

**Universidad Centroamericana
(UCA)
Departamento de postgrado**

**Representaciones simbólicas en el discurso narrativo de la
cuentística centroamericana posrevolucionaria**

Presentada por

Licenciada María del Carmen Pérez Cuadra

Tesis propuesta para la maestría en

Literatura hispanoamericana y de Centroamérica

Aprobada por: **Maestro consejero Ph.D. Silvio Sirias**
Dra. Mayra Luz Pérez
Msc. Isolda Rodríguez

Dado en la ciudad de Managua a los diez días del mes de agosto de 2003.

Representaciones simbólicas en el discurso narrativo
de la cuentística centroamericana posrevolucionaria

*A mi lector implícito
Porque sin él
no podría abrir ninguna puerta.*

Agradecimientos

A Ligia Arana y Vida Luz Meneses, ex decanas de la facultad de humanidades, Barbara Drösher, Werner Mackenbach, Mary K. Addis, Leonel Delgado Aburto, profesor Franz Galich y demás compañeros de lo que fue el *Seminario Permanente de Investigaciones de Literatura Centroamericana* (1992-95) que hicieron posible con sus proyectos, deseos o respaldo que el sueño de la maestría en literatura de la universidad centroamericana se hiciera realidad.

Al profesor Silvio Sirias, por su apoyo y solidaridad.

A mi madre, a toda mi familia, principalmente a mi pequeño Ángel a quien he tenido que robarle tiempo para poder hacer este trabajo. A Samuel Benjamín por defender conmigo esta tesis silenciosamente dentro de mi panza. A todos, mi más sincero agradecimiento.

m.c.p.c

“Un cuento es una novela depurada de ripios.
Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.”

Horacio Quiroga

Decálogo del perfecto cuentista

“[La novela] Como no puede ser leída de una sola vez,
se ve privada de la inmensa fuerza que deriva de la totalidad.”

Edgard Allan Poe

Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento

Índice

I. Definición del tema	viii
II. Antecedentes	x
III. Justificación	xix
IV. Objetivos	xxvi
V. Hipótesis	xxviii
VI. Marco teórico	xxix
VII. Marco metodológico	xxx
VIII. Desarrollo del tema.	
Introducción	1
Capítulo I	
Mujer, familia y nación en la escritura de Carmen Naranjo: ¿Continuidad, transgresión o punto de resistencia?	8
Capítulo II	
Horacio Castellanos Moya: hacia la violencia textual.	31
Capítulo III	
Jacinta Escudos y la escritura del momento límite como ficción.	49
Capítulo IV	
Pedro León Carvajal y el cuento-cuerpo muerto en la mesa de disección.	72
Capítulo V	
Lo abyecto en la visión crítica del mundo narrativo de <i>Mariana en la tigrera</i> de Ana María Rodas.	84
IX. Bibliografía General.	103
X. Anexos.	110
Bibliografía sobre Carmen Naranjo	111
Bibliografía sobre Horacio Castellanos	114
Bibliografía sobre Jacinta Escudos	115
Bibliografía sobre Pedro León Carvajal	116
Bibliografía sobre Ana María Rodas	117
Muestra de narrativa estudiada:	

Naranjo:

“Ondina”

“Simbiosis del encuentro”

Castellanos:

“Paternidad”

“Como si lo hubiéramos jodido todas”

Escudos:

“¿Y ése pequeño rasguño en tu mejilla?”

“El tenedor de mamá”

Carvajal:

“Retablo de los enanos”

“Razones para detestar los espejos”

Rodas:

“No hay Olvido”

“Arcángela”

I. Definición del tema

El presente trabajo investigativo aspira a ser un análisis y estudio de la narrativa corta de algunos autores centroamericanos, entre estos, Carmen Naranjo, Horacio Castellanos, Jacinta Escudos, Pedro León Carvajal y Ana María Rodas, los cuales escriben en el período marcado por la revolución sandinista.

Esta narrativa no ofrece siempre una representación realista de los períodos de guerra y pacificación en la región centroamericana. Sin embargo, se puede percibir en ella una tensión entre lo que es la esperanza de nueva ciudadanía ideal, fundamentada en la retórica revolucionaria como la llegada del “hombre nuevo”, frente a las alternativas “reales” de ciudadanía que pueden tener los sujetos.

Fundamentalmente, se analizará el discurso y las formas de representación del sentimiento de derrumbe de la ciudadanía en la construcción de personajes (como “sujetos sociales” de los mundos narrativos). En general, en las narraciones seleccionadas, esta temática se alegoriza por medio de representaciones de las identidades subalternas (lo monstruoso, lo que está fuera de la ley y la moral) en tensión con los discursos hegemónicos. En este sentido, es importante reconocer el rol que desempeñan en los mundos narrativos los grupos marginados, aparentemente no disciplinados por el discurso regulador del Estado.

