber quién habla y quién se posiciona así. De esta manera,

obligándolo a firmar una declaración muy alejada de la realidad de las cosas, sensacionalista y que le ganó el ser llamado el “Monstruo de la Basílica”. Lo sentencian y lo trasladan al Penal de la Isla San Lucas, en donde escribe y da forma a su novela-testimonio. A raíz de un recurso de *habeas corpus*, en 1998 la Sala Constitucional de Costa Rica, la Sala IV, se pronuncia sobre su caso alegando él fallas procesales, lo cual permite que, el 14 de octubre de 1999, la Sala III que se dedica a las cuestiones penales lo declare inocente del crimen por el cual lo habían condenado y sea redimido ante la opinión pública costarricense. En internet, el lector que esté interesado en ampliar los hechos y los pormenores del caso de José León Sánchez encontrará profusamente información al respecto.

³ Foucault, Michel: «¿Qué es un autor?», en: *Entre la filosofía y la literatura*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 133-152.

cuando se presenta un autor con un libro no puede obviarse la posición social ni su estatuto, con el fin de que se visualice su funcionamiento social dentro de tres relaciones, que simplifico y resumo a continuación⁴. En primer lugar, Foucault constataba que el nombre del autor no funcionaba como si fuera una persona ordinaria, porque está en relación con sus capacidades intelectuales, así como la estima y la imagen pública que también ostente en tanto “distinción”; por lo anterior, en segundo lugar, mucho menos podría plantearse la propiedad ni la responsabilidad de su palabra para que genere imputaciones legales o se le atribuya efectos de realidad frente a lo “estético” y lo “imaginario”. Mientras lo que se firma se trate como una “obra de ficción” o, simplemente se caracterice como literatura, la problemática de la atribución de la palabra tiene un uso y una circulación complejas en nuestras sociedades occidentales, para que las motivaciones del autor estén sujetas a códigos de aceptabilidad y a determinaciones culturales. En tercer lugar, Foucault remitía tanto los atributos del autor como su legitimidad al complejo circuito simbólico-comercial en el que funciona el libro y la industria cultural, y, con esta finalidad, problematiza las funciones del paratexto literario, sin el cual éste no puede circular socialmente hablando⁵.

A la luz de lo anterior, la función-autor, para plantearla con más propiedad ahora en el caso de José León Sánchez, muy bien la podríamos resumir desde la perspectiva de Mancha San Esteban de la siguiente manera:

[...] las diferencias en la lectura de una obra no residen en el texto, sino en la función-autor. El nombre del autor aporta una explicación diferente al mismo, en virtud, en este caso, de trayectorias biográficas opuestas (el hecho de que uno sea extranjero y el otro español, etc.). Pero para que la función-autor entre en juego, ese nombre ha de alcanzar un estatuto en una cultura determinada. Ha de ser rescatado del circuito cotidiano para situarlo en otro campo simbólico, al igual que un bidé cambia de estatuto al ser introducido en el espacio del museo ¿Cuáles son los mecanismos por los cuales un nombre ordinario se convierte en el nombre de un autor? ¿Por qué un discurso está dotado de la función-autor y otros desprovistos de ella? Esto sólo puede ser si,

⁴ Y lo hago de esta manera para no hacer un excursus prolijo sobre una propuesta, la de Foucault, de una coherencia y de una pertinencia muy conocida por la crítica literaria.

⁵ Foucault (1999), *op. cit.*, pp. 329-333.

como afirma Foucault, hay un reconocimiento en una cultura determinada.⁶

El hecho de ser un personaje inscrito en la marginalidad, de haber cometido un “sacrilegio” para una Costa Rica fuertemente católica y tradicionalista en la década de los 50 del siglo pasado, comprometió su “figura como autor”, máxime si lo encarcelaron. La opinión pública del país veía en este robo un “acto abominable”, de ahí el calificativo de “Monstruo” con el que sentenciaron muy temprano su “imagen”. Su posterior trayectoria influye sobre la recepción de su novela, para que su biografía deba ser tomada con precaución y, con esta finalidad, el paratexto literario no sólo mediatiza la percepción de la obra, sino también viene al rescate de la función-autor. Este trabajo se ocupará de las relaciones que, en materia de obertura textual, representan siempre la contigüidad textual y pragmática entre el prólogo y el *incipit* de una novela.

1. EL PRÓLOGO AUTORIAL Y SU COMPLEJIDAD TESTIMONIAL

Entrar en esta estrategia de verosimilitud empieza por tomar en consideración ese lugar privilegiado que recentra al paratexto de una novela en tanto lugar en donde ya se impone una cierta programación textual, eso ya es un lugar común de la crítica; pero que en el caso de *La isla de los hombres solos* presentará una cronología conflictiva de la novela. En la nomenclatura de Gérard Genette, se trata de un prólogo autorial, es decir, de la propia mano del escritor, en donde se explica lo que Genette denomina los “thèmes du pourquoi”⁷, para que se desarrollen las funciones de la génesis y las circunstancias de su redacción que marcan un contexto de producción⁸, así como una declaración de intenciones en donde se procura una cierta interpretación por parte del escritor para responder a las inquietudes que se proyectan por parte del lector⁹.

Este «Prólogo del autor a su primera edición clandestina» (firmado por “JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ”, y fechado así: “Cárcel

⁶ Mancha San Esteban, Luis: «¿Qué es un autor en el siglo XXI? La disolución de los espacios tradicionales de la legitimación», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41 (2019), p. 136.

⁷ Genette, Gérard: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 184.

⁸ *Ibidem*, p. 195.

⁹ *Ibidem*, p. 205.

de Alajuela –25 de enero, 1967”), acompaña la edición publicada. En este prólogo el escritor José León Sánchez confiesa que logró editar su novela en forma casi manual y con circulación clandestina para que acabara en un “autodafé” de censura inquisitorial en su primera versión, pues fue quemada. A la luz de lo anterior, y revisando la cronología, tres fechas se imponen de acuerdo con las condiciones de producción descritas aquí:

- 1) Primero, el traslado en 1950 al Penal de San Lucas, que se anuncia a los convictos y al que despierta como una pesadilla que descubre, retrospectivamente, el joven presidiario y lo autentifica en cuanto protagonista de una sórdida realidad ante su pregunta: “¿Pero en realidad existe un lugar más inhumano, doloroso y horrible que esta penitenciaría?”¹⁰. La expectativa que abre la pregunta es a lo que responde la novela y nos sitúa en el mundo sórdido y sin piedad de la cárcel y del castigo a quien se constituye como un sujeto marginal y condenado por sus actos.
- 2) Segundo, la fecha de la escritura del libro, pues el escritor expone la fecha de término de la obra para el año de 1963; con ello, no sólo atestigua la función autorial, sino también la catártica-terapéutica de la escritura cuando indica que “[d]esde que escribí este libro en 1963, no es sino hasta ahora que lo he vuelto a leer. Sentí la misma angustia” (p. 11). Escribir el libro obedece a un ejercicio de liberación del individuo frente a la cruda realidad del mundo carceral, para que las vivencias de esa experiencia contada traumaticen y provoquen sentimientos de repulsa en el escritor que, al releer, revive su caso personal.
- 3) Tercero, la fecha del 25 de enero de 1967, en la que se firma el prólogo y se revela al lector que es a raíz de la publicación del libro que se vuelve sobre la lectura del manuscrito y se lanzan las siguientes palabras lapidarias: “Efectivamente, San Lucas era para esos tiempos un sitio terrible, que recordar hace volver a sufrir” (2016, p. 11). La función del recuerdo cobra aquí toda su dimensión para que active el sufrimiento del pasado y se plantee no sólo la manera en la que se apropia del

¹⁰ Sánchez, José León: *La isla de los hombres solos*. San José: Asociación Cultural Teatro Espressivo, 2016, p. 11.

pasado¹¹, sino también las condiciones traumáticas del recuerdo:

El recuerdo me ha hecho llorar a veces, ya que estas páginas no son invento. Sentí en mi propia carne el fuego del acero, los largos meses de calabozo, las manos atadas con hierros, el desprecio a mi condición de ser humano.

En el presidio llegué a saber que el hombre puede llegar a descender hasta convertirse en perro o menos que un perro. (p. 11)

Las condiciones de la escritura del libro nacen de un evento traumático y que provoca “angustia” en el espacio del “presidio”, para que la zoomorfización adquiriera la connotación degradativa y reductora de la nimiedad y de la bestialización. Si, como indica Ezquerro, el espacio “est la seconde coordonnée structurale de la narration. L’espace romanesque se définit, en gros, comme le ‘cadre’, ou plutôt les cadres où évoluent les personnages et où se déroule l’action”¹², ese marco del “presidio” al que alude ordena las vivencias, las explica y les da un “marco” de explicación en lo que padece y sufre el personaje en su interior. De esta manera, Bobes Naves tiene razón en plantear la relación co-sustancial entre su percepción, la descripción de acciones y las percepciones sensoriales, por cuanto

[e]l espacio, como el tiempo, puede entenderse como una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas. Es también un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas.¹³

Tal y como indica la última cita de la novela, el sufrimiento se experimenta en “[su] propia carne”, en el cuerpo para que deje huellas indelebles en la memoria; su irradiación se produce en ese espacio cerrado que significa el “calabozo” en tanto espacio cerrado, de reclusión, mientras que la falta de libertad se desarrolla en la sinécdoque “las manos atadas con hierros”, expresando la violencia que cosifica y degrada al individuo (“el

¹¹ Robin, Régine: *Le roman mémoriel: de l’histoire à l’écriture du hors-lieu*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1989, p. 47.

¹² Ezquerro, Milagros: *Théorie et pratique de la fiction*. Montpellier: CERS, 1983, p. 72.

¹³ Bobes Naves, María de Carmen: *Teoría general de la novela: Semiología de “La Regenta”*. Madrid: Gredos, 1985, p. 196.

desprecio a mi condición de ser humano”). La equivalencia entre el presidiario y el “perro” presenta los límites no sólo de la dominación sino también de la deshumanización ante las condiciones de aislamiento y de penurias materiales.

Entonces, la génesis de la novela se encuentra en el impacto de la cárcel tanto en el cuerpo como en el alma del presidiario, mientras que el castigo transita desde sus marcas corporales al espíritu del sujeto que escribe; su revuelta contra esta tortura del cuerpo o rebelión se manifiesta no sólo en la escritura de la novela de José León Sánchez, sino también en ese doloroso proceso de tomar la palabra en contra de la prisión, del aislamiento, del servicio disciplinario y, sobre todo, de los castigos infligidos¹⁴. En este sentido, la persona que habla aquí se identifica en tanto personaje protagónico, es el reo que vivió y experimentó este descenso a los infiernos de la condición humana, para presentarse luego en su función de narrador que escribe la historia y firma, al final del prólogo, como autor. Se trata de la triple referencia que cohesiona el pacto autobiográfico según Philippe Lejeune; su finalidad es doble: a) proporciona una identidad personal y narrativa que cohesiona el relato y le proporciona su veracidad y b) “pon[e] en juego la cuestión de la persona y la cuestión del nombre”¹⁵, de modo que resuena la veracidad de su relato: “no son inventos”, me pasó a mí y yo mismo lo cuento y le doy forma con mi pluma.

Por lo anterior, la experiencia del “presidio” problematiza y funda la coherencia del prólogo autorial, para que la afición y la catarsis sean el producto de los recuerdos vívidos. Pero aquí se impone un problema que tiene que ver con el paso del tiempo, y la percepción del tiempo vivido, lo que en francés se denomina con el término *la durée*, pues contar siempre ha tenido un valor eminentemente temporal y, en este caso, se narran acontecimientos ahora ubicados en un pasado no tan reciente, sino más bien un poco lejano, porque empiezan a ocurrir en 1950. Desde Aristóteles la memoria se relaciona con el pasado y conlleva “la distinction entre l’avant et l’après”¹⁶, así percibida por la conciencia humana y grabada sobre la memoria que la

¹⁴ Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1995, 23ª ed., p. 37.

¹⁵ Miraux, Jean-Philippe: *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 20. Véanse también las reconsideraciones que hace el propio Lejeune posteriormente, en: Lejeune, Philippe: «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56 (1983) pp. 419-432.

¹⁶ Ricoeur, Paul: *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 19.

moldea en tanto inscripción y referencia. Tratándose de la acción de recordarse, Aristóteles distingue el simple recuerdo que se produce por una afección y la búsqueda activa del recuerdo; de esta manera, recordarse plantea el problema de la distancia temporal que el acto narrativo intenta resolver y, de este modo, paliar los posibles vacíos, erratas, olvidos u omisiones conscientes o confesadas:

[...] l'acte de se souvenir (*mnemoneuein*) se produit lorsque du temps s'est écoulé (*prin klonistithenai*). Et c'est cet intervalle de temps, entre l'impression première et son retour, que le rappel parcourt. En ce sens, le temps reste bien l'enjeu commun à la mémoire-passion et au rappel-action. Cet enjeu, il est vrai, est quelque peu perdu de vue dans le détail de l'analyse du rappel. (Ricoeur 2000: 22)

Para neutralizar el paso del tiempo, es decir, el año desde que se escribió la novela, 1963, a la publicación en forma de libro, 1967, han mediado cuatro años, lo que se aúna al largo intervalo desde el traslado a San Lucas y las primeras vivencias que datan de su arribo al Penal en 1950. En tal periodo tan largo de gestación y de escritura, los recuerdos pueden olvidarse, los acontecimientos borrarse, los detalles también escaparse y los contornos podrían no ser tan nítidos y claros cuando la memoria, sabemos, es flaca y discriminadora; máxime cuando se trata de una experiencia traumática y, en el dolor y la catarsis, el sujeto intenta, para salir a flote, reconfigurar y reconstruir sin que ello implique que planteemos la falta de verdad. Dicho de otra manera, hay que sujetarse y reforzar la credibilidad y el contrato de la narración. La estrategia utilizada para paliar y, así, asegurarse la coherencia de tal proceso de rememoración se encuentra en la perspectiva autobiográfica asumida en tanto lección de vida, devolviéndonos hacia la experiencia personal y a las pruebas iniciáticas en tanto camino de aprendizaje.

Esta segunda estrategia se dibuja en el mismo prólogo autorial, cuando el protagonista evoca el rescate de un documento valioso para la cuestión de la autenticidad histórica y veracidad documental; el hecho de salvar del olvido y como fuente testimonial para la historia colectiva los anales o las bitácoras del presidio, corresponde a la función de la memoria y la responsabilidad ética del documento histórico:

Trabajaba en una cuadrilla de aseo cuando se nos encargó lanzar al mar un número grande de viejos libracos donde en los penales se van

anotando todo lo que sucede: novedades, castigos, visitas, incidentes, órdenes. Todo. Uno de esos libros llamados de Guardia rescaté de la destrucción y así me fue posible conocer pasajes tremendos de una indiferencia para con el ser humano que parecía increíble.

Si en ese tiempo, 1950, el penal era doloroso, ¿cómo podía dudar de lo que mis ojos estaban leyendo?

Esta historia era necesario contarla para que a nosotros, los hijos de Costa Rica, nos sea imposible olvidar. En 1950 había presos en el penal que tenían más de 28 años de estar ahí. No eran sino remedo de persona.

Me fue fácil reconstruir la historia con toda su intensa tristeza. (p. 12)

La cita es extremadamente larga, pero no he podido cortarla por tres razones. La primera porque muestra el carácter documental desde donde el escritor también parte para sustentar su escrito; es decir, ha podido ejemplificar y verificar con detalles en la información por parte del mismo aparato ideológico represivo, como lo llamaría Louis Althusser, las exacciones y las represalias de otros presos: al caso individual se le agregan otros con la misma intencionalidad: en los libros de "Guardia" se recogen los datos precisos de otros reos, sus casos particulares, en un listado que lleva a pensar y a repertoriar la vida cotidiana: "se van anotando todo lo que sucede: novedades, castigos, visitas, incidentes, órdenes. Todo". En este primer nivel, la autenticidad se fundamenta en los datos que proporcionan los propios victimarios y la autoridad de la cárcel, que dejan anotado sus nombres, datos en forma de una crónica y bitácora. Segundo y tan importante como el anterior, el dolor y el sufrimiento del penal no son una historia individual, sino que incluyen la aparición de otros casos, de otras historias experimentadas por terceros, de manera que su relato no tiene una fuerza individual, sino es la convergencia de una experiencia colectiva. En tercer lugar, sobre el carácter colectivo se erige el deber de memoria y la necesidad de testimonio colectivo; recordemos sus palabras: "Esta historia era necesario contarla para que a nosotros, los hijos de Costa Rica, nos sea imposible olvidar". Olvidar/ recordar se convierten en el par paradigmático que obliga a la posición testimonial. La escritura nace de una responsabilidad ética por parte del sujeto autobiográfico, para que, en su narración no sólo se escuche la de otros, sino que sus palabras adquieran el valor de documento de una época en tanto rescate de la voz de los silenciados y oprimidos en el espacio de

la cárcel. Es decir, *La isla de los hombres solos* se propone como una denuncia y nace del empeño del escritor, José León Sánchez, por dar testimonio fehaciente del tipo “estuve allí, lo vi y también lo viví”, propio de la validez histórica y documental desde la Antigüedad grecolatina. De este modo, al “reconstruir la historia”, sus conciudadanos no se olvidarán de las atrocidades cometidas en el Penal de San Lucas. El deber de memoria pertenece al estadio del “acontecimiento”, la sórdida vida y las exacciones en Presidio, para que el sujeto actúe en tanto ciudadano y ahora convertido en historiador de la colectividad¹⁷.

Por esa razón, el resto del prólogo autorial apuesta por inscribir la función de la autoría dentro de esa necesidad de atestiguar sobre el desprecio humano en la cárcel y de denunciar sobre realidades de miseria y de marginalidad. Esta situación paradigmática de lo que atestigua el sujeto es lo que permite, según Renato Prada Oropeza, la amplificación de ese dolor y ese sufrimiento a una esfera grupal o colectiva, gracias a lo cual la estrategia discursiva imbrica la verdad de quien lo enuncia y lo ha vivido en carne propia y lo escribe para denunciar o testimoniar, poniéndose él mismo en tanto garante y testigo de lo que testifica¹⁸. Y si esto no fuera suficiente, el prólogo autorial introduce dos citas de autoridad para demostrar la credibilidad referencial y testimonial de quien suscribe esta carta de intenciones, que es el prólogo en tanto estrategia paratextual; en principio su utilización obedece a la necesidad de aportar más pruebas a la credibilidad del escritor; pero podría correr el riesgo de producir el efecto contrario, cuando el lector puede estar pensando en la insistencia, innecesaria o excesiva, por parte de la instancia autorial.

La primera cita corresponde al escritor costarricense Anastasio Alfaro (1865-1951) de su libro *Arqueología criminal americana* (1906), de donde extrae un párrafo que aborda las condiciones insalubres en la Isla San Lucas: “Las fiebres palúdicas dañan en tal forma el organismo de los reos, que los que no sucumben en el presidio contraen daños permanentes que los imposibilitan para volver a entrar en el concierto de los hombres libres...” (cit. p. 12). Inmediatamente, el escritor no sólo enjuicia a la sociedad costarricense, sino también se atreve a sacar unas conclusiones de acuerdo con una argumentación que expone un silogismo cerrado, que reproducimos en su conclusión:

¹⁷ Ricoeur (2000), *op. cit.*, p. 334.

¹⁸ Prada Oropeza, Renato: «Constitución y configuración del sujeto testimonio», *Casa de las Américas*, XXX, 180 (1990), pp. 34-35.

Todo en conjunto, hasta el mínimo pensamiento de reo impuesto en estas páginas, forman lo que para mi modesto entender consiste en una tragedia que es ya una enfermedad de la sociedad: el fruto de la indiferencia para con el ser humano encerrado entre las rejas, no importa el lugar o el nombre que lleve la institución penal. (p. 12)

Si quien firma el prólogo venía hablando de las implicaciones de la malaria y el paludismo en la isla, termina haciendo una comparación en relación con la sociedad costarricense, la cual, a su justo entender, está enferma también. La analogía de la cual parte es la siguiente:

enfermedad (malaria)	↔	isla
enfermedad (indiferencia)	↔	sociedad

De manera que intenta saldar las cuentas y enjuiciar a la sociedad costarricense que, en tanto colectivo, lo ha encarcelado y a quien dirige en una última instancia su proceso de enjuiciamiento. La segunda cita remite a un escritor, Ernesto Helio, a quien no hemos podido identificar¹⁹, y pone la siguiente cita con el fin de que sirva para subrayar el contexto de la realidad a la que responde el escritor; es decir, a las condiciones y a la génesis de la escritura: “El escritor siente en sí mismo la paradoja torturante que es ansiar un ideal y encenagarnos en una realidad miserable. Sacudiéndonos en la duda nos asienta en nuestras creencias” (p. 13). La identificación, dentro del tópico de las almas gemelas, pondera la valorización de un afecto y de un pensamiento común y solidario²⁰, pues tiene mucho que ver actualmente no sólo con un intercambio de afectos y de sentimientos, sino también con unas aspiraciones comunes que expresan lazos ideológicos y estilísticos. Así, se plantea la responsabilidad y la función de la escritura, obedece a la necesidad de plantear ese mundo sórdido y deplorable de la cárcel presentado por José León Sánchez, así como a las posibilidades estéticas y filosóficas que ello entraña para quien se esfuerza en tocar fondo sobre esa realidad de la cárcel y verla desde un ángulo no tan halagüeño. Con lo cual y sin tapujos, muestra la finalidad del libro en este cierre del prólogo autorial, ante el compromiso

¹⁹ Sin ninguna posibilidad de rastrear su identidad y su bibliografía, llama la atención que José León Sánchez haya puesto una cita de una persona desconocida, a pesar de nuestros intentos por hacer un seguimiento en internet.

²⁰ Sánchez-Blanco Parody, Antonio: «Una ética secular; la amistad entre los ilustrados», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1992), p. 113.

del realismo social de escribir la verdad y retratarla de esta manera²¹:

Presento en este libro el San Lucas desde principios de un siglo. El látigo y la cadena retumban sobre la espalda de los reos que se creen muy hombres: los degenerados, los seminiños, y también alcanza a uno que otro inocente.

He querido marcar la personalidad huidiza y terrible de seres encerrados en una isla como fieras.