En este estudio se hablará de los discursos narrativos de los autores en relación con el contexto social y los propios límites de los mundos ficcionalizados. Es decir, se eludirá la idea de que la escritura de los intelectuales es un reflejo directo de la sociedad en que viven. Se hablará más bien de representaciones narrativas o representaciones alegóricas como estrategia discursiva de la obra de los autores.

En ese sentido, la narrativa corta se convierte en un elemento clave para hacer una lectura de los discursos culturales, específicamente de las formas de representación de la problemática psicológica, social, ética y de género de los sujetos. Parte de esta narrativa ofrece, en una forma mediatizada por la ideología de los grupos intelectuales, una visión sobre el rol de los grupos subalternos y sus estrategias para agenciarse y resistir el poder. En este trabajo se enfatizará el estudio de las representaciones femeninas: alegoría, control, sexualidad, etc. En el caso particular de algunos de los cuentos seleccionados, se estudia la articulación del sujeto con respecto al sistema de dominación de la violencia de Estado.

II. Antecedentes

Contexto de la investigación

Para ubicar los procesos de la narrativa centroamericana dentro del cambio cultural en la región, es necesario partir de algunas ideas fundamentales que expliquen cómo se hace posible que la Revolución Sandinista de Nicaragua, la guerra y el proceso de pacificación, proporcione a la región centroamericana una demarcación político-social particular, que también aparece en la narrativa como la representación de lo anormal, lo abyecto o lo que está por fuera de la ley como una estrategia discursiva que reta, contradice o reelabora los discursos sobre nación, género, disciplina social y la creación de un nuevo tipo de ciudadanía.

La Revolución Sandinista en Nicaragua (1979) es un hecho histórico particular y sintomático del desarrollo social y cultural de los países centroamericanos. Dice el historiador Carlos Figueroa Ibarra¹ que:

El asesinato de Pedro Joaquín Chamorro, la mañana del martes 10 de enero de 1978, ha sido considerado con razón como el momento desencadenante de la crisis política centroamericana [...] diversos acontecimientos venían conformando una situación anormal en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. La muerte del líder conservador nicaragüense, responsabilidad directa del dictador Anastasio Somoza Debayle, marca simbólicamente el comienzo del fin de esa dictadura y, paralelamente acrecienta la crisis en los otros dos países mencionados²

¹Carlos Figueroa Ibarra en: *Historia general de Centroamérica. Historia inmediata (1979 - 1991)* FLACSO, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Tomo VI, Edelberto Torres Rivas editor. Madrid 1993) Pág. 36.

² Página 36 en: *Historia general de Centroamérica.* 1993

Por otro lado, para Carlos M. Vilas en su libro *Perfiles de la Revolución Sandinista, Liberación nacional y transformaciones sociales en Centroamérica*³ dice que:

La Revolución Popular Sandinista no es una excepción o un caso desviante, sino que entronca legítimamente en la lucha de los pueblos pobres oprimidos, sojuzgados, por alcanzar la soberanía nacional, la emancipación social, y formas de vida más justas y fraternas. Lo propio de la Revolución Sandinista fue, más bien, el modo en que esas motivaciones universales y permanentes fueron impulsadas y organizadas por el Frente Sandinista de Liberación Nacional durante dos décadas de lucha revolucionaria, en una sociedad cuyos patrones de desarrollo capitalista presentaban diferencias respecto de la región en que se ubica (Vilas, 1984:9)

Sigue diciendo Vilas, que:

El proyecto de unidad nacional impulsado por la Revolución Popular Sandinista se apoya en un conjunto de alianzas que no excluyen la existencia de contradicciones entre las fuerzas convergentes. En la práctica se presenta como un sistema complejo de *coexistencias de clases sin conciliación de clases*, en la medida que es un sistema que expresa en definitiva la hegemonía del campo popular y la subordinación política de la burguesía (subrayado del autor: 341)

De acuerdo a Vilas el polo dinámico de esa alianza logra articularse más en un término de “pueblo”⁴ que de “clase”. Precisamente ese poder de convocar a la nación a

³ Carlos M. Vilas. *Perfiles de la Revolución Sandinista, Liberación nacional y transformaciones sociales en Centroamérica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Legasa, 1984.

sublevarse como convergencia de todas las clases sociales, de diferentes sectores profesionales, pequeños y medianos propietarios así como importantes grupos o fracciones con poder político consigue impulsar la consolidación y el avance del proceso revolucionario. (341)

Según Vilas el proceso revolucionario tenía que desarrollar cuatro cuestiones básicas: la cuestión de clase, la eliminación de la explotación de las masas populares; la cuestión nacional, liquidar la dominación imperialista; la cuestión del desarrollo, superar el atraso; y finalmente la cuestión democrática como constitución de un poder político de nuevo tipo. (11)

Por otro lado, tratando de establecer una especificidad al desarrollo de los modelos de gobernabilidad en Latinoamérica, Andrés Pérez Baltodano⁵ concluye que:

el desarrollo histórico del Estado en América Latina ha generado Estados que se caracterizan por su dependencia externa y por sus altos niveles de soberanía doméstica.” (17)

Baltodano menciona dos modelos de gobernabilidad que son importantes en el desarrollo de Estado y sociedad en América Latina, estos son el modelo “corporativo”, que es un régimen político que cuenta con mecanismos efectivos de participación y representación controlados por el Estado; que corresponde a sociedades como Argentina, México y Brasil. Y el modelo de dominación “oligárquico-patrimonialista”, es el que está basado en el control sistemático del poder estatal por parte de un sector social minoritario, sobre todo, caracterizado por la ausencia de mecanismos efectivos y relevantes de

4 Para Vila el concepto Pueblo está determinado por una fuerza sociológicamente heterogénea y contradictoria, unificada políticamente por la dinámica de la revolución. Ver 341 y 342.

5 Baltodano et.al Orden social y gobernabilidad en Nicaragua 1990-1996, Cries, Managua, Nicaragua, 1998.

participación social; modelo de gobernabilidad que corresponde a sociedades como Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua. (17)

Estos modelos expuestos por Baltodano, no sólo determinan la naturaleza del desarrollo político en América Latina sino que muestran a los países centroamericanos como receptores de “niveles de dependencia externa mucho más profundos que los sufridos por países como Argentina y Brasil”(18)

El largo período de revolución, guerra y pacificación se detiene actualmente en la lucha por alcanzar los niveles de democratización, que los nuevos proyectos neoliberales y la globalización imponen al área.

¿Qué contexto histórico abarcan los textos seleccionados?

Es muy difícil que los escritores centroamericanos elaboren sus textos divorciándose rotundamente de los acontecimientos políticos o sociales. O que sus ficciones sean refractarias a un discurso reflexivo o de preocupación por la violencia como sistema de vida en Centroamérica. Aquí cabría la pregunta ¿En qué sentido los escritores son los “intelectuales orgánicos” de una *cultura centroamericana*?

Dice al respecto Sergio Ramírez:

La obra de creación personal, al reflejar todo el universo lacerante que rodea al escritor, no será un producto de la asepsia estética o de la propaganda concebida fuera de la escala de valores de la obra de arte, sino un testimonio a la vez personal y ecuménico. En este sentido la literatura es siempre un compromiso, si se entiende como tal el acto de fe por la honestidad intelectual del escritor que debe ser sólo boca de la verdad.⁶

⁶ Sergio Ramírez. Antología del cuento centroamericano. Tomo I. San José, C.R: EDUCA. 1973.

Aunque el escritor centroamericano actual no se ocupe de “reflejar” su contexto histórico y social ha ido marcando en su escritura cómo es la construcción de las subjetividades, o modos discursivos —muchas veces opuestos al discurso nacional—, la disciplina social, el asunto de lo nacional, y otras tendencias cuestionadoras de la supuesta creación de una *nueva ciudadanía* valiéndose de estrategias de representación.

¿Pero cuál es la perspectiva discursiva de los escritores centroamericanos con respecto a los discursos nacionales?

El fin de la utopía de libertad, desarrollo económico y esperanza social de mejores niveles de vida deja su huella en las llamadas textualidades centroamericanas. En el caso de los autores estudiados, esta huella se manifiesta con el auto-cuestionamiento a los valores de familia, nación, ciudadanía y violencia como marca histórica permanente. En Centroamérica estos son elementos fundamentales de la identidad nacional.

¿Cómo se han estudiado los cuentos en Centroamérica hasta ahora?

Antologías de literatura centroamericana como la *Antología del cuento centroamericano* de Sergio Ramírez Mercado, *Panorama del cuento centroamericano* de Alcides Abella; y libros de crítica literaria como *Gestos Ceremoniales* de Arturo Arias⁷ o *El sello del Ángel* de Margarita Rojas y Flora Ovares, toman como génesis de la literatura centroamericana el *Popol Vuh*, del cual ven nacer tradiciones narrativas que continúan con una idea evolutiva de cambio o madurez, analizan el tránsito que sufre la narrativa al pasar por los períodos de guerra, revolución y procesos de paz como una etapa del ansia liberadora heredada del *Popol Vuh*.

Hasta ahora este esquema evolutivo y emancipador no ha sido puesto en duda, sino que se articula cabalmente a la narración de la fundación de las literaturas nacionales

⁷ Arias, Arturo. *Gestos Ceremoniales: Narrativa centroamericana 1960-1990* Guatemala: Artemis & Edinter, 1998.

centroamericanas. Esta perspectiva, que retoman las antologías de narrativa centroamericana responde a la tendencia que Beatriz González Stephan⁸ observa en la abundante producción de historias literarias hispanoamericanas que reproducen los esquemas del siglo XIX, ya que prolongan las premisas ideológicas del liberalismo como proyecto ideológico de los sectores dominantes:

El modelo liberal [de historia literaria] que se atuvo a una perspectiva americanista hizo un reconocimiento exhaustivo de las culturas indígenas, pero en calidad de un sustrato históricamente cancelado. (221)