La finalidad de esta obra no es sembrar la amargura sobre un recuerdo pasado. Es una invitación para meditar en el futuro.

JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

Cárcel de Alajuela -25 de enero, 1967. (p. 13)

Las metonimias “látigo” y “cadena”, propias del espacio de la cárcel, se transforman en sinécdoques del sistema de represivo y de violencia de San Lucas y, de este modo, se vuelven representación de un sufrimiento omnímodo que iguala y estandariza a todos los seres humanos dentro de un espacio que los incuba e irradia sobre ellos su cosificación. Así, esos “seres encerrados” convergen dentro de un confinamiento que los mantiene aislados y separados del resto de la sociedad; la isla no es aquí el lugar utópico o paradisíaco sino un infierno de reclusión, de miseria y de enfermedad, para que se configure esa “personalidad” de “fieras” dentro de la conciencia de estar preso (estar confinado, estar detenido) sin posibilidades de huir o de encontrar la libertad, en esa fundición entre ámbito personal e irradiaciones del entorno espacial:

El espacio lo crea el personaje. Y añadiré ahora: esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica. Se busca lo que acaso no existe... la sustancia espacial se relaciona, pues, con el estado de ánimo y con la tensión.²²

Injustamente o no, el prólogo autorial no se pregunta si el individuo es culpable de tal reclusión o de su sentencia, sino

²¹ Según ese compromiso del escritor tal y como lo percibió y lo explicitó el realismo socialista en la década de los 30 y 40 en Occidente, véase al respecto, Aguiar e Silva, Vitor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1979, 3ª reimpresión, p. 94.

²² Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1980, p. 24.

más bien culpa a la sociedad costarricense por haber creado un lugar tal en donde se atropellan los derechos humanos; se acaba con la salud de los reos y con sus esperanzas, con el fin de que gane “las pesadumbres y las pesadillas de lo absurdo-cotidiano”²³. Todo el peso del tópico del *locus horridus* se dibuja aquí en este espacio de lucha y de angustia en su enfrentamiento constante contra la isla, los hombres y el sistema represivo, para que se transforme en “lieu de solitude et de combat spirituel [y material]”²⁴, contra un medio hostil y nada hospitalario²⁵.

Por ello, llama poderosamente que toda la insistencia del testimonio del escritor vaya hacia denunciar y recriminar en la línea de la defensa personal y reivindicación de sus congéneres, los que pasaron por la misma prueba y condena, mientras las palabras finales de la cita, con esa apelación al porvenir y a la proyección de la novela: “Es una invitación para meditar en el futuro” (p. 13), redireccionan, para no indicar que neutralizan en parte, la condición autobiográfica y el proceso de sanación de quien suscribe el libro y quiera ahora, pretende desdibujar o retocar el lado de “amargura” que ha realizado sobre esa confrontación de su “recuerdo pasado”. Por lo tanto, en su final, el prólogo encauza el libro hacia la finalidad de saldar cuentas con su pasado en la Isla de San Lucas, en esa especie de nuevo pacto de escritura entre el escritor y sus lectores²⁶, cuyo contrato tiende a buscar que no se repita más esa historia de marginalidad y de represión, con lo cual se posiciona en 1967 con el cierre del Penal de la Isla de San Lucas como un lugar en donde se cometieron crímenes contra los derechos humanos y se explotó a seres humanos²⁷.

²³ Agosín, Marjorie: *La literatura y los derechos humanos: Aproximaciones, lecturas y encuentros*. San José: EDUCA, 1989, p. 15.

²⁴ Renoux-Caron, Pauline: «*Locus horridus, locus orandi*: L'espace désertique dans *La Canción del Gloriosísimo Cardenal [...] San Jerónimo de Fray Adrián de Prado*», en: Peyrebonne, Nathalie/ Renoux-Caron, Pauline (eds.): *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations, XVè-XVIIè siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 252.

²⁵ De ahí, esa imagen que encierra el título de la novela (*La isla de los hombres solos*), porque el *locus horridus* se representa siempre como un desierto de seres humanos abandonados a su suerte y, para el Barroco español, éste era un mundo-sepultura.

²⁶ Lejeune (1983), *op. cit.*, pp. 421-422.

²⁷ Cierre que no se logró hasta 1991.

2. EL *INCIPIT*. UN ESPACIO INCÓMODO PARA LA DEFENSA DEL ESCRITOR

Ahora bien, en el *incipit* de la novela, se sigue problematizando la función del testimonio, al plantear las capacidades de la autoría fuera de la dimensión de la escritura del libro. La novela comienza *in media res*, sin que responda a esa retórica de apertura de la que nos habla el relato clásico cuando presenta formalmente al personaje protagonista y se responde a las preguntas ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo? y ¿por qué?²⁸ y, más bien, se inicia con la interpelación por parte de un “narratario” (un destinatario) interno al narrador. La solicitud de que se refiera al caso por parte de quien escucha al protagonista a la manera de la picaresca funda la situación comunicativa de la novela sobre no sólo el tópico de un discurso bajo mandato, propio del nacimiento de la novela picaresca, sino también sobre la necesidad de contar su propia verdad; veamos el *incipit*:

Me dice usted que ya se lo habían contado. Bueno, es cierto que no sé leer ni escribir.

Pero alguna persona tiene que dar a conocer estas penas que le he de ir contando a usted y que irán saliendo poco a poco.

De cosas como un libro no he sabido nunca nada.

Pero sé muy bien hablar y hablar de todo lo que he vivido y siempre lo hago con este tono de penar en mis palabras. En verdad toda mi vida ha sido como esa tristeza que se adivina en los ojos de un grupo de gallinas cuando tienen hambre y está lloviendo y desde hace muchos días han estado esperando que pase ese llover y llover. (p. 21)

Observemos primeramente dos cosas: en la situación comunicativa aparece un destinatario del discurso, un “usted” a quien se dirige el narrador; el verbo utilizado es “contar”, con lo cual se expone el régimen del discurso caracterizado por la oralidad o por la narración oral; lo anterior debe contrastarse frente al prólogo autorial, que se define por la categoría de “libro” y de “obra” escrita. Esto no es un mero detalle, significa una fractura que hay que tomar en cuenta desde el punto de vista narrativo y autorial, dentro de un doble nivel:

²⁸ Duchet, Claude: «Idéologie de la mise en texte», *La Pensée* 215 (1980), pp. 96-97.

Jorge Chen Sham

Sujeto: José León Sánchez	El reo
Estatuto: el escritor	El personaje protagónico
Canal: La escritura	La oralidad
Producto: el libro <i>La isla de los hombres solos</i>	Su historia-testimonio
Destinatarios: los lectores potenciales que lean	"Usted"

De tal manera que, en la confrontación entre el prólogo autorial y el *incipit* de la novela, aparece una contradicción: la función del escritor, quien escribe el "libro" y se presenta como tal, es incompatible con una persona que se identifica ahora, en el inicio de la novela, como analfabeta y sin un mínimo de educación formalizada, mucho menos cuando a un "escritor" se asocia con capacidades intelectuales y un *modus vivendi* que no lo representaría el protagonista; su confesión no deja ninguna duda porque apela a la sinceridad y franqueza: "Bueno, es cierto que no sé leer ni escribir" (p. 21). Respondiendo de esta manera, parece mirar directamente a su interlocutor, proyectando que conoce o responde a quien lo escucha. Es decir, ahora se defiende con nuevos argumentos a una verdad incómoda y que no puede ocultar; el inicio del *incipit* desemboca en el derecho de respuesta a este "usted", que duda de las capacidades del protagonista para transformarse en "escritor". Al reproducir el ámbito de la informalidad de una conversación, en la que el protagonista se defiende y alega la verdad de la narración, se intenta desarticular las reticencias de que el "narratario" (el lector interno o quien escucha al protagonista) haya también escuchado repetidas veces tal "historia" y no le otorgue el crédito y la veracidad requeridas; por lo tanto, el protagonista se esforzará con el reto de contar la singularidad de su caso e intentar atraer la atención de su interlocutor.

El protagonista de la novela, lo hace utilizando los dos tópicos clásicos del discurso; en primer lugar, la *excusatio propter infirmitatem*, en donde el individuo "plaidait son incapacité à le traiter avec tout le talent nécessaire"²⁹, para confesar primeramente que no podría estar a la altura del tema, porque no posee una educación formal o es iletrado ("Bueno, es cierto que no sé leer ni escribir"). En segundo lugar, este tópico está al servicio de la *captatio benevolentiae*; se trata "de valoriser le texte sans indisposer le lecteur pour une valorisation trop immodeste, ou

²⁹ Genette (1987), *op. cit.*, p. 193.

simplement trop visible, de son auteur"³⁰; en este caso, se trata de atraer la atención de su auditor pregonando que su historia nace desde lo más íntimo y personal; recordemos lo que indicaba: "Pero alguna persona tiene que dar a conocer estas penas que le he de ir contando a usted y que irán saliendo poco a poco" (p. 21). La credibilidad se ajusta a criterios de validación, que para Alain Berrendonner desembocan en "l'état de fait résultant de l'activité énonciative antérieure de cet agent vérificateur, sujet capable d'asserter"³¹.

A la luz de lo anterior, todo el *incipit* se construye como un lugar de persuasión y está dominado por justificaciones al derecho de la palabra por parte de quien no la posee: coyunturalmente se trata de un reo, de alguien que ha infringido las leyes (por eso fue recluido en la Isla San Lucas) y, desde el campo de las letras, de quien no sabe ni leer ni escribir pero quiere contar, a pesar de estas limitaciones, su historia. Toda la *captatio benevolentiae* se subordina a esta mala conciencia de transgredir el ejercicio de la autoridad, al tiempo que esta forma de valoración debe hacerse en forma cuidadosa para no indisponer a su interlocutor y poder contar su "historia". Insistamos, la imagen que el sujeto ofrece de sí mismo es la de una persona humilde y sin estudios: "De cosas como un libro no he sabido nunca nada". Por lo tanto, opone el saber libresco y la educación formal a su caso personal, que él se propondrá contar con la mayor exactitud y prolijidad; con esta finalidad subraya el dominio de la expresión oral frente al código escrito: "Pero sé muy bien hablar y hablar de todo lo que he vivido y siempre lo hago con este tono de penar en mis palabras" (p. 21). La expresión de los sentimientos y su formulación en "este tono de penar en mis palabras" es lo que marca la experiencia cognitivo-emocional, de modo que la comparación con "los ojos de un grupo de gallinas" desemboca en el relieve cobrado por la mirada y la conmoción:³² de unas gallinas indefensas y de mirada limpia y diáfana.

A la luz de lo anterior, el protagonista se sabe *afectado* por el sentimiento de tristeza y esto incide tanto en la evocación de una situación previa, como en el grado de conciencia que se experimenta ante esa determinada situación hasta que adquiere unos contornos en tanto agente verificador y actor de la histo-

³⁰ *Ibidem*, p. 184, las cursivas son del texto.

³¹ Berrendonner, Alain: *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Éditions de Minuit, 1981, p. 62.

³² Castilla del Pino, Carlos: *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets, 2000, 3ª ed., p. 23.

ria; es decir, se convierte en objeto de su discurso. Pero el lector desconoce de qué ha tratado previamente su entrevista o diálogo, porque ha sido el tema previo de esta conversación que no se reproduce en la marcha. Ahora bien, tanto el protagonista como su interlocutor saben a qué se refiere con esta comparación entre su “vida” y “la tristeza”; volvamos a subrayar sus palabras: “En verdad toda mi vida ha sido como esa tristeza que se adivina en los ojos de un grupo de gallinas cuando tienen hambre y está lloviendo” (p. 21), para que sea afectado de esta manera, emocional pero también discursivamente. Al respecto indica Carlos Castilla del Pino:

El procesamiento informativo tiene repercusión emocional si y sólo si se acompaña de una serie de connotaciones que el sujeto confiere al objeto y que lo elevan a la categoría de objeto simbólico «personal», biográfico. La memoria juega un papel fundamental en este proceso, porque las connotaciones que atribuimos al objeto proceden de nuestra experiencia biográfica previa, no surgen de inmediato.³³

Este “procesamiento informativo” ya lo ha realizado el sujeto protagonista para que su experiencia y su biografía personal estén interpretadas desde el ángulo de sus sentimientos; y en lo particular, relacionar la “historia” con “la tristeza” es una tarea que le atañe o compete primero al protagonista, para que luego efectúe las necesarias operaciones afectivas y gnoseológicas ante ese manejo y percepción, que primeramente le produce problemas de aceptación y se somatizan casi siempre:

Además, se trata, como ya hemos visto, de «respuestas» a la experiencia, de manera que no se está triste porque notamos los efectos de tristeza [...], sino porque tenemos una experiencia con el objeto que nos depara tristeza, la cual nos pesa, nos impide concentrarnos, atender, recordar lo percibido durante ella, etcétera.³⁴

A este primer estadio o fase de las emociones correspondería el tiempo que tardó en rumiar (permítasenos esta expresión tan contundente), aceptar y reconstruir su “vida” para llegar a la conclusión de su “afectación”. Un segundo estadio es cuando la experiencia emocional ahora se trasvasa en una relación con el objeto, adquiriendo contornos para una interpretación y

³³ *Ibidem*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

construyéndose una “interpretación” sobre aquello que produce no sólo la “tristeza” sino también la amargura de la experiencia carcelaria: los vejámenes y torturas en la Penitenciaría de la Isla San Lucas. La comparación con los “ojos de las gallinas”, desamparadas y sometidas a las necesidades de la naturaleza, equivale a ese primer intento de evaluación y, en tanto *leitmotiv*, alude a sus padecimientos y a la espera continua y respuesta retardada en el tiempo de la vivencia y de los años que han transcurrido hasta la escritura.

Con ello, se profundiza respectivamente en la victimización y en la impotencia ante las inclemencias de la insalubridad y las privaciones. Sus “palabras” traducen así el sufrimiento en una suerte de transparencia de su testimonio personal, con lo cual reafirma su derecho a contar su historia, porque nace de lo más íntimo de su situación personal. La veracidad y la credibilidad de su historia se neutralizan en esa afirmación de que, por tantas veces repetida, se la sabe de memoria, con el fin de asegurarse no tanto la exactitud con una “puntual y verídica historia”, según el clásico lema cervantino relacionado con la verdad histórica, como sus buenas intenciones con respecto a las expectativas ofrecidas a su destinatario. Veamos la continuación de la secuencia inicial, toda vez que el *incipit* es insuficiente para dar cuenta del contraste de los sentimientos de tristeza³⁵, de manera que se hace necesario ampliar sus palabras con la continuación de la novela:

Mil veces yo he contado esta historia.

¡Es que no sé cuántas veces!

Recuerdo que son muchas, y casi ahora la suelo repetir de memoria como si fueran mil letras escritas en uno de esos periódicos de la capital.

Pero nadie antes me ha solicitado que le cuente la historia para dejarla entre las páginas de un libro lleno con todo lo que son mis penas y donde hombres muy sabidos, mujeres bonitas y personas humildes como yo, puedan llegar a saber lo que es la forma de vivir en un lugar donde no hay más que un mar por la derecha; un trozo de mar por allá en frente, mar aquí, a este lado, y un río verde, largo y grande y ancho todo lleno de mar. (p. 21)

La hiperbólica constatación (“Mil veces yo he contado esta historia”) suena a justificación desesperada de una confesión

³⁵ Castilla del Pino (2000), *op. cit.*, p. 26.

(“¡Es que no sé cuántas veces!”), para que se dibujen dos cosas: a) la ausencia de empatía por parte de esas personas a quienes les ha contado anteriormente su “historia” o b) una respuesta infructuosa a sus demandas de comunicación y colaboración en la publicación de su narración. Simplemente nos decantamos por la primera opción: la necesidad de una “escucha” que muestre su identificación y la importancia de su experiencia frente a quienes la hubieran calificado de nimia, sin interés, insignificante, inverosímil, fantásica; de ahí la insistencia en que la ha repetido sin cesar. Ahora bien, la pretensión es ahora escribir “la historia para dejarla entre las páginas de un libro”, cosa que no se le había ocurrido antes. Si la memoria funciona como documento que inscribe lo vivido y la talla dejando sus marcas indelebles, esto mejor lo podría realizar lo escrito, cuando la historia pueda pasar de lo contado oralmente hacia “las páginas de un libro lleno con todo lo que son mis penas”.

Este pasaje de la historia de lo oral hacia lo escrito es lo que determina el tópico de la escritura bajo mandato, porque si el personaje protagónico cuenta su historia, lo hace no sólo bajo la obediencia sino por el interés mostrado por el “usted”. El verbo no deja la menor duda, es “solicitar”; responde a unas demandas cognitivas por parte de su interlocutor, interesado en lo que ha vivido el personaje en ese espacio de una isla. Del famoso “caso” del *Lazarillo de Tormes*: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso” (1985: 95-96), pasamos a la excepcionalidad de la solicitud en *La isla de los hombres solos*: “Pero nadie antes me ha solicitado que le cuente la historia”. ¿Qué de excepcional o significativo posee esa “historia” para que su interlocutor la considere digna de estampar en un libro, despertando no sólo su curiosidad por parte de un personaje de baja escala social³⁶, sino también su interés de saber sobre sus casos extremos, sórdidos o extraordinarios en la mentalidad aristocrática del Siglo del Oro³⁷?

En efecto, todas las estrategias que fundan un relato picaresco se desarrollan bajo este tópico del mandato y de la obediencia de la escritura, para que las expectativas narrativas y los avances en la progresión de la narración se fundan en esta solicitud y en cómo colmarlas. El hecho de que el protagonista se presente como un analfabeto que no sabe ni leer ni escribir y

³⁶ Toda la tradición picaresca se inaugura bajo este presupuesto de la nimiedad del personaje, véase Rico, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1976, 2ª ed., p. 22.

³⁷ *Ibidem*, p. 100.

como un reo que ha vivido al margen de la sociedad, caracterizan los impedimentos soterrados para que no pueda convertirse en un escritor. La tradición picaresca desarrolla esta “mala conciencia” de este héroe del/al margen que es el pícaro, banal, disonante, descalificado, que proviene de los bajos fondos³⁸; pero que desea, a través de su relato protagónico, acercarse a la sociedad y reencontrarse con ella. Al respecto, Alicia Yllera ha planteado, en un sugestivo artículo, cómo el anonimato del *Lazarillo de Tormes*, el hecho de que su “autor” no lo publicara bajo su nombre, obedece a la infracción que se estaba realizando al código de escritura de la historia, por cuanto la tercera persona estaba reservada a los grandes héroes y personas virtuosas; sin embargo, *Lazarillo* no tiene este valor social y no puede recurrir a un narrador (cronista o historiador) que lo presente como tal. Solamente de esta manera podría explicarse su vehemencia de representarse él mismo desde el artificio de la primera persona del singular³⁹; el pícaro debía tomar la palabra y narrar su relato desde esa conciencia de la marginalidad y de la exclusión social que caracterizan el género picaresca desde el principio⁴⁰.

Lo mismo le sucede al protagonista de *La isla de los hombres solos*, quien debe encontrar razones para justificar la narración de una “historia” desde ese margen y desde su condición de iletrado, para que resuene la fuerza de su voz forjada en el dolor y enfrentada a los mayores sinsabores. En segundo lugar, desde la función-autor, desmontar las posibles opiniones ulteriores de quien reconozca a él quien ha cometido el sacrilego robo de la Virgen de los Ángeles, y acepte un relato que lo exculpa en parte y apela a sus vicisitudes e infortunios, según la expresión de los trabajos y los días ingratos que experimenta el ser humano en su peregrinaje terrestre a causa de “los presupuestos de laboriosidad y sufrimientos constantes”⁴¹. Sobrepasar esa expe-

³⁸ Bertin-Élisabeth, Cécile: «Le picaro: héros de la marge ou héros d’un nouveau centre?», en: Bertin-Élisabeth, Cécile (ed.): *Les héros de la marge dans l’Espagne classique*. Paris: Les Éditions Le Manuscrit, 2007, p. 27.

³⁹ Yllera, Alicia: «La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo*, *Guzmán*, *Robinson*, *Moll Flanders*, *Marianne* y *Manon*», 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), p. 178.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 182-183.

⁴¹ Egido, Aurora: «Los trabajos en *El Persiles*», en: Villar Lecumberri, Alicia: *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, p. 31.

riencia traumática es el primer paso para contar “la historia”; el segundo es enfrentar a esa enésima oportunidad de contar ante quien sí lo quiere escuchar y le aconseja la publicación en forma de libro. Cobran aquí vital importancia las explicaciones de lo padecido en tal experiencia, el estar rodeado de agua en tanto lugar de una prueba y de un aprendizaje de vida. Y es que este “lugar”, de oprobio, de sufrimientos y de exacciones, se configura no tanto como la isla paradisíaca sino como el espacio de soledad y de incomunicación, para que la perspectiva de lo autobiográfico se encuentre adjetivado por la asfixia y el encierro claustrofóbico; de ahí la profunda fuerza de su relato basado en su condición de reo.

3. LOS LÍMITES DE LA PALABRA, ¿UNA AUTOBIOGRAFÍA O UN TESTIMONIO? (CONCLUSIONES)

Del prólogo autorial a la secuencia inicial de la novela, *La isla de los hombres solos* dibuja un espacio comunicativo de una alta tensión narrativa, cuando la autoafirmación de la figura del escritor choca con la del personaje protagonista del *incipit*, quien se presenta como un analfabeto pero que tiene unos grandes deseos inmensos y bien justificados de contar su “historia” y, por primera vez, encuentra a alguien que lo escuche sinceramente. Todo lo anterior, ya sea en forma testimonial (por el relato del reo que sabe también reproducir unas vivencias que también son colectivas porque las adscribe a una pertenencia colectiva), ya sea por el canal ficcional (de la novela picaresca, ante unas condiciones de marginalidad y de inferioridad que deben vencerse también), justifica la problematización de la palabra en ese paso de lo oral a lo escrito y conlleva, principalmente la superación personal y la *captatio benevolentiae* para que su relato sea puesto en forma de libro, a pesar de sus obvias y conocidas limitaciones que están en la memoria de los costarricenses.