Otra constante de la crítica literaria centroamericana, es interrelacionar la modernización de la literatura (la universalidad), con el momento del “boom” de la literatura latinoamericana. Arturo Arias (*Gestos Ceremoniales*: 1998), por ejemplo, señala la década de los setenta como la década de la “explosión” cuantitativa y cualitativa de la narrativa centroamericana, y justifica el fenómeno como influencia del “boom”. Según Arias esta literatura centroamericana:

adquirió rasgos característicos propios que sin embargo han sido poco estudiados por la propia crítica centroamericana, y han pasado desapercibidos para el resto de la profesión. (1)

En palabras de Arias:

Esto se debe al hecho de que *la textualidad centroamericana aún es invisible para la mayoría de críticos literarios del continente*, a pesar del premio Nóbel a Miguel Ángel Asturias en 1967, y de otras figuras de

⁸ Beatriz González Stephan. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX. Habana: Casa de las Américas, 1987. Pág.9-10

primera magnitud tales como Augusto Monterroso o Luis Cardoza y Aragón” (p.1/ Cursiva de MCPC)

Que se haya producido ese *mini-boom* es para Arias “una pequeña hazaña” por las condiciones de guerra y crisis política que vivió la región centroamericana, principalmente en El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Sin embargo, habría que considerar, además, que esa “*Textualidad Centroamericana*” de que habla Arias, está constituida por una pluralidad discursiva generalmente contradictoria y extremadamente desemparentada de una labor *consciente* por lograr una continuidad estética coherente. Las mismas condiciones de pobreza han hecho que ni los críticos de la región ni los mismos escritores se dediquen a estudiar o enriquecer su propio desarrollo artístico.

En todo caso, y por considerarlo representativo, podemos *repasar* algunas ideas de Sergio Ramírez con respecto a las tendencias sobresalientes en la cuentística de las últimas décadas. En su paradigmática introducción a la *Antología del cuento centroamericano* (1973), Ramírez dice:

Las primeras manifestaciones del *arte narrativo centroamericano*, antes de lo que podría llamarse la época de creación individual y que no se da sino a partir del último tercio del siglo XIX, están constituidas por las crónicas sagradas y tradiciones orales de los pueblos aborígenes; por los textos de los cronistas durante la conquista española; y por las expresiones literarias de una cultura ya mestiza que se manifiesta durante la colonia. (Cursiva de MCPC / 9)

Para Ramírez, el legado de libros sagrados tales como el *Popol Vuh*, el *Memorial de Sololá o anales de los cachiquestes*, y los *Títulos de los Señores de Totonicapán* fue “una narrativa y una poesía ambas de carácter primitivo oral, que no aparecen organizadas en

libros sagrados y que por sobre su dispersión inicial sufrieron una lenta decantación a medida que los grupos indígenas iban siendo diezmados y dispersados.” (11)

Más adelante continúa Ramírez:

Puede decirse entonces que entre la excelente tradición literaria de la cultura maya quiché, principalmente referida a sus libros sagrados y las primeras obras narrativas del siglo XIX, se abre un abismo, el de la conquista y dominación española. (15)

Ramírez habla de tres tendencias en la narrativa centroamericana:

- 1) La relación de dominio naturaleza-hombre que determinan Gallegos principalmente y después Rivera.
- 2) la de carácter social, que viene directamente del naturalismo.
- 3) la que crea un arte narrativo puro alrededor del campesino, sin acentos sociales y que puede denominarse regionalismo, heredero directo del realismo criollo del siglo XIX.

Para el crítico, la primera tendencia:

representa una creación americana, que valedera o no, interpretó en su momento al continente y tipificó literariamente un fenómeno cultural. Esta reafirmación de lo nacional americano[...] fue muy justa al momento de aparecer, pues frente a un proceso de desculturización que ya comenzaba a operarse, lo criollo, lo vernáculo, lo que se interpretaba como expresión de la nacionalidad, era antepuesto frente a las costumbres, prácticas e idiomas que traían los que sembraban banano u ocupaban territorios para ser árbitros de guerras intestinas. (29)

Para Ramírez, la narrativa centroamericana está determinada por precedentes socio-históricos, políticos y geográficos. En su percepción aparecen creaciones y contextos

literarios de Guatemala, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Nicaragua y Panamá. Pero a fin de cuentas la tendencia discursiva de Ramírez es la de marcar la narrativa centroamericana como un todo homogéneo o como una continuidad. Y éste es un modelo que siguen otras antologías y estudios sobre literatura centroamericana como las que se mencionaron al principio. Sin embargo resulta más apropiado ver las producciones literarias centroamericanas desde la perspectiva de las literaturas heterogéneas que define Cornejo Polar resumido por Schmidt⁹:

Cornejo Polar juzga que hay una subsistencia de las distintas culturas y sistemas literarios con todas las contradicciones internas y entre ellos. Esta heterogeneidad cultural se manifiesta de la manera más clara en las literaturas que él define como heterogéneas, porque aquellas realizan en sí mismas la conflictividad de la totalidad contradictoria de las sociedades latinoamericanas. (198)

Lo que podemos observar es que aunque se ha tratado de diseñar, no ha existido un proceso unitario de desarrollo de una cuentística centroamericana, y que la práctica de buscar el génesis de la literatura centroamericana en las tradiciones indígenas solo corresponde a la aceptación acrítica de un modelo del liberalismo y que leer la narrativa actual como diversidad y complejidad puede abrir nuevas posibilidades.