Dubitativo y con la mala conciencia de quien se ve en y desde el margen, esta posición choca con la reivindicativa y defensiva del prólogo, en donde el escritor enarbola la función de que su libro es una denuncia y un testimonio, cuando amplifica el dolor y el sufrimiento a una situación colectiva, vivida y también experimentada por otros muchos reos que estuvieron en la Penitenciaría de la Isla de San Lucas. La necesidad de escribir “sus penas” y acabar con la “tristeza” de su experiencia individual, las cuales lo han traumatizado, empieza por esa posibilidad actual y presente, y por lo tanto nueva y empática, porque

anteriormente no había encontrado un verdadero interlocutor que le diera su lugar; es decir, a través de este primer “escucha” que lo humaniza y al mismo tiempo se solidariza con su caso personal, nos invita él mismo a tomar una posición. Si lo encuentra en este “usted”, confidente y escucha que lo incita y le solicita que escriba su relato de vida, es porque piensa del interés y el valor que su relato puede adquirir y poseer. Este trabajo ha planteado, entonces, los límites de la cuestión autobiográfico-testimonial en la novela inaugural de José León Sánchez, para que el texto plantee, en su desarrollo ulterior cuando se sigue la lectura sintagmática y la progresión del relato, los límites de la palabra entre una autobiografía y un testimonio colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosín, Marjorie: *La literatura y los derechos humanos: Aproximaciones, lecturas y encuentros*. San José: EDUCA, 1989.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1979, 3ª reimpresión.
- Anónimo: *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Gredos, 1985, 14ª ed.
- Berrendonner, Alain: *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.
- Bertin-Élisabeth, Cécile: «Le picaresque: héros de la marge ou héros d'un nouveau centre?», en: Bertin-Élisabeth, Cécile (ed.): *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*. Paris: Les Éditions Le Manuscrit, 2007, pp. 25-37.
- Bobes Naves, María de Carmen: *Teoría general de la novela: Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos, 1985.
- Castilla del Pino, Carlos: *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets, 2000, 3ª ed.
- Duchet, Claude: «Idéologie de la mise en texte», *La Pensée*, 215 (1980), pp. 95-107.
- Egido, Aurora: «Los trabajos en *El Persiles*», en: Villar Lecumberri, Alicia: *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 17-66.
- Ezquerro, Milagros: *Théorie et pratique de la fiction*. Montpellier: CERS, 1983.

- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1995, 23ª ed.
- «¿Qué es un autor?», en: *Entre la filosofía y la literatura*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 133-152.
- Genette, Gérard: *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1980.
- Lejeune, Philippe: «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56 (1983), pp. 419-432.
- Mancha San Esteban, Luis: «¿Qué es un autor en el siglo XXI? La disolución de los espacios tradicionales de la legitimación», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41 (2019), pp. 133-152.
- Miroux, Jean-Philippe: *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Picado Gómez, Manuel: *Literatura/ ideología/ crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Prada Oropeza, Renato: «Constitución y configuración del sujeto testimonio», *Casa de las Américas*, XXX, 180 (1990), pp. 29-44.
- Renoux-Caron, Pauline: «*Locus horridus, locus orandi*: L'espace désertique dans *La Canción del Gloriosísimo Cardenal [...] San Jerónimo de Fray Adrián de Prado*», en: Peyrebonne, Nathalie/ Renoux-Caron, Pauline (eds.): *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations, XVè-XVIIè siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 241-262.
- Rico, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1976, 2ª ed.
- Ricoeur, Paul: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Robin, Régine: *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1989.
- Sánchez, José León: *La isla de los hombres solos*. San José: Asociación Cultural Teatro Espressivo, 2016.
- Sánchez-Blanco Parody, Antonio: «Una ética secular; la amistad entre los ilustrados», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1992), pp. 97-115.
- Yllera, Alicia: «La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*», 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), pp. 163-192.

Dulce aroma de café:

un recorrido culinario por Costa Rica de la mano de los poetas

Jorge Chen Sham y Julieta Dobles

Josefa Lago Graña

University of Puget Sound
Estados Unidos

Mayela Vallejos Ramírez

Colorado Mesa University
Estados Unidos

Resumen: Los poetas costarricenses contemporáneos Jorge Chen Sham y Julieta Dobles Yzaguirre llevan al lector de viaje por Costa Rica, pintando la naturaleza, las costumbres y la idiosincrasia del tico a través de la presentación de lugares, sensaciones y alimentos típicos del país. De estos últimos, el café es un producto central en la identidad histórica y cultural costarricense, y a esta deliciosa bebida le dedica Chen Sham el poema «El café recién chorreado en Cervantes» en la colección *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015). Dobles, por su parte, ofrece al lector «Aromas de café» en su libro *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997). Este artículo explora los aspectos culturales y sociales del consumo de café en este país centroamericano, por medio del análisis de estos dos poemas de Chen Sham y Dobles.

Palabras claves: Café, sociabilidad, poesía costarricense, Jorge Chen Sham, Julieta Dobles.

Sweet Aroma of Coffee: A Culinary Tour of Costa Rica by Poets Jorge Chen Sham and Julieta Dobles.

Abstract: Contemporary Costa Rican poets Jorge Chen Sham and Julieta Dobles Yzaguirre take the reader on a journey through Costa Rica, painting the nature, customs, and idiosyncrasy of the Tico through the presentation of places, sensations, and typical foods of the country. Among the latter, coffee is a central product in the Costa Rican historical and cultural identity. Chen Sham devotes the poem «Freshly Brewed Coffee in Cervantes» to this delicious drink in his collection *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015), while Dobles invites us to taste it in «Aromas of Coffee» in her book *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997). This article explores cultural and social aspects of coffee consumption in this Central American country by analyzing these two poems by Chen Sham and Dobles.

Key Words: Coffee, sociability, Costa Rican poetry, Jorge Chen Sham, Julieta Dobles.

1. INTRODUCCIÓN: EL CAFÉ EN COSTA RICA

Cada mañana, en cualquier parte del orbe, alguna persona se despierta con el aroma del café y con los deseos de saborear el amargo dulzor de esta energética bebida. Efectivamente, el café es una de las infusiones más populares del mundo. Los consumidores raramente se paran a pensar en sus orígenes, tal vez porque ha sido adoptado por todas las culturas, que se han adueñado del mismo. Los estudiosos de este producto concuerdan que no hay documentos exactos que muestren su lugar de origen, aunque se reconoce a Etiopía como el primer lugar donde se descubrieron sus características. Se cuenta que unos pastores, observando la euforia de las cabras que comían los frutos, empezaron a mostrar interés en las propiedades de esta planta. No es hasta el siglo XV que se encuentran los primeros registros del café como bebida en algunos monasterios sufistas de Yemen. De esta manera se distribuyó por todo el mundo islámico, no sin que esta bebida encontrara oposición porque se le daban características mágicas y hasta diabólicas.

Ya para el siglo XVII el café se encontraba en Europa, donde se desarrolló un buen mercado, especialmente entre Venecia y el norte de África. De Europa comenzó a distribuirse a las Américas, adonde llegó a través de la isla de Martinica en las Antillas. En 1808, Tomás Acosta lo introdujo en Costa Rica y este evento cambió radicalmente la vida agrícola y sencilla de los costarricenses. Antes del inicio del cultivo del café, Costa Rica era la provincia más pobre de la capitanía de Guatemala, tal como indica Oscar Arias: "La miseria fue, como ha podido observarse, fruto de todos los días hasta la aparición del café"¹. Por su condición económica tan pobre, la región sólo tenía un pequeño volumen de exportación de algunos productos, principalmente a Panamá, aunque ya importaba café de Cuba para el consumo local, porque los españoles que llegaban, quienes ya se habían aficionado a su consumo, empezaron a importarlo y finalmente iniciaron su producción. El cultivo del café para la exportación y sus consecuentes beneficios trajo consigo un cam-

¹ Arias, Oscar: *Grupos de presión en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1971, cit. en: Jiménez Castro, Álvaro: *El café en Costa Rica. Gran modelador del costarricense*. San José: EUCR, 2013, p. 15.

bio importante en la economía costarricense, ya que convirtió a esta provincia en una región próspera y los ayudó a salir de su estado de pobreza, como indica Jiménez Castro: “Este cultivo cambia las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales del país, y fortalece el régimen de la pequeña propiedad”².

Costa Rica fue el primer estado de Centroamérica que sembró café de forma comercial y el primero en establecer una floreciente industria cafetalera. Los gobiernos locales instaron a que los campesinos cultivaran café y muchos de los terrenos se obsequiaron y otros se vendieron en pequeñas parcelas, lo que resultó en una cafcultura representada por la pequeña propiedad³. Es en ese momento que se crea la figura del campesino cafetalero dueño de sus tierras. La gran expansión cafetalera generó enormes ingresos económicos para el país, creando en el costarricense ese orgullo nacional por el café como el “grano de oro” de los ticos, nombre acuñado a fines del siglo XIX. La exportación del café también propició una apertura hacia Europa, lo que cambió muchos hábitos sociales, además de que permitió la importación de artículos de consumo, utensilios y maquinarias de Inglaterra y Alemania⁴.

La expansión cafetalera en Costa Rica es contraria a lo que sucedió en El Salvador y Guatemala, donde los dueños de los cafetales eran grandes terratenientes y apenas había pequeños productores. Mientras en la mayor parte de Latinoamérica los grandes terratenientes terminaron absorbiendo los terrenos de los pequeños propietarios, en Costa Rica esto ocurrió en menor escala. Carlos Monge Alfaro indica que la “tendencia igualitaria sufrió algunas alteraciones como consecuencia directa del desenvolvimiento de las actividades agrícolas mercantiles, pues la industria del café proporcionó ganancias a aquellos grupos o familias que se dedicaban al negocio de la exportación”⁵. La brecha entre pequeños finqueros y grandes cafetaleros ocurrió cuando los pequeños productores fueron obligados a vender su cosecha a precios muy bajos a los beneficiadores exportadores, que procesaban y luego exportaban el producto final, ya que los pequeños propietarios no tenían los medios (la maquinaria y los contactos mercantiles) para hacerlo. Tal como señala Lowell Gudmundson:

² Jiménez Castro (2013), *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, pp. 396-397.

⁵ Monge Alfaro, Carlos: *Historia de Costa Rica*. San José: Librería Trejos, 1982, p. 225.

Josefa Lago Grañal/ Mayela Vallejos Ramírez

El café y sus transformaciones [...] alteraron radicalmente la productividad material de la sociedad, su racionalidad situacional, y el significado de la riqueza y la pobreza, la tierra y el trabajo, el capital y el comercio.⁶

Esta transformación significa que para muchos campesinos que perdieron sus tierras, el cultivo del café se convirtió de un trabajo familiar en trabajo de mano de obra:

El enriquecimiento de las familias trajo por consecuencia el paulatino despojo territorial a los pequeños propietarios. De esa manera, estos pequeños propietarios se convirtieron en la mano de obra que los grandes cafetaleros necesitaban.⁷

De ahí surge la figura del peón, el campesino sin propiedad, que debe trabajar para el terrateniente. La construcción del ferrocarril a Limón en la década de 1870 precipitó la expansión del café y los cambios en la estructura socio-económica del país. En la primera mitad del siglo XX, la producción de café se vio afectada por las guerras mundiales y la gran depresión. Los precios cayeron, las exportaciones disminuyeron, y se volvió a una economía de subsistencia. La mejora del mercado que comienza en la segunda mitad del siglo XX trae una nueva época de bonanza. Se establecen convenios internacionales para la exportación del café, que dejan el producto a merced del mercado internacional y los precios dictados por las grandes empresas multinacionales, de manera que en esta nueva normalidad las oportunidades y la riqueza se reparten de manera radicalmente desigual. En épocas más recientes cabe destacar la creación de cooperativas cafetaleras, que empezaron a formarse para hacerles frente a las crisis económicas y al dominio de las grandes empresas cafetaleras que dominaban el mercado:

El inicial éxito, o fracaso, del movimiento cooperativo dependía casi por completo de su capacidad de adquirir plantas de beneficio y com-

⁶ Gudmundson, Lowell: *Costa Rica antes del café*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2010, p. 85.

⁷ Monge Alfaro (1982), *op. cit.*, p. 225.

petir con los beneficiadores particulares para atraer socios con mejores condiciones y precios.⁸

A pesar de que el impacto económico del cultivo del café ya no es tan significativo hoy como lo fue hace un siglo, “el grano de oro de los ticos” continúa siendo un producto clave en la representación de la identidad cultural y nacional costarricense. Como símbolo, el café con frecuencia aparece plasmado en la literatura, el arte, la música y la poesía, como veremos. Y por supuesto, el consumo de esta deliciosa bebida, junto con sus dulces acompañamientos, es un acto de sociabilidad fundamental en la vida familiar y comunitaria en toda Costa Rica. Además, al no ser un alimento de subsistencia, puede ser visto casi exclusivamente desde una perspectiva social más que biológica:

El consumo del café trasciende a la esfera pública para determinar las dinámicas sociales que se desarrollan en torno a su ingesta e identificar su influencia en la construcción de los procesos de sentido de pertenencia compartido entre los costarricenses.⁹

Efectivamente, la pregunta común “¿quieres una tacita de café?” no sólo lleva consigo un acto alimenticio sino implica conversación, diálogo, camaradería, una forma de revivir momentos importantes, afirmar amistades, compartir conversaciones y anécdotas. En ese sentido, la comida se puede ver como acto social que refuerza la identidad nacional y de grupo, o una forma de

traducir el mundo mediante los símbolos culinarios de sus fiestas, de los espacios para el consumo y la sociabilidad, de las distinciones de género o de clase, del comportamiento de los consumidores y sus dispares hábitos alimentarios.¹⁰

⁸ Gudmundson, Lowell: *Costa Rica después del café*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2018, p. 104.

⁹ Vega Jiménez, Patricia: «Cafeterías josefinas: cultura urbana y sociabilidad», *Revista de Historia de América*, 131 (2002), p. 81.

¹⁰ Amaya-Corchuelo, Santiago (et al.): «Placer, salud y sociabilidad. El hecho alimentario a través del jamón ibérico», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII, 2, (2018), p. 426.

2. EL CAFÉ EN LA POESÍA COSTARRICENSE

Dos poetas costarricenses contemporáneos, Jorge Chen Sham en su colección *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015) y Julieta Dobles Yzaguirre en su libro *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997), llevan al lector de viaje por Costa Rica, pintando la naturaleza, las costumbres, y la idiosincrasia del tico a través de la presentación de lugares, sensaciones, y alimentos típicos del país. Ambos poemarios constituyen una declaración de amor profundo por la patria por parte del yo lírico, y ello los lleva a ensalzar sus vivencias y emociones. Tanto Chen Sham como Dobles presentan un recorrido por las distintas regiones del país y ofrecen un retrato de sus gentes, celebrando aspectos culturales, lugares, fiestas y comidas típicas costarricenses. El poemario de Chen Sham lleva al lector a los volcanes Irazú y el Arenal, a los pueblos de Santa Cruz, Alajuela, Cervantes y Turrubares, a las playas de Puntarenas y Limón y a los canales de Tortuguero. Dobles, además de frutas y comidas, dedica poemas a los ríos que atraviesan la geografía de Costa Rica, a los volcanes que irrumpen en sus bosques, a las plantas que los adornan, como las veraneras y las palmeras, y a lugares significativos como Guanacaste, Puerto Limón y San Pedro de Montes de Oca. Entre algunas diferencias importantes entre los dos poemarios hay que destacar que el de Chen Sham es un libro de viajes: nos cuenta de los diferentes sitios que ha visitado y las experiencias que él ha tenido en esos lugares y cómo lo han marcado. El énfasis está centrado en la vivencia del poeta. Mientras que Chen Sham evoca lugares reales situados en la geografía de la nación, el recorrido de Dobles es más mental que físico y evoca aspectos idiosincráticos del ser nacional a través de los lugares en los que se detiene. Dobles manifiesta su compromiso con la patria, ya que los aspectos socio-políticos toman el protagonismo por encima de la experiencia personal de la voz poética.

De los alimentos explorados en los poemarios de Chen Sham y Dobles, el café ocupa un lugar central, como le corresponde por su importancia en la identidad histórica y cultural costarricense. A esta deliciosa bebida le dedica Dobles el poema «Aromas de café». Chen Sham, por su parte, ofrece al lector «El café recién chorreado en Cervantes». Este ensayo se concentra en el análisis de estos dos poemas, en los cuales los poetas hacen un canto al café desde perspectivas muy únicas y personales. En el poema «El café recién chorreado en Cervantes», Chen Sham se enfoca en los aspectos sensoriales y la evocación

de la escena filtrada a través del recuerdo del yo poético, y se concentra en la percepción y degustación de la experiencia del café como bebida. El poema de Dobles «Aromas de café» también se enfoca en el aspecto socializador del café, que invita a conversar con los amigos y es la excusa para reunirse. Sin embargo, ese poema desarrolla además otros aspectos fundamentales del impacto social y político del café, ya que evoca los conflictos generados por la industria cafetalera: mientras que la bebida evoca unión y comunidad, la industria que la produce ha traído división y desigualdad al país.

3. *POR COSTA RICA DE VIAJE: SUS TRÍPTICOS* DE JORGE CHEN SHAM

La colección *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos* (2015) consiste en once poemas, y cada uno de ellos está fraccionado en tres partes que se complementan entre sí, instaurando una unidad temática. El primer poema del tríptico plantea los elementos anticipatorios a los eventos que se van a desarrollar en el segundo poema. Esta parte es el corazón del poema, que inscribe los aspectos más sobresalientes de los eventos que comparte con el lector. Culmina con la tercera parte, que recoge a modo de conclusión las últimas reacciones de la voz poética a lo acontecido. Aunque la construcción es diferente al tríptico pictórico, donde los laterales son de menor tamaño con relación al panel central, sí conservan éstos su esencia de complementarlo. Estos poemas laterales abren y cierran el poema central y crean un verdadero tríptico que esboza con sus palabras los diferentes sucesos.

El elemento pictórico está latente en cada uno de estos poemas, creando en el lector una pintura imaginaria de todos los sitios que el poeta ha visitado y que quiere compartir con su público. En este poemario de Chen Sham, la voz poética funciona como un espectador que contempla su entorno, rememora los sitios visitados para revelar con palabras sus pensamientos y su emoción de lo experimentado. El poeta pasa de una actitud contemplativa a la acción, al reconstruir por medio de sus versos la experiencia vivida. Concretamente, en este poemario, ese proceso de reelaborar el mundo que lo rodea juega un papel fundamental, lo cual nos acerca a la concepción de la poesía del Romanticismo, en el que entendían la naturaleza como un gran cuadro:

Una de las características sobresalientes del Romanticismo es el hecho de buscar refugio en la naturaleza que toma dos formas. La primera podemos llamarla personal, y se encuentra cada vez más fuerte en Rousseau, Wordsworth, Lamartine y Byron. La segunda forma de “vuelta a la naturaleza” se manifiesta en la búsqueda de paisajes exóticos, sus representantes son Bernardin de Saint Pierre y Chateaubriard.¹¹

En esta relación con el medio ambiente, la función del poeta era captar, ver, oír y sentir ese gran espectáculo que representaba la naturaleza misma. De ahí que la imaginación en los poetas románticos jugara un papel fundamental porque permite al poeta expresar sus emociones más profundas relacionadas con situaciones comunes de la vida, como es el caso de este poemario, ya que su interés recae en ese deseo por enaltecer los paisajes maravillosos de su tierra natal. Es notable en la poesía romántica, especialmente en la hispánica, ese deseo por ensalzar la patria, como se puede ver en José María Heredia que, a diferencia de los europeos, aprecia la riqueza de su propia tierra. Chen Sham se aproxima más a esta segunda forma que menciona Menton, porque tiene ese deseo por mostrar lo exótico de la naturaleza. Al igual que Heredia, desea compartir con su lector la belleza de su patria y el orgullo que siente por lo propio.

Por Costa Rica de viaje: sus trípticos invita al lector a ser parte de un mundo pedestre, sencillo, habitado por seres humanos comunes y corrientes que disfrutaban tanto como el yo poético de las bellezas naturales que le rodean. Para ello recrea escenas vividas, en forma de un cuadro de costumbres que presenta paisajes, personajes y actitudes que definen la idiosincrasia local. La melancolía en estos poemas se plantea por medio de las añoranzas de lo vivido, que permiten que la voz poética enuncie con gran ternura sus recuerdos, porque su papel individual es puntualizar lo vivido y a la vez compartirlo con sus coterráneos. Se respira una gran sensibilidad en estos poemas porque “when the sensitive heart turned inwards to contemplate itself it became increasingly conscious of its own melancholy”¹². En resumen, el poeta, a través de sus recuerdos y las técnicas discursivas, logra reconstruir e inmortalizar las experiencias vividas por medio de sus versos. Aún más, el poeta no sólo logra captar las imágenes de los diferentes paisajes de los lugares visitados, sino que va más allá, creando en la mente de

¹¹ Menton, Seymour: «Heredia, introductor del Romanticismo», *Revista Iberoamericana*, XV (1949), p. 83.

¹² Furst, Lilian: *Romanticism*. Norfolk: Cox and Wyman, 1971, p. 25.

sus lectores, por medio de la sinestesia y la precisión de las descripciones, retratos efectivos de lo experimentado. Es patente que Chen Sham impone sus propios sentimientos cuando representa en sus poemas las experiencias vividas. El objetivo principal del poeta fue escoger situaciones de la vida común y corriente y relacionarlas o describirlas con un lenguaje sencillo y coloquial pero poderoso a la vez, para lograr que un contexto ordinario se convirtiera en algo bucólico. Esta técnica ha logrado crear imágenes sumamente coloridas que hacen que el receptor las asocie con circunstancias similares o estados emocionales excitantes. Por lo tanto, los poemas pueden ser interpretados por la realidad insinuada o por la imaginación, producto de las excelentes imágenes creadas en cada uno de estos poemas que han logrado transformar la pluma en un hábil pincel que convierte cada poema en un lienzo pletórico de imágenes de la realidad, como se puede observar en el poema analizado en este trabajo.