⁹ Friedhelm Schidt: "¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?" en: Nuevo Texto Crítico Año VII. Julio 1994-Junio1995 Número 14/15

III. Justificación

Se seleccionó el género cuento, dentro de la diversidad de géneros textuales, porque este ofrece una variedad de temáticas y estrategias discursivas concernientes a los procesos sociales y culturales recientes de la historia centroamericana.

En el caso de la región centroamericana las producciones textuales no necesariamente han coincidido con los géneros canónicos institucionalizados por la modernidad. Algunos autores hacen notar que el sistema literario centroamericano no se corresponde con la estructura paradigmática europea occidental. Al respecto, dicen Beverley y Zimmerman:

[...]one has to be careful not to judge Central American intellectual life by standards that derive from developmental, historicist schemas often tied to colonial or imperialist projects. In Central America, as in others regions of the postcolonial world, intellectuals and bodies of ideas are not necessarily of the same sorts or located in the same places as in the metropolitan centers. We refer not only to the well-known problem of indigenous and peasant culture, but also to the Latin American form of elite humanistic-scientific culture on the European academic model. If there is a general synthesis of middle-and upper-class intellectual life in Central America, it finds its actualization not in formal philosophical systems, libraries and museums, universities, a technical-scientific establishment, but in an informal literary public sphere constituted, often quite haphazardly and precariously, by journals, newspaper, editorials, manifestos, tracts, letters, testimonies and

memoirs, novels and stories, *costumbrismo*, and above all, as we will argue here, poetry¹⁰.

Además, estos autores argumentan que la literatura corporiza la cultura nacional oprimida:

However cosmopolitan given cultural movements in Central America may appear, intellectual life of any lasting significance from the nineteenth century on has been tied not to developing “universal” scientific or philosophical knowledge, but to lyrical and narrative embodiments of an oppressed national culture (or cultures), to the language, rhythm, memories, visions, and dreams of provincial and often illiterate groups seeking to react to or escape from forces of dominations as they experience them in their daily lives. This has made literature the main cultural form of the “national”¹¹.

Por eso, es posible argumentar que el carácter fragmentario y diverso de la cuentística actual se vuelve representativo de la heterogeneidad de los discursos narrativos de la región.¹²

El carácter de representación heterogénea que tienen los cuentos depende en parte del modo en que se leen, pues estos logran representar una pluralidad social al ser leídos no como un reflejo mecánico de la problemática social, sino estableciendo las diferencias

10 Beverley and Zimmerman, 1990: 37-38

11 Beverley and Zimmerman, 1990: 38. Cf. Balcanes y Volcanes de Sergio Ramírez.

12 Dice Martín Nogales citado por Carmen Urioste en: “Minimalismo y suciedad en la narrativa de Jacinta Escudos” en: Cultura. Revista del Consejo Nacional para la cultura y el arte. N°. 85. Mayo-Agosto, 1999. Pág. 124.

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

pertinentes entre dos estructuras: la problemática social existente y la *representación literaria* de esa problemática¹³. En todo caso, en las narrativas hay un intento de representación del Otro desde el punto de vista de una ideología letrada. A fin de cuentas el cuento moderno tiene la aspiración vanguardista de *ser* el otro, lo que ofrece una serie mediatizada de representaciones.

Dice Cortázar:

En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonable, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.¹⁴

Entonces, al leer un texto como representación y como discurso, necesariamente se leen cuantiosas y diversas discursividades como un gran archivo de voces que confluyen, en un modelo parecido al de Bajtin¹⁵.

Revolución y transición

Se ha escogido el período posterior a 1979, momento del triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua, porque ésta señala un rompimiento histórico muy importante para Centroamérica. Víctor Hugo Acuña ha dicho de la “Revolución Sandinista” que ha sido “la experiencia política más radical en toda la historia regional”¹⁶.

13 Cf. Cros 29-30

14 Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento” en: Jaime Barba e Irma Zeledón (compiladores). *Letra Viva*: El Salvador: Editorial Istmo. 1994.

15 Cf. Zavala (1991)

16 Víctor Hugo Acuña “Autoritarismo y Democracia en Centroamérica (S. XIX y XX)” p 542 en: Frances Kinloch Tijerino (Edit.), *Nicaragua en Busca de su identidad*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua-Universidad Centroamericana, 1995.

La revolución sandinista hace posible romper con una de las dictaduras más largas y sangrientas de Latinoamérica y seguramente ha significado para la región centroamericana lo que en su momento la revolución cubana significó para Hispanoamérica..

Según Acuña, en una perspectiva de larga duración hay ciertas continuidades del modelo político autoritario en Centroamérica: “la continuidad de las clases dominantes, la discontinuidad de las instituciones políticas y la integración segmentada de las clases subalternas en el sistema político.” (Acuña 539). Estas continuidades son puestas en cuestión durante la coyuntura revolucionaria. Dice Acuña:

Si decidimos viajar hacia atrás en el tiempo debemos reconocer que en 1978-79 con el inicio de las guerras y revoluciones la región entró en una nueva etapa de su historia. Ahí pareció agotarse una estructura, un modelo de relaciones sociales y políticas, que se había intentado cambiar en los años 1940, sin éxito, salvo en Costa Rica, y que provenía de la época de las Reformas Liberales de fines del siglo XIX. (Acuña 559)

Después del cambio de paradigma que asentó el triunfo de la revolución sandinista en 1979, más las luchas armadas en el sector rural y urbano que se daba en El Salvador y Guatemala se produjo en toda la región una significativa producción de narrativa corta¹⁷. Esta producción se incrementó tras la firma de los tratados de paz. Esta narrativa corta es diversa y plural aunque muchas veces se concentra en seres “cínicos”, como los ha llamado Beatriz Cortéz en su ensayo “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”¹⁸:

17 Cf. Arias, Isolda Rodríguez, Cortéz [2003]

18 <http://sololiteratura.com/horestetica.htm> [2003]

Al trascender los límites marcados por los proyectos revolucionarios, estos textos de ficción exploran los deseos más oscuros del individuo, sus pasiones, su desencanto causado por la pérdida de los proyectos utópicos que antes dieron sentido a su vida y su interacción con un mundo de violencia y caos.

[...] A pesar de ello, el cinismo, como proyecto estético, no es del todo negativo. De hecho, proporciona una estrategia de sobrevivencia para el individuo en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo. (Cortéz. P 1 de 11)

La región centroamericana ha estado marcada por una larga trayectoria de dominación basada en la violencia de Estado y el terror impuesto por los grupos de poder, aunque también ha habido períodos de gobiernos patriarcales y populistas.¹⁹ De una experiencia de guerras, revoluciones, gobiernos autoritarios, violencia, utopías frustradas y procesos de pacificación que parecen dar respiros, han surgido importantes obras literarias que posiblemente sirven de archivo o pretextos a la cuentística actual que trata —a veces indirectamente— la representación de la ciudadanía, la problemática de los grupos marginales que no están “sujetos” en la categoría de ciudadanos, o la violencia como sistema de vida.

El señor Presidente, bien puede ser un ejemplo de la predominancia de literatura social, que también ha tenido una representación alegórica y simbólica. Esta es una obra que inicia con personajes marginales y deformes, y se constituye en una expresión decisiva de lo que ha sido el tema del poder del Estado y los sistemas de dominación en la literatura

19 Cf. Acuña, 542 – 543.

centroamericana, es decir, la articulación de la ciudadanía con respecto al ego del dictador del momento. En este sentido Gerald Martin señala que:

La novela de Asturias sugiere, entonces, que en las estructuras del neocolonialismo, el mito del individualismo burgués sólo puede ser sostenido si el caudillo se apropia de toda la individualidad negada al resto de ciudadanos.²⁰

Puede plantearse, entonces, que *El señor presidente* sirve de modelo de narrativa moderna, social y alegórica al mismo tiempo.

En el cuento centroamericano el rompimiento con el regionalismo se da mucho después de que ocurre en la novela²¹. Por eso Sergio Ramírez en su introducción a la narrativa centroamericana de 1973, dice:

Hay entonces una nueva calidad de realidad; una nueva clase ciudadana con su propia periferia; hay un nuevo tipo de explotado que no es ya el mismo de los años veinte; éste llega a la ciudad, toca a sus puertas inútilmente y se queda en las barriadas; y hay nuevas tensiones y ambiciones, nuevas formas de moral pública y privada, un evangelio pervertido cuya transmisión queda en manos de los medios de comunicación que se encargan de destruir lo que queda o puede quedar de una cultura nacional. (50)

En ese momento Ramírez plantea, tomando como modelo la literatura del *boom* latinoamericano, la necesidad de una literatura menos maniquea que el regionalismo y reivindica la creación de “personajes humanos y profundos, complejos y contradictorios como en esencia es el hombre”. (51) Para el autor estos cambios implican el nacimiento de

20 Gerald Martín. “El Señor Presidente: una lectura contextual” en Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Edición crítica. México –París. Fondo de Cultura Económica, 1978. Página cxxxii. Citado por Delgado 2002. Pág. 54.

21 Recuérdese que para el año de publicación de *El Señor Presidente* (1946) todavía hay una predominancia del regionalismo.

la “nueva narrativa centroamericana” que es la que marca el inicio de una narrativa urbana, asentada en los sujetos y la alienación, de acuerdo con modelos de cuento moderno

A pesar de la constante producción de narrativa en la región, hasta ahora la escritura centroamericana tiene poca visibilidad en los estudios literarios hispanoamericanos y latinoamericanos. Este trabajo se hace entonces como una contribución para el estudio de las representaciones de identidades subalternas, la idea de ciudadanía y las tendencias discursivas constantes en la narrativa corta centroamericana actual.