Cuatro poemas de la colección hacen referencia a la comida como un elemento importante de la experiencia personal de la voz poética en su percepción del paisaje cultural de los lugares visitados en este viaje imaginario. En «Serenata bajo la luna de Santa Cruz», la voz lírica hace alusión a platillos típicos de la zona, como el pozole, los gallos de lengua, y también el famoso vino de coyol, que “engrandece la esplendidez de la noche”¹³. Por otro lado, en el último poema del tríptico de «Algarabía en el mercado de Alajuela», la voz poética invita al lector a disfrutar con él la sección de soditas del mercado. El menú es extenso y exquisito, e incluye “sopa de mondongo, casado con pescado, / ceviche de plátano...”¹⁴, además de “un batido de papaya con leche”, “un gallito de carne y una taza de café”¹⁵, para terminar degustando una deliciosa olla de carne. El poema «El vigorón del paseo de los turistas», por su parte, destaca este famoso plato que venden mayormente las vendedoras nicaragüenses en el malecón de Puntarenas. Se describe con maestría la composición de este exquisito manjar hecho con repollo avinagrado, tomate, yuca, “para rematar con el chicharrón crujiente”¹⁶, platillo que degusta el yo poético con gran entusiasmo.

¹³ Chen Sham, Jorge: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

A. «EL CAFÉ RECIÉN CHORREADO EN CERVANTES»

Mientras que los poemas arriba mencionados resaltan la importancia de algunos alimentos para la identidad regional de lugares de la geografía costarricense como Santa Cruz, Alajuela, y Puntarenas, el poema «El café recién chorreado en Cervantes» se centra en este producto que es fundamental para la esencia del costarricense y su identidad nacional y cultural. Como en la mayoría de los poemas de esta colección, el uso de la sinestesia está presente desde el título del poema, creando en el lector la experiencia olfativa que produce el aroma del café recién hecho, que en este caso ha sido preparado a la usanza tradicional costarricense usando el típico chorreador de café. La primera estrofa del poema nos pinta una atmósfera brumosa y fría que se encrucece con la lluvia tupida, que es típica de la zona de bosque nuboso donde se encuentra el poeta:

El invierno con su fría bruma
atempera al que pide posada,
cuando la luna aún no llega
y la lluvia recrudece.
Las piedras y el barro circundan,
el silencio hace amistad con el viento;
este último se cuela parsimonioso
para que reciba a los sedientos
de una tarde que no quiere aún dormirse¹⁷

El yo lírico hace referencia a términos como “amistad”, “posada” y “sedientos”, refiriéndose a los viajeros que llegan buscando una bebida, pero también el deseo de compartir una amena conversación con los amigos, de ahí la referencia a la “tarde que no quiere aún dormirse”. La primera parte del poema, por medio de las imágenes y las personificaciones del viento y de la tarde, crea el ambiente oportuno para la segunda parte, en la que el yo lírico insinúa la necesidad de alguna bebida caliente que reviva los huesos y el alma, como excusa para el acto social. De repente, como una especie de encantador, lanza un conjuro para que florezcan tanto los alimentos deseados como “el calor humano” resultante de la sociabilidad del momento, reforzando el elemento social y hedónico del deseo por el placer de alimento y compañía:

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

Los huesos quieren el abrazo hogareño,
quieren el calor humano en las molduras del alma.
¡Qué se haga el deseo maravilloso
de la lumbre y de los alimentos celestiales!¹⁸

Con esta invocación se adentra a la segunda parte, que es el corazón del poema. Es la gran metáfora alrededor de la cual se ha tejido toda esta exhortación a degustar una deliciosa taza de café. En estos versos observamos el uso de la personificación para plantearnos una sensación que todos hemos experimentado en algún momento. Esto nos acerca al hablante poético provocando en nosotros también ese deseo de saborear una rica tortilla con queso acompañando el añorado café. A la vez utiliza el epíteto para describirnos al compasivo camarero que, como una especie de dios bondadoso, se dedica a saciar el hambre de los que han entrado en su recinto:

Café con tortilla de queso
empieza a gritar el estómago vacío
al misericordioso salonero que nos recibe.
En el salón medio-vacío de hambres y esperas,
los recién llegados se acomodan ardientes,
mezclándose con la melancólica tarde.
Huele a café recién chorreado en otras mesas,
mientras nosotros inventamos
las esperanzas de alquímicos colores,
de nieves-postres en precipitadas delicias.¹⁹

Lévi-Strauss identificó la comida como un campo fundamental de investigación mediante el que la cocina se convierte en lenguaje para expresar su estructura inconsciente²⁰, mientras que Amaya-Corchuelo explicó que la forma en que las normas y las gramáticas de la cocina, que vinculan texturas, sabores en platos y preparaciones, dan sentido social al comer²¹. Otros autores apuntan la importancia de los espacios de sociabilidad para el mundo artístico, “en lugares como plazas, parques y bibliotecas, y en establecimientos como cafés, clubes, librerías o

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

²⁰ Lévi-Strauss, Claude: 2004 [1965]: «Le triangle culinaire», *Food & History* 2, p. 19.

²¹ Amaya-Corchuelo (2018), *op. cit.*, p. 426.

sociedades literarias”²². En el caso de este poema, el yo lírico se encuentra en un entorno rural, por lo que el establecimiento donde se encuentran es probablemente un restaurante de campo, una taberna, con un salón regentado por el “misericordioso salonero”. Fácilmente, los lectores pueden crear una escena mental de los manjares que típicamente acompañan al café chorreado en los establecimientos que se encuentran en esta zona cafetalera:

Todos se preparan para suspirar y agradecer
las purificadas tortillas de queso,
el metálico gallo de huevo picado,
el tamal de elote inquieto en su crema.
Son las consortes de la estelar vedette;
sin ellas no hay espectáculo que exorcice la escena.
Así viene el café
en su chorreador de fiesta²³

Nótese como en esta estrofa se recrean imágenes festivas que decoran el ambiente para recibir la estrella de la tarde. Las acompañantes del café son piezas esenciales de este convite, ya que “sin ellas no hay espectáculo que exorcice la escena”. Todos estos platos tradicionales (tamal de elote, tortillas de queso, picadillos de arracache, gallo de huevo) saturan la imaginación con todos esos manjares que en Costa Rica comúnmente acompañan una tarde de cafecito. En este instante, el preciado café hace su entrada gloriosa. Es un rey triunfante y cautivador que provoca en los clientes del restaurante una especie de embrujo que les despierta “emociones del terruño”²⁴. Una vez realizado el milagro de la alquimia culinaria, todo alrededor parece que ha encontrado una gran paz y contentura. Tanto los demás comensales, al igual que la voz lírica, retornan metafóricamente hablando a su propio pequeño mundo:

Vuelvo a sorber mi café recién chorreado.
(En la mesa de la par las palabras sobran),
tienen picadillo de arracache como espléndido intruso,
de un convite apenas incisivo.

²² Rubio Hernández, Alfonso: «La calle, el café y el prostíbulo: Espacios de sociabilidad en la obra de Pedro Herrerros», *Historia Caribe*, XI, 28 (2016), p. 77.

²³ Chen Sham (2015), *op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

(Del otro lado del salón asientan con murmullos
es el capítulo final del corazón ahora con regocijo),
piden la cuenta sin reclamar aún la partida,
porque inquietan al salonero
con la receta del tamal asado.²⁵

La escena empieza a cerrarse. Algunos de los huéspedes piden la cuenta y se preparan para la partida. En ese instante, la voz poética retorna a la escena y se percata del momento mágico compartido. Al darse cuenta de que su taza yace vacía, llama al mesero: "Salonero más café por favor"²⁶, como tratando de perpetuar el instante vivido a través de la taza de café recién chorreado. En resumen, este poema intimista de Jorge Chen Sham muestra la convivencia y hermandad que resulta por medio de la tacita de café que los costarricenses rigurosamente toman en la tarde. El café es como un amigo que se brinda, feliz y entusiasta, para recibirlos. Es un elixir que les devuelve el calor al cuerpo, después de sufrir los rigores del clima húmedo y frío típico de esa región. También ocupa el centro del escenario del salón, el espacio de sociabilidad que les permite a los comensales compartir la experiencia social y culinaria a través de la taza de café y los manjares que lo acompañan.

4. COSTA RICA POEMA A POEMA: UN RECORRIDO POR EL ALMA SECRETA DE LA PATRIA

En *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria* (1997), Julieta Dobles presenta una interesante incursión en la naturaleza, las costumbres y la vida en general del costarricense. La colección consta de 52 poemas, de los cuales 16 están relacionados con aspectos culinarios y con frutos autóctonos de Costa Rica. En estos 16 poemas, se enfatiza la construcción de elementos socioculturales y políticos alrededor de la comida costarricense. Por lo tanto, muestran no solamente el aspecto culinario, sino que reflejan la historia de un pueblo desde sus inicios hasta nuestros días. A la misma vez en esta colección, la poeta se da a la tarea de ensalzar las cosas simples de la vida, la cotidianidad del costarricense, las costumbres existentes y la añoranza por lo que se ha ido perdiendo a través de los tiempos.

²⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁶ *Ibidem*, p. 19.

En estos poemas, Dobles trabaja la estructura de la oda para expresar sentimientos profundos con un estilo dignificado. A través de los tiempos, las odas se han caracterizado por ser poemas largos y por expresar temas serios relacionados con la verdad, el arte, la libertad, la justicia y el significado de la vida. Según el diccionario de la RAE la oda es una “composición poética lírica de tono elevado, que generalmente ensalza algo o a alguien”²⁷. Los poemas de Dobles son sencillos y no siguen el modelo de las odas tradicionales, sino que se asemejan más a las *Odas elementales* de Pablo Neruda. No significa con ello que no expresen temas serios y profundos, por el contrario, las odas de Dobles presentan la temática con un tono serio pero ameno y familiar en donde se puede apreciar el amor que representa la patria para la voz poética, y así lo ha expresado la poeta en entrevistas y conversaciones. Como se puede apreciar, la poeta tiene como propósito fundamental enaltecer todo el compendio de cosas que dan formación a lo que ella entiende como patria. No es un poemario cargado de proselitismo político o crítica social, pero sí se encuentran pinceladas de la visión sociopolítica de la poeta. Los temas tratados en esta colección pintan con ternura todos los ángulos posibles de ese sitio imaginario llamado patria. Estos cantos son toda una alabanza a la tierra que le dio abrigo y sustento. Es una manera de llevar vida y esperanza a una gente que ve desaparecer sus raíces y tradiciones a pasos agigantados en un pueblo que se homogeneiza y se ajusta a las exigencias de un mundo globalizado. Gabriela Chavarría, en el prólogo del mismo poemario, subraya que el poema dedicado al mes de septiembre es donde mejor expresa ese amor a la patria como algo positivo y

no comparte con la poesía centroamericana la denuncia de una patria violentada, usada sólo para beneficio de unos pocos y a la que sólo puede salvarse por medio de la lucha.²⁸

La poeta reconoce en los alimentos un aspecto fundamental del ser costarricense y cómo estos pueden proyectar aspectos significativos de la historia patria y de las costumbres del “tico”. En algunos de estos poemas, los ingredientes funcionan

²⁷ Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 1992, <https://dle.rae.es/oda> (consultado 4-V-2021).

²⁸ Chavarría, Gabriela: «La voz femenina de la patria», en: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997, p. xiv.

como símbolos de la historia o de la identidad nacional. Se enfatiza el mestizaje que representan no sólo en Costa Rica sino también en toda Latinoamérica y nos recuerda la herencia indígena, española y africana, mientras que otros muestran un contenido más íntimo y personal. En «Sabores del gallo pinto», plato típico por excelencia de la mesa costarricense, la poeta explora más el aspecto social. En la primera parte de este poema nos plantea cómo se configuró la sociedad del nuevo mundo: con los codiciosos conquistadores, con los nativo-americanos convertidos a la esclavitud y con esclavos traídos con grilletos. Muestra cómo esas diferencias sociales desaparecen frente al humilde plato de arroz con frijoles porque une al rico y al pobre en sus sazones de chiles dulces, apio, cebolla, ajos, tomillo y pimienta. En «Itinerarios de la tortilla», la voz poética nos lleva por un viaje temporal y espacial en donde se mezclan el origen del maíz con el procedimiento que se utiliza para crear una tortilla. La voz lírica nos remonta a sus antepasados indígenas para plantear su origen y la “herencia que dejaron los abuelos vencidos”²⁹. Es claro que la poeta desea establecer que sus antepasados, a pesar de ser maltratados y avasallados por los conquistadores, preservaron su cultura a través de sus alimentos, que no abandonaron con la llegada del invasor. Hace referencia a la tradición maya en el *Popol Vuh* que explica que somos hijos del maíz y que el Dios Quetzalcóatl les dio el maíz para que pudieran subsistir y mitigar el hambre. De manera similar, en «Peregrinajes del tamal», la combinación de sabores simboliza a todos los pueblos que contribuyeron con sus ingredientes. La poeta considera que el tamal es como “una orquídea extraña sobre una mesa”³⁰ en donde se condensan aquellos que “nos dieron su genio y su memoria”³¹. En el tamal, los ticos han encontrado al amigo con el cual se reúnen a celebrar la bella tradición de saborear un tamalito en la Navidad, cuando la casa de todos se engalana con los colores encendidos “que recogieron el color del día”³². Otros poemas están relacionados con frutos costarricenses: «Sabor primero (El banano)», «Descubriendo al marañón», «Trompo del sol (El pejibaye)» y «Misiones del aguacate». En estos poemas, Dobles elogia estos frutos a través de unas odas sencillas pero llenas de imágenes maravillosas

²⁹ Dobles Izaguirre, Julieta: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997, p. 102.

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹ *Ibidem*, p. 65.

³² *Ibidem*, p. 65.

que los describen hasta su esencia misma. Estos poemas permiten recuperar la belleza de los frutos tan cotidianos y comunes normalmente para las personas, pero que aquí se enaltecen y alcanzan una nueva dimensión.

A. «AROMAS DE CAFÉ»

De manera similar a como Jorge Chen Sham elogia al café, el poema de Julieta Dobles «Aromas de café» se concentra en este producto tan importante para la sociedad costarricense. Su fragante aroma es probablemente de los más exquisitos y llamativos, y puede inundar todos los sentidos del ser humano y evocar recuerdos y pensamientos. El poema es introducido por un verso que se repite al principio de cada estrofa de forma anafórica: “¿Quieres una tacita de café?”³³. Esta frase crea una sensación de familiaridad y una relación afectiva (enfaticada por el uso del diminutivo) de la voz poética con su lector, por ser una frase común del costarricense invitando al amigo, al hermano y hasta al extraño a degustar esta aromática bebida. El acto familiar y cotidiano de la invitación a una tacita de café es solamente un mero pretexto para el acto social de establecer una conversación o iniciar una amistad. En este poema, la voz poética nos está invitando a conocer más sobre “el grano de oro de los ticos”. Empieza con una bella definición de lo que significa el café para el ciudadano costarricense, comunidad en la que la voz poética se incluye, por medio del uso de la forma “nosotros”:

Es savia de la patria,
incienso, más que aroma, de la tierra,
azahar de nuestra infancia,
arbolillo sagrado de nuestros predios.³⁴

Nótense las palabras que usa la voz lírica para definir el café, como “savia de la patria”, “incienso de la tierra”, “azahar de nuestra infancia” y “arbolito sagrado”. Todas estas metáforas llevan implícita una conexión profunda entre el café y el ser costarricense. No es un fruto cualquiera, sino algo sagrado que marca y define al tico. Como “savia de la patria” es motivo de

³³ *Ibidem*, pp. 11-12.

³⁴ *Ibidem*, p. 11.

orgullo nacional y, en otras palabras, es la esencia misma que nos define.

El poema da un giro en la siguiente estrofa para presentarnos aspectos sociopolíticos alrededor de esta bebida. La voz poética hace responsable al café por los cambios socioeconómicos y políticos que se produjeron en Costa Rica a mediados del siglo XIX con el inicio de su cultivo. Inculpa al café por un cambio radical en la vida social y económica de nuestros abuelos, que vivían una vida tranquila y pobre. Si bien es cierto que el café trajo una nueva esperanza para los pobladores de estas tierras, también “dividió a los hermanos en dueños y olvidados”³⁵. Con la industrialización del café, se empezó a estratificar la sociedad costarricense en grandes cafetaleros, medianos productores y peones de las plantaciones. También mejoró la economía, pero sólo para un sector de la sociedad:

El enriquecimiento de las familias trajo por consecuencia el paulatino despojo territorial a los pequeños propietarios. De esta manera, estos propietarios se convirtieron en la mano de obra que los grandes cafetaleros necesitaban. Por otro lado, en un principio el café se sacaba y arreglaba a pilón —y cualquier hijo de vecino estaba en la capacidad de hacerlo—; pero al establecerse relaciones mercantiles con Londres, las exportaciones alcanzaron elevadas cifras, lo que obligó a perfeccionar el cultivo y el beneficio del grano mediante la traída de costosas maquinarias y la construcción de instalaciones llamadas beneficios que tenían a su cargo el aspecto final de la industria... De esta manera, en el siglo XIX ocurrió un fenómeno económico-social de grandes proyecciones en la vida nacional: se formaron dos tipos— desconocidos durante la colonia —el agricultor exportador y el peón (que en no lejana época poseyó tierra y cafetal) que trabaja en la finca del patrón y a veces vive en la misma.³⁶

Estas variabilidades también acarrearón cambios en el sistema político: “instaló presidentes, fusiló heroicidades” (1997: 11). La nueva clase social que se afianzaba en Costa Rica vio la posibilidad de dominar el ámbito político. Un ejemplo contundente de este fenómeno es el derrocamiento del primer presidente electo en Costa Rica, Dr. José María Castro Madriz, por la élite cafetalera para poner en su lugar a Juan Rafael Mora, una de las personalidades más poderosas entre la nueva aristocracia

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁶ Monge (1982), *op. cit.*, pp. 224-225.

cafetalera. Mora logró establecer un gran crecimiento económico y salvó a la nación de la invasión imperialista de William Walker. Sin embargo, la élite cafetalera se horrorizó cuando Mora quiso establecer una banca nacionalizada para el país, lo cual hubiera determinado y controlado el crédito para los cafetaleros. Juan Rafael Mora terminó siendo fusilado por los militares que le derrocaran en 1859:

Las poderosas familias que crearon capitales a la sombra de la exportación de café, necesitaban ejercer amplio y absoluto dominio en el gobierno de la república; todo debía marchar de tal manera que nada obstaculizara el desarrollo de sus negocios. Por otro lado, hubo en el siglo pasado la circunstancia especial de que las familias dedicadas al cultivo y exportación del café eran, desde los primeros años de vida independiente, las de mayor estimación social y política. Así los asuntos de gobierno vinieron a ser asuntos privados de las principales familias; cuando éstas peleaban entre sí o se distanciaban se producía una crisis política, cambios de Jefes de Estado o de Presidente, movimientos en los cuarteles, golpes de estado, etc. Si un político joven o viejo, con cultura o sin ella quería escalar posiciones, debía ante todo, estar bien en esos círculos de cuyas reuniones salieron, no pocas veces, los nombres de las personas que debían ocupar la Presidencia de la República.³⁷

Por otra parte, los cambios sociales y culturales no se hicieron esperar: “y llenó a San José / de estatuas, y de teatros / y de parques y música y poemas”³⁸. La nueva burguesía quería transformar la aldeana San José en una ciudad cosmopolita. Era necesario tener una nueva concepción cultural, y producto de esa actitud es la construcción del Teatro Nacional, que fuera en parte subvencionado con los impuestos de los cafetaleros y con impuestos a los productos de importación. La nueva burguesía quería contar con un lugar digno para los artistas de ópera y músicos de fama mundial, y así, el teatro fue inaugurado el 21 de octubre de 1897 para orgullo de todos los costarricenses:

El gran teatro nacional de Costa Rica es, ni más ni menos, un hijo de la actividad cafetalera nacional. El gran desarrollo de este cultivo generó un enorme bienestar económico en el país, el cual, ligado a la gran

³⁷ *Ibidem*, p. 226.

³⁸ Dobles (1997), *op. cit.*, p. 11.

influencia cultural derivada de su exportación a Europa, permitió desarrollar un sentimiento cultural que demandaba edificar un coliseo; de esa forma, en 1850 el gobierno inició en San José la construcción del llamado Teatro Nacional en la actualidad.³⁹

Después de ese recorrido político, el verso anafórico “¿Quieres una tacita de café” retoma el elemento de sociabilidad tan ligado al acto de tomar café, y a los alimentos que con frecuencia lo acompañan, como vimos ya en el poema de Jorge Chen Sham. Efectivamente, “alrededor del plato participamos, celebramos, agasajamos, descubrimos y convergemos; se conmemora, se acuerda, se ríe, se dialoga, se critica, se saborean recuerdos y se tragan disputas”⁴⁰. La voz poética plantea que el café está en el corazón de las casas costarricenses y que el aroma conforta y reanima a sus gentes a seguir por la vida:

Es el pretexto ideal de la tertulia,
el confortante aroma de la amistad,
el beso que no espera,
la mano sostenida y cordialísima,
del que invita a su casa y a su paz.⁴¹

Sin embargo, los dos versos antepenúltimos plantean lo caprichoso del mercado internacional del café: “El café nos eleva a la riqueza / y hacia el año siguiente cae su precio / caprichoso y desleal”⁴². Esto muestra otra realidad que afecta constantemente a la economía del país, sin que la mayoría de las personas que degustan ese maravilloso “amargo y breve sabor”⁴³ se percaten de lo que económicamente pasa a su alrededor. Como explica Gudmunson:

Mientras que los defensores del nuevo orden alaban sus reales e innegables logros, abundan también indicadores de la creciente desi-

³⁹ Jiménez Castro (2013), *op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ Aduriz, Andoni Luis: «Comida social», *El País Semanal*, 19-II-2016, <https://elpais.com/elpais/2016/02/18/eps.html> (consultado 4-V-2019).

⁴¹ Dobles (1997), *op. cit.*, p. 12.

⁴² *Ibidem*, p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 12.

gualdad y sus efectos negativos, entre ellos una marcada exclusión social y económica de ciertos grupos.⁴⁴

El poema concluye con las tertulias que se producen alrededor de una tacita de café acabadito de chorrear, y cómo éste nos conforta y nos acerca a lo más íntimo de nuestro ser, demostrando que la comida es “un tema cultural y político por excelencia”⁴⁵.

Julieta Dobles utilizó la oda, que es un canto de alabanza reflexivo, para plantear una temática que combina su amor por la patria, con una crítica sutil de aspectos del imaginario nacional. En este poemario, la poeta se alejó del tono elevado de la oda para recuperar la belleza del mundo cotidiano, que se descubre en los platillos y frutos oriundos de Costa Rica. Por lo tanto, se encuentra un cántico de la realidad culinaria pero revestido con elementos de lo político, social y cultural, que deja ver cómo a través de la comida un artista puede expresar aspectos importantes de una sociedad.

En conclusión, en los poemarios de Jorge Chen Sham y Julieta Dobles Yzaguirre encontramos una alabanza a la patria a través de sus lugares, personas y comidas, aspecto también notado por los autores del prólogo en ambas colecciones. En «La Ítaka interior de Jorge Chen Sham», Ramón Pérez Parejo describe la intención del autor de “descubrir su propia alma a través de los distintos paisajes de su país”⁴⁶. Asimismo, contrasta el poemario de Chen Sham con el de Dobles, del que dice que “la autora elabora un itinerario por Costa Rica totalmente impregnado de una exaltación patriótica confesional”⁴⁷. Gabriela Chavarría, por su parte, en el prólogo «La voz femenina de la patria» explica que el poemario de Dobles “presenta el amor como un acto de fe, en que nuestra patria tiene el poder de reconstruirse a través de la hermandad”⁴⁸. En particular, los poemas «El café recién chorreado en Cervantes» de Chen Sham y «Aromas de café» de Dobles ensalzan el café como producto clave en la identidad costarricense contemporánea. El poema de Chen Sham hace énfasis en el aspecto de la sociabilidad facili-

⁴⁴ Gudmundson (2018), *op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ Meza, Carlos Andrés: «Introducción: Comida, cultura y política», *Revista Colombiana de Antropología*, 50, 2 (2014), p. 1.

⁴⁶ Pérez Parejo, Ramón: «La Ítaka interior de Jorge Chen Sham (Prólogo)», en: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015, p. xii.

⁴⁷ *Ibidem*, p. xii.

⁴⁸ Chavarría (1997), *op. cit.*, p. xiv.

tada por una taza de café chorreado en una tarde húmeda y fría de invierno, de manera que los invitados a degustar el café y sus acompañamientos “comulguen / y desborden el espacio interior / de sus faenas cotidianas”⁴⁹. Por su parte, el poema de Dobles describe cómo la llegada del café a Costa Rica trajo cambios a nivel familiar, social y político. Mientras que el café como producto de mercado dividió la sociedad entre pobres y ricos, como producto de consumo ha creado una comunidad entre las personas que comparten en sus diferentes niveles sociales una tacita de café “acabadito de chorrear, / salvador, humildísimo, / confortante, y translúcido, / en las tazas sin tregua de la patria”⁵⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Aduriz, Andoni Luis: «Comida social», *El País Semanal*, 19-II-2016, <https://elpais.com/elpais/2016/02/18/eps.html> (consultado 4-V-2021).
- Amaya-Corchuelo, Santiago: «Placer, salud y sociabilidad. El hecho alimentario a través del jamón ibérico», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII, 2 (2018), pp. 425-452.
- Chavarría, Gabriela: «La voz femenina de la patria» en: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997.
- Chen Sham, Jorge: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015.
- Dobles Izaguirre, Julieta: *Costa Rica poema a poema: un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1997.
- Furst, Lilian: *Romanticism*. Norfolk: Cox and Wyman, 1971.
- Gudmundson, Lowell: *Costa Rica antes del café*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2010.
- *Costa Rica después del café. La era cooperativa en la historia y la memoria*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2018.
- Jiménez Castro, Álvaro: *El café en Costa Rica. Gran modelador del costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013.

⁴⁹ Chen (2015), *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ Dobles (1997), *op. cit.*, p. 13.

Josefa Lago Grañal/ Mayela Vallejos Ramírez

- Lévi-Strauss, Claude: «Le triangle culinaire», *Food & History*, 2 (2004) [1965], pp. 9-19.
- Menton, Seymour: «Heredia, introductor del Romanticismo», *Revista Iberoamericana*, XV (1949), pp. 83-90.
- Meza, Carlos Andrés: «Introducción: Comida, cultura y política», *Revista Colombiana de Antropología*, 50, 2 (2014), pp. 1-3.
- Monge Alfaro, Carlos: *Historia de Costa Rica*. San José: Librería Trejos, 1982, 17ª ed.
- Pérez Parejo, Ramón: «La Ítaka interior de Jorge Chen Sham (Prólogo)», en: *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2015, pp. ix-xvi.
- Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 1992, <https://dle.rae.es/oda> (consultado 4-V-2021)
- Rubio Hernández, Alfonso: «La calle, el café y el prostíbulo: Espacios de sociabilidad en la obra de Pedro Herreros», *Historia Caribe*, XI, 28 (2016), pp. 77-108.
- Vega Jiménez, Patricia: «Cafeterías josefinas: cultura urbana y sociabilidad», *Revista de Historia de América*, 131 (2002), pp. 81-115.

Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido:

figuraciones del *desaparecido* en el audio-visual documental centroamericano reciente

Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Resumen: En el presente artículo nos centramos en las nuevas dimensiones de la figura del *desaparecido* en películas documentales y docuficcionales recientes en América Central, particularmente revisamos cineastas de Guatemala, Nicaragua y El Salvador. El objetivo de la investigación es extender la categoría ontológica y estética del “desaparecido original” (Gatti, 2008), que ha sido trabajada en países del Cono Sur (Argentina, Chile, Paraguay), a fines de repensarla en las actuales condiciones sociales, políticas y estéticas de Mesoamérica. La particular situación del istmo presenta problemáticas propias que precisan formas también propias de representación, como, por ejemplo, la “desaparición en tránsito”, la “desaparición voluntaria” o la “desaparición en potencia”. Todos estos conflictos son los que el actual celuloide centroamericano tematiza en sus cintas.

Palabras clave: Cine documental, desaparecidos, Centroamérica.

Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido: figurations of the *desaparecido* in the recent Central American documentary audiovisual

Abstract: In this article we focus on the new dimensions of the figure of the *disappeared* in recent documentaries and docufictional films in Central America, particularly filmmakers from Guatemala, Nicaragua and El Salvador. The aim of the research is to extend the ontological and aesthetic category of the “desaparecido original” (Gatti, 2008) that has been worked on in the Southern Cone countries (Argentina, Chile, Paraguay) in order to rethink it in the current social, political and aesthetic conditions of Mesoamerica. The particular situation of the isthmus presents its own problems that also require its own forms of representation, such as, for example, disappearance in transit, voluntary disappearance or potential disappearance. All of these conflicts are the subject of current Central American cinema.

Keywords: Documentary film, disappeared persons, Central America.

Fui a la Oficina de Personas Desaparecidas, pero no había nadie allí.

George Carlin

Las dos citas que abren estas reflexiones, la de la icónica canción de Manu Chao en el título y el satírico pleonasma de George Carlin, relevan dos de las características cívicas y epistemológicas que conlleva la representación del desaparecido en el arte y en la sociedad: su figuración en tanto entidad presentificada (materializada) cuando su naturaleza es la ausencia de una presencia y el estatuto/nombramiento civil y estético de quien no está, pero estuvo en el espacio público. Desgraciadamente en América Latina las décadas que siguieron al retorno de las democracias en muchos países —como Argentina o Chile— llegaron con la urgencia de gestionar tal situación. La realidad de los desaparecidos se impuso ante la sociedad civil con tal facticidad en términos no sólo emocionales sino jurídicos y legales que impulsó a la región a plantearse en profundidad la herida. Esta necesidad fue la raíz del auge de obras artísticas y estudios académicos relativos a la memoria histórica de la dictadura, en cuyo aparato teórico la figura del *desaparecido forzado* por el terrorismo de estado adquirió un estatuto preponderante, no solamente por la dolorosa realidad histórica que simbolizaba y la necesidad coyuntural de la denuncia y el reclamo de justicia, sino también porque se convirtió en una categoría estética privilegiada para cuestionar el estatuto mismo de la ficción y de las estrategias diegéticas que representan la memoria.

En lo que respecta al audiovisual, obras como las de Albertina Carri (*Los rubios*, 2003) en Argentina o Pablo Larraín (*Toni Manero*, 2008) en Chile e incluso desde la animación *Historia de un oso* (Gabriel Osorio, 2014) y *Padre* (Santiago Bou Grasso, 2013) evidenciaron desde diferentes estrategias, géneros y categorías cinematográficas la dificultad de representar en el celuloide al *desaparecido*, una entidad que no sólo nos reta artísticamente sino que produce un enfrentamiento jurídico y político en un contexto transcultural que nos ubica

[no] solo ante un reto estético cuando trata de encontrar un lenguaje apropiado a la temática, sino también ante un reto social específico: lo quiera o no debe llenar, suplir un vacío en el discurso colectivo, pues cumple sin quererlo una función compensatoria para el espacio vacío que han dejado la política y la jurisprudencia, (Buschmann 2019: 48)

En este orden, Albrecht Buschmann llama la atención sobre un riesgo lacerante al que debe enfrentarse todo proceso de representación del desaparecido, el hecho de revocar la ausencia al nombrarla lingüística y físicamente sin sacrificar su complejidad en un proceso iterativo de aparición-desaparición. Por ello, según este crítico, hablar, escribir y filmar los desaparecidos es un desafío en todos los regímenes que podría ser resuelto con éxito desde estrategias de representación que invoquen y marquen la ausencia y su anomalía social, tales como los finales irresueltos, las urdimbres narrativas con vacíos, los espacios en blanco y las rupturas de las reglas clásicas de cada género, policial o fantástico, por ejemplo. De este modo, Buschmann analiza e intenta solventar técnicamente el gran problema detectado por Markus Klaus Schäffauer en 2006 en sus trabajos sobre las primeras obras cinematográficas argentinas que tematizaban la desaparición:

Espero que este pequeño recorrido haya alcanzado su objetivo: mostrar que lo que a primera vista podríamos entender por el género del cine de los desaparecidos, se rige más por la temática de los desaparecidos —o más preciso aún: por la oposición entre desaparecidos y sobrevivientes— que por una estética particular. Al parecer esto no sólo tiene que ver con problemas políticos o económicos, sino también con un problema estético para un medio audiovisual directo como lo es el cine: la representación de la ausencia (Schäffauer 2006: 255).

Largometrajes como los de Albertina Carri, Lita Stantic, Benjamin Naishtat o Andrea Testa y Francisco Márquez en Argentina, Paz Encina en Paraguay o Pablo Larraín, Andrés Wood y Marcela Said en Chile, se han impuesto la tarea en la última década de pensar modos narrativos alternativos para abordar la desaparición forzada de civiles durante las dictaduras perpetradas por Videla, Pinochet o Stroessner.

En el caso cinematográfico que nos proponemos escorzar aquí, la desaparición corre por otras vías a las experimentadas por los países del Cono Sur durante la década de los setenta y ochenta. Penosamente en la región centroamericana hoy nos enfrentamos a nuevos desaparecidos cuyo ente desaparecedor no es el Estado (o solamente el Estado). Los resabios de los conflictos armados de los años ochenta, el fenómeno de las migraciones masivas, las pandillas criminales y la pobreza endémica en nuestras sociedades nos instan a cavilar y redefinir lo que entendemos por *desaparición* y *desaparecido*, como así también a re-

gistrar nuevas figuraciones de ambos conceptos que sobrepasen ese “desaparecido originario”, tal como dijera Gabriel Gatti¹.

I. AMÉRICA CENTRAL: LA DESAPARICIÓN ENTRE GUERRA, CRIMEN Y MIGRACIÓN

La década entre 1976 y 1986 encontró a Centroamérica en plenos años de la Guerra Fría entre EEUU y la Unión Soviética. La lucha de movimientos sociales que buscaban el reconocimiento de los derechos humanos de las mujeres, de los pueblos autóctonos y otros grupos marginalizados, se sumaban a las fuertes protestas juveniles en contra de la Guerra de Vietnam. Con este marco internacional de fondo, la región se sumió en uno de los periodos más mortíferos de su historia: un ciclo de movilización y luchas intestinas que llevó a guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Los enfrentamientos entre el Estado y los grupos insurgentes se cobraron la vida de más de 70.000 civiles y miles de soldados e insurrectos, y provocaron también grandes desplazamientos y tensiones políticas que aún hoy perviven en el entramado social. De ahí que la gran

¹ Gabriel Gatti se esfuerza por dar cuenta de un estatuto nuevo del ser *en y después* de la última dictadura argentina, un estatuto extraño y desconcertante: el desaparecido. Al respecto, Gatti menciona cuatro hitos del proceso histórico por el cual se formó y se amplió la categoría de *desaparición* y *desaparecido*. En primer lugar, se dio la construcción de una categoría social: el *desaparecido originario*, cuya existencia se remonta a la última dictadura militar argentina (1976-1983), exponiendo un mecanismo de represión político-sistemático e imponiendo un orden de terror a través de la clandestinidad y el silencio. En segundo lugar, para Gatti esa construcción se solidificó en el lenguaje ordinario alcanzando el carácter de un ideal estético, psicoclínico, político-social e histórico, promoviendo un campo social denso y de una institucionalidad robusta, más allá de las fronteras de su origen. Así, el desaparecido viaja hacia otros momentos y espacios geográficos en un campo de gramáticas jurídicas, humanitarias, activistas, estéticas y teóricas, y deviene en una *categoría transnacional*.

Lo que motivó —en tercer lugar— que se apelara a esta categoría en situaciones de *vulneración de los derechos humanos*, diferentes a las condiciones en las que se fundó. De esta manera la idea de desaparecido se extendió a conflictos como el genocidio en Guatemala, las guerras en Afganistán, las víctimas del genocidio de Camboya e incluso la guerra civil española. Por último, este hito es quizás el más novedoso, pues está vinculado con la extensión de la categoría hacia los *paisajes de catástrofe ordinaria*: los desposeídos, los indocumentados, los refugiados, los expulsados; cuya desaparición es producto de una política de exclusión selectiva y sistemática, en gran medida acompañada por la hegemonía de un sistema económico para el cual este campo de inteligibilidad de los sujetos resulta útil y rentable. Ver Gatti, Gabriel (2008).

mayoría de las producciones artísticas recientes en el panorama centroamericano cristalicen de una u otra forma la catástrofe de las posguerras de los años ochenta y noventa.

Centrándonos ya específicamente en los desaparecidos, el Comité internacional de la Cruz Roja en Ginebra releva en sus archivos que en Guatemala alrededor de 45.000 personas desaparecieron durante el conflicto armado y 40.000 familias aún esperan una respuesta sobre el paradero de sus seres queridos². En los años posteriores al conflicto armado continúan registrándose miles de desapariciones a raíz de otras situaciones de violencia, entre las que se destacan las pandillas criminales de jóvenes (maras) cuyas actividades incluyen violación, narcotráfico, extorsión, contrabando de armas, secuestro, robo y asesinatos por encargo. Según el investigador chileno Marcos García Letelier, las maras en la actualidad guatemalteca exhiben niveles de violencia superiores a los de otros países de la región en las mismas circunstancias, como El Salvador y Honduras³.

En lo que respecta al conflicto armado salvadoreño, la estimación de la CICR es de 8.000 desapariciones denunciadas durante la guerra civil⁴ y a causa de la violencia actual (pandillas y

² El conflicto armado interno en Guatemala (también conocido como Guerra Civil) se extendió en ese país centroamericano entre 1960 y 1996 dentro del marco de la Guerra Fría entre el bloque capitalista de los Estados Unidos y el bloque comunista de la Unión Soviética. La guerra ocasionó un gran impacto en términos económicos y políticos agudizando la polarización de la sociedad guatemalteca. El conflicto se inició a principios de la década de los sesenta, cuando el 13 de noviembre de 1960 se realizó un fallido golpe de Estado para derrocar a Miguel Ydígoras Fuentes. En 1962 se crea el primer grupo guerrillero del país, el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (MR13), el cual se organizó y estuvo activo en el oriente del país hasta su disolución en 1971. La guerra civil finalizó el 29 de diciembre de 1996, durante la presidencia de Álvaro Arzú, con la firma del "Acuerdo de Paz Firme y Duradera" entre el Gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, intentando poner fin a un enfrentamiento que duró más de 36 años. Fuente estadística: Página internet de ICRC: <https://www.icrc.org/es/document/guatemala-desaparición> (consultado 31-V-2021).

³ En tal sentido las cifras son elocuentes: solamente entre el año 2000 y 2007, la cantidad de asesinatos fue de 35.510, es decir, un promedio de 4.439 por año, 370 mensuales o 12 diarios en el país de Rigoberta Menchú. Según los reportes de UNICEF cada día se reportan de 17 a 20 casos de niñas, niños y adolescentes desaparecidos por causa de las maras. La Alerta *AlbaKeneth* es un sistema para la búsqueda, localización y protección inmediata de niños, niñas y adolescentes desaparecidos o sustraídos.

⁴ Se conoce comúnmente como guerra civil de El Salvador al conflicto bélico interno en el que la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) se enfrentó a las

narcotráfico) se reportan a diario entre siete y diez casos de personas desaparecidas, en su mayoría jóvenes, según datos de organizaciones de derechos humanos (UNICEF y CDHES)⁵. En cuanto a Honduras, el principal motivo de las desapariciones actualmente se da en el momento de las “caravanas de migrantes” que pretenden acceder a territorio estadounidense, desplazándose por la región guatemalteca y mexicana; regiones en las que los migrantes quedan expuestos a la violencia ligada al crimen organizado de las pandillas⁶.

La situación de Nicaragua hoy en día se concentra, sobre todo, al igual que Honduras en las desapariciones forzadas en el corredor sur de los migrantes y, por supuesto, en el marco de la represión gubernamental después de la crisis sociopolítica que estalló en el país en abril del 2018. Así, la Asociación Nicaragüense Pro Derechos Humanos (ANPDH) sostiene que casi unas 250 personas se encuentran desaparecidas debido a la represión ejercida por Daniel Ortega⁷. Retrotrayéndonos al período de la revolución sandinista cabe recordar que, entre fines de 1989 y mediados de 1990, la Asociación de Madres de Familiares de Secuestrados y Desaparecidos de Nicaragua (AMFASE-DEN) manejó documentación precisa de 867 personas secues-

fuerzas insurgentes del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). El conflicto armado nunca fue declarado oficialmente, pero se considera que se desarrolló entre 1979 y 1992, aunque el país vivía un ambiente de crisis política y social ya durante la década de 1970. El número de víctimas ha sido calculado en 75 000 muertos y desaparecidos. El conflicto armado concluyó, después de un proceso de diálogo, con la firma de los “Acuerdos de Paz de Chapultepec”, que permitió la desmovilización de las fuerzas rebeldes y su incorporación a la vida política del país.

⁵ Según datos de la Fiscalía General de la República (FGR), entre enero y la primera quincena de julio de 2019 se registraron 1.811 denuncias de personas desaparecidas. Un ritmo similar al de 2018, cuando en todo el año hubo 3.679 denuncias, en una población que supera por poco los 6,5 millones de habitantes. Todas estas desapariciones se vinculan con la acción de pandillas como la Mara Salvatrucha (MS-13), según explica el director de la Organización no gubernamental salvadoreña por los derechos humanos, Miguel Montenegro. Ver: <https://www.fidh.org/organisation/comision-de-derechos-humanos-de-el-salvador-cdhes> (consultado 30-V-2021).

⁶ El Informe Honduras sobre *Flujos migratorios laborales intrarregionales: situación actual, retos y oportunidades en Centroamérica y República Dominicana*. San José, C.R.: OIM, OIT, CECC SICA, Red de Observatorios del Mercado Laboral, OLACD, AECID, 2011; lanza una estimación de entre veinte y treinta mil migrantes hondureños desaparecidos en los últimos doce años durante el trayecto a EE.UU.

⁷ Fuente: ANPDH. Consulta en línea.

tradas por la Resistencia y tuvo información confiable de otros 5 mil casos. Otras fuentes manejaban cifras superiores a los 10 mil secuestrados-desaparecidos. La enorme diferencia entre unas cifras y otras se debe a que el conflicto se desarrolló casi exclusivamente en las zonas más apartadas del país, con una bajísima densidad de población y a donde no llega fácilmente el Registro Civil de las Personas ni ninguna otra forma de herramienta estadística. Pero como un masivo porcentaje de los participantes directos en los enfrentamientos eran jóvenes movilizados en el servicio militar, procedentes de los sectores urbanos o rurales del Pacífico, donde se da una mayor organización social, los datos oscilan entre la precisión de los desaparecidos mejor documentados —que son la minoría— y la presunción de los demás, que son la mayor parte⁸.

Paralelamente a este desolador contexto social⁹ se está experimentando un renacer del cine en América Central y una renovación temática y técnica que ha entregado recientemente verdaderas joyas como las obras de Jayro Bustamente, Julio Hernández Cordón, Mercedes Moncada o Marcela Zamora, entre otros. De allí el interés de este trabajo, acercarse a obras cinematográficas documentales de la última década para explorar la categoría *del (lo) desaparecido*, pues consideramos que la particular situación de la región no sólo recupera los planteos establecidos por la *desaparición forzada* en contextos de terror de estado, sino que también amplía el concepto a modos particulares del “no estar”, “no dejarse ver” o “evaporarse” derivados de las condiciones socio-políticas propias de Centroamérica, a la vez que indagan renovados itinerarios a la hora de pensar esta problemática.

María Lourdes Cortés, historiadora costarricense de la industria audiovisual, recuerda que Panamá debió esperar 60 años para ver filmadas historias propias y no ser sólo el escenario de películas de James Bond; que Honduras no filmó casi ningún largometraje ficcional durante todo el siglo XX; mien-

⁸ Consultar la tesis de maestría de Miriam Isabel Reyes Ruiz: *Los desafíos del estado de Nicaragua en la búsqueda de personas migrantes desaparecidas en México*. Tijuana, B. C., México: 2018. Consulta en línea.