IV. Objetivos

Objetivos Generales

1. Con este estudio se pretende analizar el discurso narrativo de autores centroamericanos y las formas de representación de los grupos marginales urbanos para observar de qué manera se relaciona con un sentimiento de derrumbe de la ciudadanía del momento post-revolucionario.
2. Comprobar si en las narraciones seleccionadas se alegoriza nación o ciudadanía por medio de lo monstruoso, lo que está fuera de la ley y la moral.
3. Constatar si en la narrativa centroamericana actual hay un cuestionamiento de la violencia como marca histórica regional.
4. Estudiar la representación de identidades femeninas.
5. Contribuir a la difusión de las relaciones y vasos comunicantes existentes entre los narradores centroamericanos actuales y sus producciones narrativas.

Objetivos Específicos

1. Observar cómo se representa en los cuentos estudiados las relaciones entre padre-hijos, madre-hijos. Y cómo las escritoras Naranjo, Escudos y Rodas representan los roles femeninos: madre, hija, esposa, etc.
2. Estudiar cómo los escritores actuales incorporan en sus ficciones la problemática de la familia centroamericana.
3. Comprobar cómo los escritores centroamericanos simbolizan o alegorizan en sus narraciones las estrategias de agenciamiento y consentimiento de los grupos subalternos y marginales.
4. Constatar el uso de la metaficción como signo de la conciencia del escritor sobre su propia construcción textual.
5. Demostrar que en las representaciones narrativas, las mujeres aparecen disciplinadas o subalternizadas por el discurso hegemónico nacionalista.
6. Observar si en las representaciones de los sujetos nacionales hay una tensión entre la esperanza de una ciudadanía ideal frente a las alternativas reales de ciudadanía.

V. Hipótesis

1. Los narradores actuales están representando a los grupos marginados, a los que aparentemente no disciplinados por el discurso regulador del Estado. Están representando lo violento, lo monstruoso, lo que está fuera de la ley y la moral.
2. El discurso y las formas de representación de las narraciones seleccionadas están vinculados a un deseo por contar la violencia como cotidianidad de las sociedades centroamericanas.
3. La propuesta narrativa de los autores centroamericanos estudiados cuestiona las ideas tradicionales de representación de la nación y de los sujetos marginales.
4. La narrativa de mujeres centroamericanas, posteriores a la revolución sandinista, no se concentra en el goce del cuerpo o de la sexualidad, sino que reivindica el cuerpo, viejo, deforme o decrepito como agente liberador del “sí mismo”, o más bien, el cuerpo como base para manipular de forma efímera el deseo, la fe, la esperanza y la frustración.
5. El discurso narrativo de las autoras cuestiona el orden patriarcal. Muestra preocupación por la lucha por la igualdad de derechos que corresponden a las mujeres.
6. Las formas de representación de los grupos marginales urbanos ligados a lo deforme, fuera de la ley, lo abyecto y lo siniestro (*Unheimlich*) están relacionadas con un sentimiento de derrumbe de la ciudadanía del momento post-revolucionario.

7. Los narradores centroamericanos actuales están elaborando representaciones femeninas para reflexionar sobre ellas y criticarlas.

VI. Marco teórico

Para determinar teóricamente el concepto de narración nos atenemos fundamentalmente a los términos y conclusiones de Walter Benjamin.

De los temas concernientes a Historia y sociedad en Centroamérica, así como a proyectos culturales en Centroamérica nos hemos auxiliado de las teorías de Víctor Hugo Acuña, Carlos Vilas y otros.

Han sido útiles, para discernir sobre el espacio histórico, geográfico y cultural de la región, las ideas sobre literatura e historiografías literarias en Centroamérica de Amelia Mondragón y Sergio Ramírez.

Se emplea el concepto de ciudadanía como “el resultado del proceso de una condición política, económica y cultural particular, históricamente constituida” basándose en las ideas de Carlos Vilas e Ileana Rodríguez.

Con respecto a discurso se han tomado como fundamento las ideas de Grínor Rojo, Edmond Cros; y en cuanto a representación (el concepto de alegorías nacionales) las ideas de Frederic Jameson: *“the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society”*

Se habla de discurso narrativo como parte del proceso de escritura ateniéndonos a postulados de la crítica genética y los estudios culturales que dicen:

la escritura se exhibe como un conjunto de procesos recursivos en los que escritura y lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: “escritura” resulta ser sinónimo de “reescritura”. Y este objeto “redescubierto” por el geneticismo, en tanto soporte material e intelectual de la cultura, recoge en su interior las tensiones

del proceso social en que está inmerso. Así, las fluctuaciones de la escritura son descritas como el resultado de tensiones en las que se enfrentan programas versus improvisaciones pulsionales, la adhesión a lo establecido versus la voluntad de innovar, y otras indecisiones y tironeos que hacen de los papeles de trabajo escritural un “lugar de conflictos discursivos”²²

Se estudia lo abyecto y lo siniestro (*Unheimlich*) ateniéndonos a los fundamentos de Julia Kristeva y Sigmund Freud.