⁹ No hacemos particular referencia aquí a los casos de Panamá y Costa Rica, pues la situación socio-política de estos países es diferente a la de las naciones anteriormente mencionadas, lo que amerita un tratamiento distinto. Costa Rica y Panamá cuentan con una deriva histórica, económica e intelectual que ofreció otras posibilidades artísticas a los realizadores. Ver Cortés, María Lourdes: *La pantalla rota. Cien años de audiovisual en Centroamérica*. Ciudad de México: Santillana: 2005.

tras que la presencia del “cine documental” o “cine de guerra” contó con un impulso inusitado durante las décadas de luchas intestinas en países como Nicaragua o El Salvador (Cortés 2005: 389-609). Durante los años de las revoluciones, las cintas exponían el afán de registrar el momento histórico, lo que acarrió un desarrollo exponencial del cine testimonial como instrumento de internacionalización del conflicto, aun desde condiciones de producción deficientes por la misma coyuntura de la guerra. De ahí que se echara mano de todos los materiales posibles para hacer cine: grabaciones caseras, fotografías, cine 16mm con super8, vídeo de media pulgada y de $\frac{3}{4}$, audios telefónicos, etc. Todos ellos soportes materiales que provenían de diversos ámbitos: combatientes que hacían de técnicos, camarógrafos, periodistas, turistas, médicos, sacerdotes, etc. Este conglomerado de situaciones hizo que la industria audiovisual en América Central tuviera una historia para nada análoga con el resto de las regiones americanas y naciera desde otras zonas:

El audiovisual centroamericano ha tenido que surgir entre los escombros de las guerras y los desastres naturales; ha debido sortear dictaduras e invasiones y, sobre todo, ha peleado con pantallas copadas por las imágenes siempre perfectas del cine dominante. (Cortés 2005: 26)

La guerra, con sus sueños, tensiones y atrocidades, marcó, sin lugar a dudas, no sólo el inicio del cine en Centroamérica en contenido, sino también en motivos, formas, expectativas y tecnologías. Por ello, la animación —por ejemplo— no ha permanecido ajena a este cauce tal como lo demuestra el primer corto de animación centroamericano reconocido internacionalmente que justamente se centra en el conflicto armado salvadoreño: *Víctimas de Guernica*, de Ferrán Caum. Esta manifiesta coincidencia exhibe mucho de la deriva audiovisual en la región: producciones nacidas de restos de materiales precarios provenientes de otras construcciones, remodelaciones o demoliciones en cuya memoria orgánica quebrada está tatuada la materialidad de la desaparición como evento permanente en el devenir de la región.

II. EL DOCUMENTAL APARECE LOS DESAPARECIDOS

Numerosos cineastas se están haciendo cargo de la historia última de sus países. Por ello, retoman la cuestión de los desa-

parecidos en contexto de tránsito adscribiendo así a la tradición documental de la región durante los períodos de guerra y apelando a esta forma fílmica tan reactiva e inmediata, ya por su valor testimonial, como de denuncia. La cinematografía documental está especialmente capacitada para registrar la inmediatez del drama de toda nueva (dis)funcionalidad social, colocando al espectador en el centro de la acción colectiva. Se remarca cómo ante la experiencia de la desaparición los individuos que la dicen expresan la congoja, el dolor e insisten en la demanda de cambios estructurales para evitarla, al mismo tiempo que idean nuevas estrategias de aparición, entre las que la presencia de la foto es la más característica. Con cámara en mano los catalanes Núria Clavero y Aitor Palacio acompañaron a una familia migrante durante su travesía en la primera caravana hondureña de 2018 hacia New York tras la desaparición de la madre de la protagonista y produjeron *Éxodo*. El objetivo era documentar las vivencias de la pareja (ella embarazada) y su hijo de tres años intentando alcanzar los Estados Unidos, mientras que el sueño americano se materializaba en el cuerpo del niño que la chica dio a luz horas después de atravesar el muro.

La indignación de las madres que en caravanas atraviesan México para buscar a sus hijos desaparecidos-migrantes en las calles, en las rutas, en las plazas públicas y denunciar la violencia de las políticas migratorias se resalta en documentales realizados por las televisiones de muchos países, entre ellos México (TR), Francia (France 24), Alemania (DW), Inglaterra (BBC), Argentina (TV pública) o TeleSur (cadena venezolana de vocación latinoamericana). En estas obras pioneras, la cámara se desplaza a través de las manifestaciones, deteniéndose en los rostros y las palabras de las madres en tanto acto de denuncia, búsqueda y construcción de una memoria colectiva de los desaparecidos individualizados en el relato íntimo de cada familia.

El mexicano Arturo González Villaseñor construye en *Llévate mis amores* (2014) el relato de la desaparición total al borrar directamente de la cinta a los migrantes, pues la trama investiga la dura realidad de "Las patronas", mujeres mexicanas que desde hace más de veinte años ofrecen comida y agua a los migrantes que viajan a Estados Unidos montados en "La Bestia". La filmación registra a las patronas preparando la comida y las bolsas que "largan" al tren cuando el este pasa. La imagen metonímica de las manos intentando alcanzar los sacos impacta al reducir el cuerpo migrante a la sobrevivencia alimenticia que cada bolsa significa. En este caso no es el *desaparecido* literal el que se expone, sino el borramiento de derechos y la invisibiliza-

ción de todo un colectivo desgarrado por el acto mismo del desplazamiento. Los documentales, en este sentido, tienen la función de “crear documento”, es decir, de dar testimonio de la existencia de “la cosa”. Se trabaja con la idea de representación directa y, de este modo, se subsume la cosa en su figura; a la vez que se adhiere a la impronta/efecto de la fidelidad que todo documento y testimonio acredita: se trata de la verdad. Este tipo de cine ambiciona una reconstrucción de la “verdad”, y el testimonio resulta una de las formas más requeridas, porque es la demostración y la evidencia de la veracidad —en nuestro caso— del *desaparecido* y de la violencia del estado militarizado o de las bandas criminales: el *otro* es un desaparecido, un no-presente y adquiere estatuto de existencia solamente porque lo dicen sus madres y por una imagen mediatizada en las fotografías. Este tipo de apuesta es heredera del cine del Holocausto y adscribe a una línea historiográfica que recupera el testimonio como evidencia y constatación de los acontecimientos para construir una suerte de archivo. Obedecerían al sentido de testimonio dado por Paul Ricoeur “como sustento específico de la obra” (Ricoeur 2016: 76). Con la técnica del testigo de la víctima hablando a la cámara o en filmación directa, la implicación del espectador es contundente y el registro de “aquel que no está” se acusa en la palabra del otro: se habla de él porque él no puede hablar. El discurso del otro (las madres, generalmente) es el que nombra la ausencia, y al nombrarla “desaparece” en el marco de referencia lingüística. Así, la revoca, la anula y compensa de alguna manera la vacante “real” y el vacío que dejan el Estado y la legalidad al meter todos los desaparecidos “en la misma bolsa”, en “el mismo tren”. Con el acto de *nombrar* y *mostrar* la desaparición a través de la foto y las entrevistas, los documentales no sólo singularizan a cada desaparecido, sino que también cumplen una función social de pesquisa y llamamiento. Este es el caso de documentales tales como *Casa en tierra ajena*, de Ivannia Villalobos Vindas y Carlos Sandoval García (2016), *Migrantes desaparecidos. Familias unidas exigiendo justicia*, del colectivo Proyecto Verdad y Justicia para Personas Migrantes Centroamericanas (2014) o las películas documentales del célebre Gael García Bernal y Mark Silver: *Los invisibles* (2010) y *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013). *Los que quedan*, de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman (2008), fue uno de los primeros trabajos que acreditaron el pavor de la desaparición durante el tránsito por México. El salvadoreño Tomás Guevara enfocó otro ángulo de la desaparición: la simbólica, la ausencia de las madres en su obra *Ausentes* (2010), donde a través de entrevistas e

historias particulares se descubre el desgarramiento de las madres que migran y dejan a sus hijos con la ilusión de ofrecerles un futuro mejor, pero que al hacerlo aceptan que no sólo se enfrentan a la desaparición física sino también simbólica en la constelación familiar.

En este entramado entre migración y desaparición, son recalables las labores documentales de Marcela Zamora Chamorro, reconocida documentalista salvadoreña, que cuenta con más de quince obras en su haber y una afirmación crítica de envergadura que la llevó a ser premiada en Biarritz 2010 con su obra *María en tierra de nadie* (2010), recibir el Premio Amnistía Internacional por *Los ofendidos* (2016) en el DocsBarcelona Film Festival. La temática que atraviesa sus cintas es la violencia en El Salvador en todas sus formas: violencia social (*El estudiante*, 2010, o *Culpables de nacimiento*, 2010), sexual (*Xochiquetzal: La casa de las flores bellas*, 2007 o *Ellos sabían que yo era una niña*, 2012) económica, institucional, militar (*Las masacres del Mozote*, 2011)¹⁰, del conflicto armado salvadoreño o de las pandillas (*María en tierra de nadie* o *El cuarto de los huesos*). Esta directora de origen nicaragüense focaliza su mirada e investigación en las consecuencias que devienen de esa explotación permanente a la que es sometido el pueblo salvadoreño, especialmente desde el abuso de poder, la discriminación y la arbitrariedad que padecen las mujeres, eje central de su discurso videográfico. En lo que concierne a nuestro tema, los documentales de Zamora representan al desaparecido desde la funcionalidad del testimonio, tal como vemos en *María en tierra de nadie* (2010), su primer largometraje coproducido con *El Faro* Producciones, un fresco doloroso sobre el tema de las mujeres migrantes centroamericanas expuestas a todo tipo de vejaciones en la ruta de quienes recorren los miles de kilómetros que separan la frontera Sur y Norte de México. Los desaparecidos son presentificados simbólicamente desde aquella “fatal confusión” señalada por Gabriel Gatti¹¹, confusión que equipara desaparición y muerte. En los

¹⁰ También en el documental *Las aradas: masacre en seis partes* (2014), Marcela Zamora revela los hechos sucedidos el 14 de mayo de 1980 en Río Sumpul, donde fueron asesinados 600 civiles cerca de la frontera entre El Salvador y Honduras. Mientras que los representantes políticos de ambas naciones negaron durante años los hechos, los sobrevivientes dan testimonio de la masacre cometida por el gobierno salvadoreño.

¹¹ Gabriel Gatti explica que la asociación directa entre desaparición y muerte se da merced a tres motivos. En primer lugar, porque fue y es la realidad del “desaparecido original”, quien “desaparecía” durante el periodo dictatorial en Argentina estaba muerto. Segundamente por el desembargo de la antropología

recorridos de Marcela Zamora los familiares apelan a la incertidumbre del paradero de la persona buscada desde una dinámica iconográfica asimilada a la muerte: cruces portadas por las madres, fotografías en una mano y velas en la otra o directamente flores lanzadas al agua y a la ruta. Si bien el desaparecido no está ni muerto ni vivo, la “esperanza” de las madres se envuelve de una gramática ritual propia del duelo. En paralelo a la anchura social de los desaparecidos “reales”, la pieza ofrece una apuesta valiente en lo moral y sugestiva en lo estético, al entretener la narración de las madres que buscan con el relato de varias mujeres que están intentando migrar y que por lo tanto son conscientes de que corren el riesgo de *desaparecer*. El cruce entre el vacío inenarrable del que *deja de estar y es buscado* con el que *está*, pero *está* en un estado de potencial desaparición es una ocurrencia nueva en este tipo de narrativas que tiene que ver justamente con el hecho histórico de convivir literalmente con las desapariciones como posibilidades naturalizadas en la contemporaneidad del istmo.

En *El cuarto de los huesos* (2015) o *Las masacres del Mozote* (2011), la artista recurre a una de las modelizaciones actuales de la desaparición, la antropología forense, una manera de operar alegórica y materialmente sobre este “nuevo estado del ser” que son los huesos. Restos que no pertenecen a nadie, pero a los que hay que restituir una identidad, una familia, una sepultura. *El cuarto* nos invita a conocer de primera mano el trabajo sobrecogedor y técnico del grupo forense encargado de rescatar, describir y clasificar los restos humanos encontrados en fosas comunes a fin de restaurar la identidad de las víctimas no sólo del conflicto armado que vivió El Salvador durante 1980 y 1992, sino también de la violencia de las bandas criminales en la actualidad. Al mismo tiempo que se captura el trabajo forense, se filma a las madres que están a la espera de la terrible respuesta que les permitirá llenar con despojos óseos el vacío provocado por la desaparición de sus hijos, ya que, como reza la cita principal del documental: “En este país encontrar el cadáver de tu hijo también puede ser un alivio”. El estatuto del desaparecido funciona aquí como una negación misma del concepto y como su horizonte de expectativa: los huesos atestan la ausencia al mismo tiempo que devuelven físicamente la clausura del precepto de la *desaparición*.

forense que opera sobre los restos mortales a individualizar; y, por último, porque “hay algo de cierto”, un desaparecido no es ni un vivo ni un muerto: es algo ambiguo que convoca a la muerte (Gatti: 2019).

En *Las ruinas de Lourdes* (2013), Marcela Zamora explora las ruinas literales en que se convierten pueblos enteros de los que de un día para otro desaparecen familias completas. Son familias amenazadas por las maras cuya única opción para sobrevivir es la de *desaparecer* antes de “pagar con sangre” y ceder a las extorsiones pandilleras. La cámara captura el hueco dejado por las familias en esas casas deshabitadas corporalmente, pero pobladas de vida anterior. Muñecos, libros, fotos, cuadernos o cartas atestiguan con creces de la disociación entre cuerpo e identidad que la categoría ontológica de la desaparición acarrea, pues esos lugares son “hogares” en su sentido espacial y subjetivo: cada casa es desemejante, singular y da cuenta de la forma de ser, de los gustos y bondades de cada familia desterrada por el accionar delictivo de bandas como la de Barrio 18¹². La desaparición se representa desde una materialidad de la ausencia, de la retirada voluntaria del desaparecido; otro aspecto ajeno a las figuraciones que hasta ahora conocíamos. Los trabajos de esta documentalista nicaro-salvadoreña recurren al testimonio y al documento, pero a un testimonio y a un documento disímil al de la tradición precedente porque lo documentado tiene valor de presente y de futuro, en la categoría de lo/del desaparecido se actualiza lo que está o puede pronto —lamentablemente— desaparecer. Por otro lado, la manera en que Zamora aprovecha la cámara para filmar *materiales* (cuerpos, esqueletos, restos, ruinas, objetos) crean un tipo de relato fílmico muy efectivo en términos ontológicos al exponerlos desde un registro sensible y no solamente presentificado por la palabra. Recordemos por ejemplo en *María en tierra de nadie* la escena en que la cámara focaliza la falta, la amputación de la pierna de Marilú al caer de “La Bestia” para dar cuenta de la desaparición/clusión de su “sueño americano”. La imagen del *desaparecido* no proviene de lo invisible, de lo imposible o inenarrable: Marcela Zamora bebió de todas las técnicas desarrolladas anteriormente por los cineastas argentinos del “desaparecido originario” (Gatti 2008) para traducir la desaparición en imágenes potentes y reveladoras que denuncien la desgraciada “naturalización” del problema en la historia y en la actualidad centroamericana. Mediante imágenes empíricas en claroscuros, en movimiento (personal forense excavando), descentradas (un cráneo al lado de un pie), con fragmentos de restos óseos en

¹² En *El espejo roto* (2013), Marcela Zamora se adentra en el barrio de Soyapango a fin de registrar el universo cotidiano de una docena de niños que viven, crecen, juegan y sufren en un lugar controlado por la pandilla Barrio 18.

estantes, bolsas y fosas y de la voz en off de la propia cineasta; se crea efectivamente un relato capaz de trazar el pasaje de la desaparición individual al horror colectivo de un país horadado por la violencia institucional y del crimen organizado:

El cuarto de los huesos podría ser El Salvador, es tan chico como El Salvador que lo esconde, está tan saturado como El Salvador que lo esconde; es tan carente de todo que este cuarto debería llamarse "Cuarto de los huesos de El Salvador" y no Antropología forense. Aquí se reencontran sin tregua: pandilleros de la mara Salvatrucha como pandilleros del Barrio 18 y sus víctimas. También hay huesos que hablan de otros huesos, los de los migrantes que retornan calavera. Aquí se condensan tres de las más grandes tragedias del país: son nuestros huesos de la guerra y de la paz, huesos que surgieron para gritar lo que pasó antes y lo que pasa ahora (Zamora, *El cuarto de los huesos*: 2015).

III. DOCUFICCIONES DEL PASADO: EL CASO DE *LA ASFIXIA Y POLVO*

En América Central numerosos estudios recientes, entre los que cabe destacar la investigación doctoral de Andrea Cabezas Vargas sobre cine centroamericano contemporáneo¹³ y los varios artículos de la crítica y pionera María Lourdes Cortes, han demostrado que asistimos en los últimos quince años a un florecimiento del cine en la región mesoamericana en todos sus géneros: ficcional, documental y de animación bajo la impronta de reclamos socio-políticos e históricos:

El advenimiento del siglo XXI ha significado una época de avances para el conjunto de cinematografías regionales. En este periodo, gracias al apogeo del cine en la región, motivado por diferentes iniciativas individuales y colectivas como la creación de la Escuela de Cine y Televisión Veritas (Costa Rica 2003), la Escuela Casa Comal (Guatemala 2006), la creación del fondo de ayuda a la producción cinematográfica centroamericana, CINERGIA (2004-2015), y el incremento de productoras de cine en la región han permitido el considerable aumento cuantitativo y cualitativo de las producciones centroamericanas. [...] También surgen jóvenes cineastas formados en distintos rincones del mundo, como

¹³ Título de la tesis: *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*, de Andrea Cabezas Vargas, disponible en *Mémoires socio-historiques et culturelles*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2015.

México (Julio Hernández), Estados Unidos (Hernán Jiménez), Francia (Jayro Bustamante), Inglaterra (Paz Fábrega), Rusia (Ishtar Yasin) e Israel (Abner Benaim). Bajo un desarrollo generalizado, aunque no homogéneo, de la producción fílmica y del audiovisual centroamericano, *la Historia sigue ocupando un lugar privilegiado* dentro de los temas abordados en la pantalla grande.

A partir del 2000, después de una década de silencio, el cine centroamericano vuelve sus ojos al pasado y filma un importante número de películas en torno a los años de conflictos bélicos en la región (Cabezas Vargas 2018: 23, *negrita nuestra*).

Tal como señala Cabezas Vargas, el siglo XXI trajo consigo una renovada eclosión cinematográfica en el istmo que vuelve su mirada al pasado bélico, a los meandros de las revoluciones e imprime en el celuloide la urgencia de los debates en torno a la migración y la violencia de las pandillas. En este orden, son innumerables las cintas que podemos traer a colación, pero para no alejarnos de nuestra temática, recalaremos sólo en algunas aventuras cinematográficas de docuficción¹⁴ que explícitamente tematizan la *desaparición*, en particular comentaremos dos motivos: la desaparición del padre militante y la desaparición del testimonio sobre un desaparecido.

La película guatemalteca *La asfixia* de Ana Bustamante (Cine Concepción, Nanuk Audiovisual: 2018)¹⁵ cuenta el viaje iniciado por Ana (la realizadora) entre las huellas borrosas de la memoria para recordar y reconstruir la historia de su padre, e invocar así lo ocurrido a toda una generación masacrada durante los 36 años de Guerra Sucia en Guatemala. Emil Bustamante, el padre de la protagonista, es uno de los 45.000 detenidos-desaparecidos del país. La madre estaba embarazada de Ana cuando el padre fue retenido/desaparecido por lo cual nunca llegó a conocerlo. La autoficción se vertebra a partir de una característica de la protagonista: el hecho de que regularmente a ella le falta el

¹⁴ Entendemos la docuficción como un género que trabaja conjuntamente con referentes fácticos (documentos o testimonios, por ejemplo) y elementos ficticios (animación, por ejemplo) produciendo un pacto de ambigüedad (Martínez Rubio: 2014) dada la torsión de la referencialidad a través de elementos ficcionales.

¹⁵ Esta ópera prima fue galardonada en varias ocasiones: Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Premio FIPRESCI en Panamá International Film Festival, Premio FIPRESCI y Premio del Público a la Mejor Película Extranjera en BAFICI, Festival Internacional de Cine de Buenos Aires.

aire. La hipótesis de su progenitora es que eso le ocurre porque ella misma durante un momento —presa del pánico— ante la desaparición del padre tuvo un momento en el que no pudo respirar. Esto pasó la tarde del 13 de febrero de 1982 cuando estaba llegando a una fiesta de cumpleaños y se dio cuenta de que su marido no estaba¹⁶. A partir de este rasgo de la cineasta (la asfixia) se edifica el relato simbólico de la *búsqueda del padre* a partir de procedimientos técnicos utilizados en el cine y la literatura de “la generación de los HIJOS” cuyo dispositivo germinal es el *rescate* (en términos de memoria) de los padres desaparecidos. Bustamante parte del dispositivo del padre para deambular por un abanico de realizaciones que comienza con la figura del padre desaparecido como lo irrepresentable e inretornable (Reati, 1992). Esto se asienta en la metáfora del pastel que ella pretende volver a hornear, una torta parecida a la del cumpleaños al que su padre no llegó, usando incluso los mismos ingredientes, la misma receta y copiando la decoración de una foto, pero, por supuesto, sin lograr ni siquiera evocar algo parecido. La técnica de las fotografías familiares comentadas agencia una ficción recuperadora al apelar a la imagen material (la foto) y los objetos paternos (cartas, ropa) para patentizar una presencia corporal que llega hasta el punto de revelarse en su propia asfixia. La película de Ana Bustamante abre una página en el cine centroamericano (junto con la nicaragüense *Heredera del viento* y la docuficción salvadoreña *Los ofendidos*) que ya en Argentina o Chile se ha cursado: el agenciamiento histórico de los padres militantes conjugando intimidad y política en el cuerpo mismo de los hijos¹⁷. Esta pulsión de conocimiento es característica de un cine que ensaya, desde el *yo huérfano*, reponer el ausente/ el desaparecido, recobrar a cascajos y recomponer a trozos lo que la catástrofe del terrorismo de estado o los conflictos bélicos ocasionaron, procurando cerrar heridas, rehacer vínculos, remediar lo enfermo. Por eso, *La asfixia* pone en práctica estéticas de la recomposición: reconstruye audiovisual-

¹⁶ En la película se insiste sobre la idea del “horario”, el hecho de “llegar en hora”, pues en caso de no “llegar hasta tal hora” era el indicio de que se estaba ante una desaparición forzada.

¹⁷ *Heredera del viento*, de Gloria Carrión (2018), parte de las pesadillas que la realizadora tenía cuando niña y la ausencia de sus padres para contenerla en momentos claves de la infancia. El film abre el debate sobre el sentimiento de soledad y abandono con el que crecieron muchos hijos de militantes revolucionarios. En *Los ofendidos*, Marcela Zamora reconstruye la historia de su padre: alguien que, durante la guerra civil salvadoreña, junto a miles de personas más fue capturado y torturado por el Estado.

mente el relato materno sobre el momento de la desaparición, vuelve a cocinar y decorar ese pastel, reúne y ordena documentos de su padre y hasta recluta información sobre otros desaparecidos que la burocracia estatal veló.

Frente a proyectos autoficcionales como los de Bustamante, cuyo principio es el de ensayar restituciones visuales y referenciales de un desaparecido, podemos encontrar otro tipo de apuestas audiovisuales que se niegan a recomponer la figura perdida y prefieren habitarla desde los restos, la mirada al sesgo y las ruinas, es decir, desde la borradura de todo rastro testimonial y de todo dato empírico del desaparecido. De este modo, esas estéticas asumen la imposibilidad de la representación y la enunciación en condiciones extremas. Este es el caso de *Polvo*¹⁸, cinta guatemalteca de Julio Hernández Córdón (2012) que cuenta la historia de Ignacio y Alejandra quienes pretenden filmar un documental acerca de lo sucedido en Comalapa. En la película, la pareja se enfrenta a la dolorosa tarea de contar la historia de las mujeres que siguen buscando a sus maridos o padres desaparecidos durante la larga Guerra Civil de Guatemala; para ello se trasladan a Comalapa donde conocen a Juan, un hombre a quien le secuestraron su padre y que no tiene esperanzas de hallarlo. Juan sabe quién fue el delator, por lo que convive con una indomable sensación de venganza de la cual Alejandra e Ignacio son testigos. Con esta situación de escenario, los documentalistas deciden centrar su film en esa desaparición, pero contrariamente a lo esperado, Juan no denuncia, no habla, no quiere *decir* ni *mostrar*, sólo guarda silencio. Y es ese silencio, ese mutismo lo único que les resta a los documentalistas para ofrecer a sus espectadores.

La película navega entre las ansias documentales cuyo pilar es el testimonio y la negación del mismo. En esos resquicios Hernández Córdón apela al silencio y la mirada para mostrar la ausencia, para dejar claro que algo estaba allí y ahora ha desaparecido. Como muy bien ha señalado María Lourdes Cortés en su estudio sobre *Polvo* y *Gasolina* (opera prima de Córdón en 2008), con *Polvo* el cineasta nos hace acudir a una magistral *mise en abyme* que cuestiona intrínsecamente el acto mismo de “documentar” y de la moral y los límites de la representación. No sólo la narratología elegida (seguir al protagonista sin interactuar con él) y la filmación en cámara sucia (super 8) evitan la reconstitución testimonial del horror vivido como modo de

¹⁸ La película (tercera de su realizador) principió su andadura internacional ganando el Gran Premio de los Encuentros de CinéLatino de Toulouse.

certificación de la desaparición sino también a partir de las estrategias cinematográficas usadas: cámara lejana y estática, falta de música, voz y primeros planos. La filmación se ancla en el presente, la narración se diluye, domina el silencio y se capturan planos largos y estáticos del hijo. Las secuencias son inconexas y nos privan de un sentido englobador. Nos incomoda, siempre hay objetos ante el lente que nos impiden ver claramente los personajes, hay una constante sensación de lente sucio, de cosa mal filmada. En definitiva, los documentalistas descubren la vida desnuda, la imposibilidad técnica de restaurar al *desaparecido*. Hasta el relato del desaparecido se pierde, Juan no lo dice, no lo enuncia. Sólo nos queda la ira contenida en Juan que lo conduce a la violencia /quemar un bus, golpear/golpearse, incluso comer veneno (abono) y la recurrencia de un torso desnudo arrastrado entre la maleza como imagen mental que vuelve una y otra vez (padre). Cortés concluye en su artículo: “Polvo es una película del desencanto, no de la reconciliación. La llaga sigue abierta y la incomunicación y la soledad son aún más patentes. Es la incapacidad de Juan de relacionarse: ni con quienes quieren entrevistarle, ni con su pasado, ni consigo mismo” (Cortés 2018: 144). Si bien coincidimos con María Lourdes Cortés, creemos asimismo que es justamente esta incapacidad de montar un discurso acabado y categórico sobre los desaparecidos, contar *una* verdad, lo que vuelve a *Polvo* una obra tan fundamental, honesta e imprescindible en el nuevo cine centroamericano. Los efectos de distanciamiento, la exhibición de los recursos técnicos, la imposibilidad de entrevistar, de hablar, el enmudecimiento, todo desbarata la idea de poder construir un relato portador de verdad única y de modos unificados de resarcimiento y cicatrización individual; lo que afianza la perturbación y el desasosiego de que la guerra —en tanto alteración total del orden— debe seguir inquietando a pesar de hablar, identificar los restos de las víctimas y los nombres de los culpables.

Hemos hecho un rápido recorrido por algunas figuraciones del desaparecido en el cine documental mesoamericano último, lejos de agotar la figura proponemos abrirla a las nuevas aproximaciones técnicas, temáticas y coyunturales propias de la región demostrando que la categoría desdichadamente se expande y se resignifica a la luz de las problemáticas sociales de América Central. Los *desaparecidos* (y su aparición en la pantalla) de los que hoy da cuenta este cine han mutado y van más allá del *desaparecido forzado* durante los conflictos armados, nos desafían desde situaciones muy específicas a renovar su repre-

sentación. Los peligros (potencial desaparición) derivados del éxodo iniciado en octubre de 2018 (caravanas de la muerte) y el accionar de las maras, por ejemplo, bosquejan la premura de pensar otros dispositivos de representación que no provengan, por ejemplo, del pasado (archivos), sino de la ignominia del futuro.

En este contexto, nos propusimos iniciar una reflexión sobre la desaparición forzada en el ámbito de la cinematografía documental, pero el camino que resta está en ciernes y se presenta como una invitación a ahondar la cuestión en el cine de ficción principalmente, algo que, por evidentes motivos de espacio, no hemos podido desarrollar. Nos queda explorar los rumores, ruidos y fantasmas del cine de Jayro Bustamante, el silencio de *Septiembre, un llanto de silencio* de Kennet Muller (2017), el colectivo de madres en Guatemala y el huérfano antropólogo de *Nuestras madres* de Cesar Díaz (2018); las madres ausentes de *El camino* de Ishtar Yasin (2008) y *La hija de todas las rabias* de Laura Baumeister (2019), las travesuras de un niño desaparecido en *Puro mula* de Enrique Pérez Him (2011) o los figurines de plastilina de Ferran Caum en su corto de animación *Victimas de Guernica* (2015). *Desaparecidos* que debemos decir y presentar bajo la eterna esperanza de que Sara (nuestra niña migrante en la *Jaula de Oro*¹⁹) nunca más desaparezca literalmente de la pantalla.

BIBLIOGRAFÍA

- Buschmann, Albrecht: *Decir desaparecido(s): formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*. Münster: LIT Ibéricas, 2019.
- Cabezas Vargas, Andrea: «Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción», *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 44 (2018), pp. 17-41.

¹⁹ La película de Diego Quemada Díaz (2013) presenta a dos jóvenes de los barrios guatemaltecos, Juan y Sara, que deciden viajar a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Al llegar a México conocen a Chauk, un indígena tzotzil que no habla español. Los tres abordan "La Bestia" en una odisea de amistad y sufrimiento que cambiará el rumbo de sus vidas. En esta aventura, en un momento Juan y Chauk se despiertan y Sara simplemente no está, sin más los chicos y el espectador comprenden que la joven ha desaparecido, lo ominoso proviene de tal "naturalización" en la que no media ni preludio ni consecuencia ni palabra.

- Cortés, María Lourdes: «Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco», en: Poe, Karen/ Gimeno, Esther: *Representaciones del mundo indígena en el cine latinoamericano contemporáneo*. San José: Universidad de Costa Rica Ed., 2017, pp. 135-148.
- *La pantalla rota. Cien años de audiovisual en Centroamérica*. Ciudad de México: Santillana, 2005.
- García Letelier, Marcos: «Maras en Guatemala: una mirada desde el sur», *Diplomacia* (El Salvador), 119 (2009), pp. 62-72.
- Gatti, Gabriel: *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Informe Honduras sobre Flujos migratorios laborales intrarregionales: situación actual, retos y oportunidades en Centroamérica y República Dominicana*. San José, C.R.: OIM, OIT, CECC SICA, Red de Observatorios del Mercado Laboral, OLACD, AECID, 2011.
- Martínez Rubio, José: *Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua*. Castilla La Mancha: Memoria de Estudios de Literatura, N° 5, 2015.
- Reyes Ruiz, Miriam Isabel: *Los desafíos del estado de Nicaragua en la búsqueda de personas migrantes desaparecidas en México*. Tijuana: B. C., México, 2018.
- Ricoeur, Paul: *Historia y verdad*. México: Fondo de cultura económica, 2016.
- Schäffauer, Markus: «Los géneros de la transición: entre pasaje y resistencia: la exigencia del otro en el cine argentino desde 1980», en: Berg, Walter Bruno/ Borsò, Vittoria (eds.): *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2006, pp. 249-264.

Un papel del *motor metafórico* en la formación del discurso: el contexto centroamericano desde la Retórica cultural¹

Vladimer Luarsabishvili

New Vision University
Georgia

Resumen: El propósito de nuestro trabajo es investigar el papel del *motor metafórico* en la formación del discurso literario centroamericano desde la perspectiva de la Retórica cultural. Así pues, nuestro artículo consta de tres partes: después de una introducción, en la primera parte comentaremos el lugar de la Retórica cultural dentro de los Estudios de la cultura y destacaremos las peculiaridades del modelo teórico de la metáfora y del *motor metafórico*; en la segunda parte describiremos las características del género, de la sociedad y de la cultura dentro del contexto centroamericano y observaremos la metaforización de la ciudad en la novela centroamericana; en la tercera parte ofreceremos las conclusiones del trabajo.

Palabras clave: Retórica cultural, *motor metafórico*, contexto centroamericano.

The role of the *metaphorical engine* in discourse formation: the Central American context from the perspective of Cultural Rhetoric

Abstract: The purpose of our paper is to investigate the role of the metaphorical engine in the formation of Central American literary discourse from the perspective of Cultural Rhetoric. Thus, our paper consists of three parts: after an introduction, in the first part we will comment the place of Cultural Rhetoric within Cultural Studies and highlight the peculiarities of the theoretical model of metaphor and *metaphorical engine*; in the second part we will describe the characteristics of genre, society and culture within the Central American context and observe the metaphorization of the city in the Central American novel; in the third part we will offer the conclusions of the work done.

Keywords: Cultural Rhetoric, *metaphorical engine*, Central American context.

¹ Esta publicación es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y por la Unión Europea.

INTRODUCCIÓN

La Retórica tiene una relación fundamental con la cultura, bidireccional por su carácter histórico: siendo, por una parte, la técnica discursiva utilizada en la Antigüedad grecolatina y, por otra, llevando las peculiaridades culturales en su naturaleza comunicativa y persuasiva. Al final del siglo XX, tres tendencias bien destacadas fueron distinguidas por José M. Pozuelo Yvancos (1988): la Retórica de la argumentación, representada por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca; la Retórica estructuralista, representada por el Grupo μ ; y la Retórica general de carácter textual, presupuestada por Antonio García Berrio. Esta última tendencia, por su entendimiento de la retórica como de la “técnica de la persuasión” con una dimensión discursiva y, por tanto, textual (García Berrio 1994: 34), conduce al entendimiento y a la formulación de la Retórica cultural, propuesta por Tomás Albaladejo, la cual se centra en las relaciones históricas, sociales, comunicativas y discursivas entre la Retórica y la Cultura.

La Retórica tiene unas estrechas relaciones con la historia, el pensamiento y las acciones humanas. Los acontecimientos históricos se reflejan en la cultura formando parte del discurso histórico y literario compuestos por las seis operaciones retóricas (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio/pronuntatio*) (Lausberg 1966-1967-1968; Albaladejo 1989; Chico Rico 1989, 1998).

En lo que concierne a América Central, es natural que los movimientos de liberación, los acontecimientos políticos y las tensiones sociales vigentes en esos territorios hayan hecho florecer una retórica en sus ficciones y discursos que reciba diferentes valoraciones académicas. Así, para Beatriz Cortez (2010), se ha dado en la región una “sensibilidad de posguerra”, mientras que para Margarita Rojas (2011) el planteamiento general es el de una literatura “de guerra”, y para Arturo Arias (2012) el acento está puesto en el carácter posnacional; de allí que él hable de “literaturas post-nacionales”. Todas estas valoraciones son evidentes durante los últimos veinte años en los países centroamericanos.

En nuestro caso, nos proponemos retomar las características de la Retórica cultural para definir los subgéneros dentro del ámbito de la novela centroamericana. Pretendemos, de este modo, entender mejor las realidades de los países desde sus aspectos históricos y culturales gracias a los usos retóricos presentes en su literatura, para lo que analizamos las novelas históricas

que reflejan la importancia de los cambios sociopolíticos de la región (Grinberg Pla/ Mackenbach 2018: 348).

1. LA RETÓRICA CULTURAL COMO PARTE DE LOS ESTUDIOS DE LA CULTURA.

En la historia de la ciencia hay pocas disciplinas que tienen tanto un pasado rico como un futuro prometedor. Una de ellas es la Retórica, una ciencia clásica del discurso, inventada por los griegos y desarrollada en el Imperio Romano, que formó parte de la cultura en distintas épocas y de diferentes corrientes artísticas, en la Edad Media, en el Clasicismo y en el Romanticismo. El siglo pasado fue decisivo para su desarrollo y también para la recuperación de su función histórica, convirtiéndose la Retórica en un ámbito fértil para una producción y para un análisis de los discursos. La Retórica general de carácter textual, propuesta por Antonio García Berrio (1994), intenta no solamente reactivar las posibilidades retóricas formadas durante su larga historia, “[...] sino que también supone una ampliación del instrumental teórico con las contribuciones retóricas producidas desde los actuales planteamientos textuales, con la consiguiente extensión del instrumental teórico” (Albaladejo 1989: 39). Antonio García Berrio abrió un camino hacia la formación de la disciplina con una nueva perspectiva, de índole retórico-cultural, persiguiendo el fin de destacar las posibilidades retóricas en la formación de la cultura y, al mismo tiempo, evaluar el papel de las peculiaridades culturales en la composición del discurso retórico². La propia historia de la Retórica facilitaba la mencionada aproximación de la Retórica a la cultura: tanto en la cultura griega como en la romana, la Retórica cumplía un papel definitivo en el avance cultural, siendo considerada como una de las posibilidades claves en la enseñanza (Jaeger 1978; López Eire 1996, 2006; Monzón-Laurencio 2014), comunicación (Pareda 2000) y, consecuentemente, en el desarrollo de la sociedad (Partyka 2015; Acebal 2016). Teniendo en cuenta las operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio* o *pronuntiatio* (Lausberg 1966-1968; Albaladejo 1989: 57-64) con *intellectio* (Chico Rico 1989, 1998), y la dimensión textual, semiótica y pragmática en la que ejerce sus funciones en la sociedad, aparece como imprescindible el acercamiento transdisciplinario realizado por Tomás Albaladejo en una serie de las publicaciones en

² Otra línea del desarrollo de la Neorretórica es la Retórica constructivista (Albaladejo/ Chico Rico 2020; Chico Rico 2020).

la que propuso la Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica (Albaladejo 1998, 2009, 2012, 2014).

Hay que distinguir los Estudios Culturales de los Estudios de la Cultura (*Studies in Culture* en inglés) que sobreentienden el estudio de distintas ramas de la cultura (Albaladejo 2016). Esta última denominación subraya la existencia de una variedad de componentes culturales, de diferentes planteamientos para su compleja investigación (epistemológicos o metodológicos) teniendo en cuenta distintas escuelas o diferentes líneas de estudio que pueden sintetizar una investigación cultural vinculándola con la filosofía, etnografía, historia, semiótica o crítica literaria:

Los Estudios de la Cultura son más amplios que los Estudios Culturales y en ellos se incluyen varios planteamientos epistemológicos y metodológicos, varias escuelas o líneas consolidadas, una de las cuales es precisamente la de los mencionados Estudios Culturales. Entre otras, se pueden tener en cuenta en los Estudios de la Cultura las siguientes líneas: los Estudios Antropológicos y Etnográficos de la cultura, en los que destaca la obra de James Frazer [...], la Filosofía de la Cultura, representada por Ernst Cassirer [...], la Historia Cultural, con Johan Huizinga [...], los Estudios Culturales, planteados por la Escuela de Birmingham, la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu (Lotman y Escuela de Tartu [...]), la Crítica de la Cultura, en la que se incluyen las aportaciones de Wlad Godzich [...] y la Retórica cultural (Albaladejo [...]).

Desde esta perspectiva, la Retórica cultural viene a ser una disciplina nueva que estudia sus componentes como constituyentes de distintas culturas y, al mismo tiempo, evalúa las características culturales en la composición del discurso. Basándose en los componentes culturales y haciendo posible un análisis de diferentes textos o discursos³ —políticos, literarios, filológicos, lingüísticos, etc.—, la Retórica cultural no solamente explica un origen y desarrollo de la producción de las operaciones mentales, sino que cumple un papel decisivo en el acercamiento de distintas ciencias del ámbito de las Humanidades, las Ciencias Sociales y las Ciencias de la Salud: las herramientas analítico-críticas del sistema retórico pueden ser utilizadas para estudiar los autores y sus textos, grupos y movimientos literarios

³ Entiendo el término *texto* como una entidad estructural y *discurso* como una entidad comunicativa de la expresión verbal.

(Doucet 2017), para describir la retórica misma como una parte del legado cultural, como *rhetorica recepta* (Albaladejo 1989) conectándola con la recuperación del pensamiento histórico (García Berrio 1984, 1992), para facilitar el proceso de la reconstrucción histórica junto con materiales archivísticos y analizando las obras ectópicas escritas por autores ectópicos (Luarsabishvili 2013, 2020), para entender mejor las investigaciones en torno a memoria (González-Marín 1998; Phillips 2019) y neurociencia actual (Martín Jiménez 2014; Núñez Fidalgo 2020).

1.1. EL MODELO TEÓRICO DE LA METÁFORA Y EL MOTOR METAFÓRICO

La Retórica cultural como una ciencia que posee un instrumental crítico de práctica analítica ofrece al investigador una aproximación multidisciplinar no sólo para el estudio de la cultura en general sino para el entendimiento de las posibilidades lingüísticas y literarias en particular. Una de las nociones que puede ser estudiada desde la Retórica cultural es la *metáfora*, el tropo que desde los tiempos remotos se encuentra en pleno centro de la investigación cultural: Aristóteles (2011), Fontanier (1821) y Ricoeur (2003) la han caracterizado desde diferentes perspectivas, Richards (1965) estudió su capacidad lingüística, Lakoff y Johnson (1981) han destacado sus peculiaridades persuasivas, Newmark (2010) describió seis y Bobes Naves (2004) tres diferentes tipos de la metáfora, Steen (2014) describió un nuevo tipo (*deliberate metaphor*), Hjelmslev (1980) destacó sus valores connotativos y denotativos, Eco (2000) hizo hincapié en su posibilidad de producir un significado indirecto, Díaz (2006) y Arduini (2007a, 2007b) han subrayado su función cognitiva, Black (1968) se refirió a la perspectiva sustitutiva de la *metáfora*, y Riedemann y Diéguez Morales (1999), Pisarska (1989), Kurth (1995), Arduini (2002), Samaniego (2002), Kövecses (2014) y Luarsabishvili (2016a, 2016b) han destacado las dificultades de su traducción. Finalmente, no hay que olvidar los estudios que relacionan la *metáfora* con la cultura, describiéndola como componente de la Retórica cultural (Albaladejo 2009, 2013, 2016, 2019a, 2019b; Chico Rico 2015; Jiménez 2015; Gómez Alonso 2017, 2020; Martín Cerezo 2017; Fernández Rodríguez, Navarro Romero 2018; Luarsabishvili 2021).

Antes de destacar las características metafóricas y mostrar sus posibilidades discursivas, me permito brevemente describir las ideas antecedentes que probablemente facilitaron la instauración de la *metáfora* en un acervo cultural y destacaron su pa-

pel en un estudio de diferentes culturas, para lo que nos acercamos brevemente a algunos de los trabajos de Antonio García Berrio, Stefano Arduini y David Pujante que, entre otros muchos autores, han preparado un terreno fértil para un emplazamiento de la *metáfora* en el centro de La Retórica cultural.

Basándose en los elementos culturales distintivos de la imaginación antropológica, Antonio García Berrio propuso el *imaginario cultural* que

profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural. (García Berrio 1994: 473)

De tal manera, lo que está arraigado en la tradición estética y cultural crea las posibilidades de la realización del acto comunicativo, con sus funciones y posibilidades depositadas en el *campo retórico*, como lo describe Stefano Arduini (2000). Y es el mismo *imaginario cultural* que, según David Pujante, une las *metáforas* junto con otros dispositivos de construcción discursiva que lo refuerzan o modifican (Pujante 2017).

Dentro de la Retórica se destaca un *componente retórico-cultural* que engloba todos los componentes de diferente índole, es decir, por su carácter retórico, literario, filosófico y otros, proyectados tanto en el discurso retórico, como en los textos literarios o filosóficos, y de lo que forma parte el *código retórico-cultural comunicativo* (Albaladejo 2016). Uno de los elementos clave del mencionado código es la *metáfora* “[...] por su capacidad de conexión entre la instancia productora y la instancia receptora, al estar basada en el *salto semántico* que se produce en la poiesis y también en la interpretación” (Albaladejo 2019b: 174-175). Basándose en los procesos semánticos, sintácticos y pragmáticos de la creación metafórica y proponiendo un concepto del *motor translaticio* que deja un espacio a otros tropos o elementos de la serie metafórica, Tomás Albaladejo creó el *modelo teórico de la metáfora* con un componente central —*el motor metafórico*— que consta de los siguientes componentes:

1) El componente constituido por la serie metafórica, de la que forman parte la metáfora, el símbolo, la catacrexis, la red metafórica, la alegoría y otros dispositivos de base translacional, como el símil o comparación, que, como es sabido, no es un tropo, sino una figura de pensamiento; los elementos de esta serie se caracterizan por poseer metafori-

cidad, aunque en distintos grados según el elemento del que se trate. 2) El componente formado por diversos mecanismos que intervienen en la construcción metafórica: comparación, transferencia, sustitución, interacción, combinación y armonización. 3) El componente consistente en el motor metafórico. 4) El componente formado por el contexto y la sociedad, donde se producen la creación metafórica y la recepción metafórica, que se proyectan como procesos culturales transversales en diferentes espacios comunicativos. (Albaladejo 2019a: 568)

Uno de los ejemplos demostrativos puede ser la metaforización de la ciudad y su asociación con lo malo, con el crimen o con el robo, como en el caso de las novelas de Franz Galich (Managua) o de Méndez Limbrick (San José). La activación del *motor metafórico* en su fundamentación retórico-cultural (Albaladejo 2019a, 2019b; Gómez Alonso 2020) puede facilitar el entendimiento del mensaje semántico en la dimensión discursiva del texto.

2. EL GÉNERO, LA SOCIEDAD Y LA CULTURA: EL CONTEXTO CENTRO-AMERICANO

Decía Ortega y Gasset que *cultura* es la producción de las cosas humanas (1983: 516). Efectivamente, las creaciones humanas se reflejan en la cultura que puede servirse del espejo y reflejar los acontecimientos de diferente índole —sociales, políticos, económicos, etc.— que suceden en una sociedad cualquiera. Aún más: podemos decir que la relación sociedad-cultura es, por su carácter, bidireccional; por su parte, los acontecimientos culturales son observables en la vida diaria de la sociedad, influyendo y determinando el comportamiento tanto individual como colectivo. Lo dicho se expresa mediante un lenguaje que siendo parte inseparable de la cultura cambia y se modifica según acciones humanas dentro del marco cultural concreto. Un buen ejemplo de lo dicho puede ser la observación de Marco Kunz sobre el reemplazo del verbo *asesinar* por los verbos *ejecutar*, *abatir*, y *linchar* en el lenguaje periodístico en México (Kunz 2018: 110). Este y otros semejantes cambios significan, sin lugar a dudas, la importancia y la relevancia de la cultura en la conducta y en la psicología humana siendo bien visible también en la literatura.

La literatura como parte integral de la cultura guarda y desarrolla las características sociales e históricas de la sociedad. Nos puede servir de ejemplo el Romanticismo, como la corrien-

te literaria universal que quizás más se acercó a la vida diaria de los hombres en diferentes países y sistemas culturales. La formación de distintos géneros y subgéneros literarios, su desarrollo y demanda por la sociedad están ligados con los procesos políticos y económicos del país. Reflexionando sobre la poesía vasca contemporánea, Jon Kortazar menciona los factores políticos —la desaparición de Franco y la creación del Gobierno Vasco— y económicos —ayudas a la edición del libro vasco— como decisivos para un ensanche de la creación poética (Kortazar 1999: 9-10). Al mismo tiempo, a principios de los años 90, se produjo una falta de la incorporación de jóvenes escritores en la literatura vasca probablemente por el motivo de la crisis económica (Kortazar 2006: 17-18). Desde esta perspectiva y a pesar de la lejanía geográfica, la influencia de los diferentes factores culturales es demostrada por algunos autores en el proceso de la creación del sistema literario centroamericano: en su libro *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual* (1982), Ramón Luis Acevedo indica que la razón principal del desconocimiento de la literatura centroamericana se da principalmente por el subdesarrollo económico y social de la región. Por su parte, Magda Zavala y Seidy Arapa (1995) en *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)* destacan un papel decisivo de los procesos culturales en la formación de la estética literaria.

Partiendo de lo mencionado y profundizando en el análisis de los factores importantes del desarrollo de la sociedad (tanto sociales —la migración— como humanos —la relación entre los protagonistas—) en general y de sus peculiaridades culturales en particular, podemos indicar que el carácter del estudio que ofrecemos, es decir, la detección de los componentes de la Retórica cultural en el contexto centroamericano, es connatural a la naturaleza de un sistema literario, el hecho que es evidente en la idea articulada por Pierre Bourdieu sobre las posibilidades del género, destacando su habilidad de tomar diferentes formas según el contexto social, sin perder de vista los factores como la crisis económica, la guerra o la revolución (Bourdieu 1995). Efectivamente, Rónald Rivera Rivera indica la naturaleza polifacética de la cultura en la América hispanohablante que ofrece diferentes opciones para una formación del canon literario, como es el manifiesto Crack en México o la propuesta del grupo McOndo en Chile (Rivera Rivera 2014: 56). De aquí la diversidad en la cultivación de la estética — la novela policial o la de aventuras y epistolar, autobiografía, novela erótica y pornográfica

fica, novela histórica, la narconovela, el ensayo narrativo, etc. (Rivera Rivera 2014: 55; Grinberg Pla y Mackenbach 2018: 349).

Parece que la novela es uno de los formatos más cultivados en la región⁴ que ha gozado de cierto prestigio en el campo literario (Rivera Rivera 2014: 59). Diferentes autores ofrecen un período distinto de su consolidación contemporánea en el campo literario centroamericano, lo que sintetizan Grinberg Pla y Mackenbach en su artículo ya citado: Kathryn Eileen Kelly determina su inicio desde el final de *boom* de la novela latinoamericana, y Arturo Arias a partir de los años setenta indica la aparición de “mini-boom” de la narrativa en Centroamérica. Por su parte, Grinberg Pla y Mackenbach consideran los años setenta como determinantes para una ruptura con el realismo social y con el costumbrismo e indican la aparición de los nuevos rasgos experimentales de lenguaje y forma de la novela (Grinberg Pla y Mackenbach 2018: 345).

El lenguaje y la forma de la expresión literaria reflejan las peculiaridades culturales y cambian según el desarrollo de la cultura. Así, un género o un subgénero puede cambiar de estructura o de otras características clásicas para ajustarse a la realidad social de la región.

2.1. LA METAFORIZACIÓN DE LA CIUDAD EN LA NOVELA CENTRO-AMERICANA

En el apartado 1.1. hemos indicado la importancia de la ‘ciudad’ y su significación negativa dentro del contexto centroamericano. Efectivamente, la ciudad como espacio en el que transcurre la vida humana, como lugar de identificación y zona que puede ser considerada como unidad de calles o lugares concretos, se ofrece en tanto creación o campo estético oportuno para connotar las problemáticas sociales vigentes. En la mayoría de los casos, es decir, en muchas novelas pertenecientes a la pluma de diferentes autores de los países de América Central, la narrativa urbana urde sus tramas en la plena noche, bajo la oscuridad nocturna en la que habitan los personajes culpables de hechos violentos. Este es el caso de la *Managua Salsa City. Devórame otra vez*, de Franz Galich, o del relato «Sólo hablamos de lluvia» de Rodrigo Soto, textos en los que la noche cumple un papel crucial porque todas las acciones de los personajes se lle-

⁴ Para una investigación profunda de la novela centroamericana, véase *Historia crítica de la novela guatemalteca* de Seymour Menton (1960) y *Antología del cuento centroamericano* de Sergio Ramírez (1973).

van a cabo en ella y terminan al amanecer. Durante la noche nos encontramos con distintos tipos de personajes, entre ellos detectives, periodistas, prostitutas, etc. que forman parte del ambiente cultural moderno, que sufren y que siguen viviendo en una realidad nocturna, distinta por su índole de la vida social normal.

Lo que es interesante notar es que en ambos relatos la ciudad funciona como metáfora asociada a lo malo, a la noche y a la oscuridad:

A las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo. El reloj de Dios es de los buenos pues nunca le falla: todos los días, a la misma hora, baja un poco la brasa del calor [...] y entonces [...] empiezan a salir los diablos y las diabras. (Galich 2000: 1)

Su simbolismo está determinado por un contexto social, por los factores (como, por ejemplo, el dinero⁵) que por su origen son exteriores a la estética literaria. La ciudad es una mezcla de las diferentes revelaciones humanas (al tratar de engañarse mutuamente los protagonistas – Pancho Rana y Tamara; Pezzè 2014: 47), en su mayoría negativas, y de aquí su asociación con la noche, con la oscuridad. Pero esta oscuridad está desarrollada más en los textos y se presenta ante nosotros como una oscuridad no solamente externa sino interna – dentro de la ciudad, en la multitud humana desaparece un individuo, la individualidad, se pierde la perspectiva humana de las realizaciones de las posibilidades propias:

Aquí estoy yo una mujer pobre que tiene la suerte de ser bonita y atractiva pero que en el fondo soy una auténtica mierda, que no sirvió para mayor cosa más que para culiar y vivir de la riña. Desde que tenía 14 años me desvirgaron y como soy bonita [...] los muchachos [...] me daban buenas cosas: ropa, comida, trago [...]. Muchos viejos me ofrecieron llevarme a su casa como su mujer [...]. Pagan bien pero a mi me gusta la independencia [...] y fundé mi propia empresa. (Galich 2000: 35)

⁵ “Desde la crisis de 1929, las ciudades latinoamericanas han vivido una masiva migración (debida al derrumbe de los precios de los bienes agropecuarios) no soportada por un adecuado sistema productivo urbano. Esto hizo que las ciudades se convirtieran en lugares de circulación de dinero, no en centros productores de bienes” (Pezzè 2014: 47).

De aquí surge la violencia, como una fuente también muy humana, fruto de la desesperanza e incomunicación, formando una realidad distinta y menos digna, llena de los habitantes nocturnos, unidos con un solo deseo, el de sobrevivir en un mundo violento:

Uno de ellos, el conductor, era partidario de la violencia, pues, como decía el mismo, lo excitaba, me pone tilinte... tal vez porque viví en los Estados [Unidos] y allí me acostumbré. (Galich 2000: 60)

Alexandra Ortiz Wallner en su artículo sobre las narrativas centroamericanas de posguerra reflexiona sobre la emergencia de un fenómeno cultural en la región. Esta crítica destaca un corpus de textos que tratan de la problemática de los asuntos culturales en la literatura. Revisando los libros de Horacio Castellanos Moya, Miguel Huezco Mixco, Arturo Arias, Rafael Lara Martínez, Leonel Delgado Alburto y Rosina Cazali, la investigadora menciona las nociones de la memoria, sociedad multicultural e identidad y las localiza en el marco de los Estudios culturales. Indica, al mismo tiempo, que

tanto las periodizaciones literarias como las categorías de periodización literaria, no giran más alrededor de una fecha, de un acontecimiento, sino que se van conformando en contacto con procesos culturales complejos, en muchas ocasiones, de larga duración. (Ortiz Wallner 2005: 143)

De tal manera, la cultura se convierte en un terreno fértil para una investigación polifacética de las dimensiones sociales y políticas, económicas y filosóficas. El lenguaje y la forma de los textos literarios acumulan en sí una potencia del desarrollo de diferentes culturas y destacan las posibilidades de su convivencia.

3. CONCLUSIONES

La Retórica cultural como una disciplina nueva desarrollada y basada en las posibilidades textuales, discursivas y culturales tanto de la Retórica general de carácter textual como de las peculiaridades culturales de diferentes sistemas literarios y no literarios, forma parte integral de los Estudios de la Cultura junto con otras líneas de investigación. Poseyendo un instrumental crítico que le permite analizar los textos a diferentes

niveles, es decir, al nivel sintáctico, semántico-intensional y semántico-extensional, la Retórica cultural ofrece al investigador la posibilidad de destacar las características y los valores culturales, para encontrar la semejanza y la diferencia en la estructura y en el desarrollo de diferentes culturas, tanto cercanas una a otra, como alejadas geográficamente.

La metáfora como tropo y como elemento del código retórico-cultural comunicativo cumple la función de la transmisión del núcleo semántico entre el productor y el receptor, destacando las peculiaridades culturales conocidas por el receptor, permitiéndole su decodificación en base al entendimiento del mensaje codificado por el productor.

La metaforización de los distintos elementos culturales en la narrativa centroamericana está determinada por los procesos tanto internos del género, es decir, literarios, retóricos, filosóficos, psicológicos, como externos o del contexto —sociales, políticos, económicos, etc.—, que se proyectan como procesos culturales de diferentes sistemas literarios. Deconstruyendo el modelo teórico de la metáfora ofrecido por Tomás Albaladejo para reconstruirlo posteriormente en el contexto centroamericano y analizarlo mediante comparación, transferencia u otros mecanismos de la construcción metafórica, entendemos la realidad social de la región con las características culturales situadas en primer plano.

BIBLIOGRAFÍA

- Acebal, Martín: «La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico», *Rétor*, VI, 1 (2016), pp. 1-27.
- Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras, Puerto Rico: University of Puerto Rico, 1982.
- Albaladejo, Tomás: *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989.
- «Retórica y cultura: a propósito de la oratoria política», en: Del Río, Emilio (et al., eds.): *Quintiliano y la formación del orador político*. Logroño: Gobierno de La Rioja/ Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 11-26.
- «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural», *Castilla. Estudios de Literatura. Nueva serie*, 2009,

- pp. 1-26, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1> (consultado 30-I-2021).
- «La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural», en: Macedo, Ana G. (et al., orgs.): *Estética, cultura material e diálogos intersemióticos*. Braga: Húmus/ Centro de Estudios Humanísticos, 2012, pp. 89-101.
 - «Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario», *Tonos Digital*, 25, 2013 (julio), <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974/0> (consultado 10-XI-2021).
 - «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», en: Gómez Alonso, Juan Carlos (et al., eds.): *Constitución republicana de 1873 autógrafo de D. Emilio Castelar*. Madrid: UAM Ediciones, 2014, pp. 293-319.
 - «Cultural rhetoric. Foundations and Perspectives», *Res Rhetorica*, III, 1 (2016), pp. 17-29.
 - «El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10 (2019a), pp. 559-583, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/2528/2862> (consultado 30-I-2021).
 - «Generación metafórica y redes semánticas en la poesía de Antonio Cabrera: *En la estación perpetua*», en: Arlandis, Sergio (ed.): *Contra-luz de pensamiento. La poesía de Antonio Cabrera*. Sevilla: Renacimiento, 2019b, pp. 160-195.
 - «Retórica cultural y textualidad. A propósito de un discurso forense de Juan Meléndez Valdés», en: González Ruiz, Ramón/ Olza, Inés/ Loureda Lamas, Óscar (eds.): *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*. Pamplona: Eunsa, 2019c, pp. 83-98.
 - / Chico Rico, Francisco: «Retórica y estudios del discurso/ Rhetoric and Discourse Studies», en: López Ferrero, Carmen/ Carranza, Isolda E./ van Dijk, Teun A. (eds.): *The Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*. London/ New York: Routledge, 2020.
- Arduini, Stefano: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- «Metáfora y cultura en la traducción», *Tonos Digital*, 4 (2002), pp. 5-13, <https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/metaforacultura.htm> (consultado 30-I-2021).
 - «Metaphors Models Cognition», en: Arduini (ed.): *Metaphors*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007a, pp. 7-16.
 - *Metaphors*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007b.

- Arias, Arturo: «Post-identidades post-nacionales: Duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra», en: Cortez, Beatriz/ Ortiz, Alexandra/ Ríos, Verónica (eds.): *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores, 2012, pp. 121-139.
- Aristóteles: *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Black, Max: *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Itaca: Cornell University Press, 1968.
- Bobes Naves, Carmen: *La Semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos, 1973.
- *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Chico Rico, Francisco: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1989.
- «Intellectio», en: Ueding, Gert (ed.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, 1998, vol. IV, pp. 448-451.
- «La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía*, 9 (2015), pp. 304-322.
- «Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura», *Rétor*, X, 2 (2020), pp. 133-164.
- Cortez, Beatriz: *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010.
- Díaz, Hernán: «La perspectiva cognitivista», en: Di Stefano, Mariana (coord.): *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Doucet, Montserrat: «El Grupo Bilbao: de grupo ectópico y alógrafo a movimiento literario», *RLLCGV*, XXII (2017), pp. 193-206.
- Eco, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Fernández Rodríguez, María Amelia/ Navarro Romero, Rosa María: «Hacia una Retórica cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 2 (2018), pp. 188-210.
- Fontanier, Pierre: *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*. Paris/ Berlin: Leprieur, 1821.
- Galich, Franz: *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!* Panamá: Geminis, 2000.
- García Berrio, Antonio: *A Theory of the Literary Text*. Berlin/ New York: De Gruyter, 1992.
- *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994, 2ª ed.

- Gómez Alonso, Juan Carlos: «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (2017), pp. 107-115.
- «El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», *Piedras Lunares*, 4 (2020), pp. 191-212.
- González-Marín, Carmen: «Memoria y Retórica», *Epos*, XIV (1998), pp. 341-361.
- Grinberg Pla, Valeria/ Mackenbach, Werner: «La (re)escritura de la historia en la narrativa centroamericana», en: Leyva, Héctor M./ Mackenbach, Werner/ Ferman, Claudia (eds.): *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, IV, Guatemala: F&G Editores, 2018, pp. 341-379.
- Hjelmslev, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1980.
- Jaeger, Werner: *Paiedia: los ideales de la cultura griega*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Jiménez, Mauro: «En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura», *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 9 (2015), pp. 208-229.
- Kortazar, Jon: *La pluma y la tierra. Poesía Vasca Contemporánea (1978-1995)*. Zaragoza: Las Tres Sorores, 1999.
- *Montañas en la niebla. Poesía vasca de los años 90*. DVD ediciones, 2006.
- Kövecses, Zoltán: «Conceptual metaphor theory and the nature of difficulties in metaphor translation», en: Miller, Conna R./ Monti, Enrico (eds.): *Tradurre Figure/ Translating Figurative Language*. Bologna: Quaderni del Ceslic, 2014, pp. 25-39.
- Kunz, Marco: «(In)justicia (po)ética: Crimen e impunidad en México», *Boletín Hispánico Helvético*, 31 (2018 primavera), pp. 103-129.
- Kurth, Ernst-Norbert: «“Altered Images”: Cognitive and Pragmatic Aspects of Metaphor Translation», en: Vandaele, Jeroen (ed.): *Translation and the (Re)location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 1999, pp. 97-116.
- Lakoff, George/ Johnson, Mark: *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966-1968.
- López Eire, Antonio: *Esencia y objeto de la retórica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

- *La naturaleza retórica del lenguaje*. Salamanca: Logo, 2006.
- Luarsabishvili, Vladimer: «Literatura ectópica y literatura del exilio: apuntes teóricos», *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 (2013), pp. 19-38.
- «La traducción de la metáfora – una reflexión del traductor», *Revista de Investigación Lingüística*, 19 (2016a), pp. 251-268.
- «La traducción de la metáfora – apuntes teórico-prácticos», *transkom*, IX, 2 (2016b), pp. 305-314.
- «Reconstructing History: Documentary and Non-documentary Sources», en: Luarsabishvili, Vladimer (ed.): *Out of the Prison of Memory. Nations and Future*. Tbilisi: New Vision University Press, 2020, pp. 153-172.
- «Cultural Rhetoric and Metaphorical Engine. The Metaphor of Stone in the Social Poetry of Gabriel Aresti», 2021 (en prensa).
- Martín Cerezo, Iván: «La Retórica cultural y los discursos en las obras literarias: *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017), pp. 114-136.
- Martín Jiménez, Alfonso: «La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión», *Rétor*, IV, 1 (2014), pp. 56-83.
- Monzón-Laurencio, Luis Antonio: «La retórica, otra ciencia de la educación», *La Colmena*, 81 (2014), pp. 29-40.
- Newmark, Peter: *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Núñez Fidalgo, María Virtudes: «La literatura en el marco de las neurociencias cognitivas. Nuevas perspectivas de estudio», *Archivum*, LXX(I) (2020), pp. 165-191.
- Ortega y Gasset, José: «Pedagogía social», en: *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 515-517.
- Ortiz Wallner, Alexandra: «Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria», *Iberoamericana*, V, 19 (2005), pp. 135-147.
- Partyka, Joanna: «La retórica, fundamento de la educación humanista y cívica en la Polonia antigua», *Rétor*, V, 2 (2015), pp. 211-219.
- Pereda, Carlos: «Sobre la Retórica», *Éndoxa: Series Filosóficas*, 12 (2000), pp. 607-626.
- Pezzè, Andrea: «La ficción del dinero en *Managua Salsa City* (*¡Devórame otra vez!*) de Franz Galich», *Krypton*, 4 (2014), pp. 45-51.
- Phillips, Kendall R.: «Proofs of the Past: Rhetorical Approaches to Difficult Memories», *Rétor*, IX, 2 (2019), pp. 139-152.
- Pisarska, Alicja: *Creativity of Translators. The Translation of Metaphorical Expressions in Non-literary Texts*. Poznań: Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1989.

- Pozuelo Yvancos, José María: «Retórica general y Neorretórica», en: Pozuelo Yvancos, José María (ed.): *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Castalia, 1998.
- Pujante, David: «The Discursive Construction of Reality in the Context of Rhetoric: Constructivist Rhetoric», en: Morales-López, Esperanza/ Floyd, Alan (eds.): *Developing New Identities in Social Conflicts: Constructivist Perspectives*. Amsterdam: John Benjamins, 2017, pp. 41-65.
- Richards, Ivor Armstrong: *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, 1965.
- Ricoeur, Paul: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2003.
- Riedemann, Karine/ Diéguez Morales, Isabel: «La traducción de metáforas: ¿un acto de rebeldía permanente?», *Onomazein*, 4 (1999), pp. 345-369.
- Rivera Rivera, Rónald: «Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial», *Pensamiento Actual*, XIV, 22 (2014), pp. 55-63.
- Rojas G., Margarita: «Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica», *Letras*, 49 (2011), pp. 27-50.
- Samaniego Fernández, Eva: «Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de traducción», *Trans*, 6 (2002), pp. 47-61.
- Steen, Gerard: «Translating Metaphor: What's the Problem?», en: Miller, Conna R./ Monti, Enrico (eds.): *Tradurre Figure/ Translating Figurative Language*. Bologna: Quaderni del Ceslic, 2014, pp. 11-24.
- Zavala, Magda/ Arapa, Seidy: *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*. Heredia, C.R.: Editorial Fundación UNA, 1995.