El concepto de subalternidad se aborda en el mismo sentido que lo hace Jean Franco.

Y con respecto a la teoría de género usamos el concepto de consentimiento (*consent*) en la dirección de Kumkum Sangari, y también nos atenemos a otros teóricos y críticos feministas.

22 Élica Lois. Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética. Buenos Aires: EDICIAL 2001.

VII. Marco metodológico

Algunos de los problemas metodológicos a los que se enfrenta este estudio e investigación es la escasez de bibliografía especializada sobre el desarrollo del cuento en Centroamérica y particularmente la problemática en torno a la definición del género textual.

En todo caso, tratar de resolver el problema de la falta de una definición del cuento podría desviar el objetivo fundamental de nuestra propuesta, por eso se hace referencia a nuestro objeto de estudio llamándolo indistintamente cuento, ficciones o narraciones, aunque se refiere a narrativa corta. Y tomando como mínimo requisito que hayan sido publicados en calidad de ficciones, narraciones o cuentos.

Se ha seleccionado cuentos de diferentes autores centroamericanos (los autores estudiados no son necesariamente canónicos) de tal forma que coincidan con el tema de la tesis, es decir que en ellos se pueda estudiar las representaciones simbólicas de sus discursos narrativos.

En un intento por coincidir con la diversidad o heterogeneidad de los modos particulares de abordar las representaciones y discursividades, se presenta un estudio independiente por cada autor o autora para conformar un área marcada por lo fragmentario y diverso, que corresponda al perfil de la literatura estudiada. La “Introducción” resume los resultados obtenidos en un esquema general, a modo de panorámica dentro del contexto de los objetivos de la investigación.

Para ayudar a decidir el camino metodológico con respecto al estudio del uso de las representaciones y las estrategias discursivas presentes en los textos, se tomó una de las tesis de Grínor Rojo sobre la dirección de la crítica literaria actual. La tesis dice:

“Así como los discursos que encontramos en un texto se relacionan entre ellos, ellos se relacionan también con otros discursos que se pueden encontrar en otros textos...” (El subrayado es de Rojo. P. 43)²³

En este caso, Rojo entiende por “otros textos” diversas manifestaciones sociales y culturales. En el mismo sentido, las ideas de Bajtin favorecen nuestro proyecto, cuando dice:

Desde el momento en que el hablante se instala en una cadena semántica ya preconstruída, anuncia su intención y entra en diálogo con otros textos abiertamente o implícitamente. Tales intervenciones son siempre específicas y concretas y la palabra siempre demarca relaciones no duales sino un trío de relaciones —hablante, escuchante y los antecesores cuya presencia todavía marca el género²⁴.

De allí que en este estudio se consideren los discursos narrativos paralelos a los discursos culturales. Y que el estudio se elabore básicamente desde una perspectiva de análisis de alegorías y representaciones discursivas.

Al referirnos a *discurso cultural*, consideramos un concepto amplio de cultura, que no se limita a las manifestaciones literarias y artísticas aisladas de su contexto, e implica relaciones de poder. Los cambios traídos por la globalización y la irrupción de los estudios culturales ha abierto las posibilidades de conceptualizar diversas manifestaciones sociales, mediáticas, etc., como cultura. Este tipo de estudios presenta una problemática con respecto

23 Grinor Rojo. Diez tesis sobre la crítica, Editorial Lom, Santiago de Chile, 2001

24 Jean Franco. “Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo”. En: John Beverley y Hugo Achugar (eds). 2da edición. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002 Pág. 122

a las estrategias de interpretación. William Rowe, por ejemplo, enfatiza la necesidad de lecturas cuidadosas de los textos:

Todo discurso se relaciona con el poder. De lo que se trata no es de eliminar el poder sino hacer que las relaciones sean más transparentes. Es inevitable oponer a la transparencia el ocultismo de los aparatos de poder. Sin embargo, no se resuelve el problema atribuyendo tal o cual ideología a los que logran ejercer la dominación. Hay que investigar las formas específicas (tanto dañinas como positivas) del poder y los discursos (incluso el de uno mismo) en que actúan. Estas relaciones no se develan sino mediante lecturas puntuales, densas y minuciosas: lecturas de los textos verbales y lecturas de los objetos no verbales.²⁵

En un sentido complementario, puede pensarse en la propuesta de Jameson de crear nuevas formas de cartografías cognoscitivas (*cognitive mapping*)²⁶.

Al presentar el estudio en capítulos independientes se persigue que metodológicamente responda a la complejidad existente en la narrativa centroamericana actual, —que tiene más diversidad y discontinuidad que similitudes—, y que desde el modelo de los estudios culturales propicie lecturas minuciosas de las alegorías y representaciones discursivas de la narrativa actual.

25 William Rowe. “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura” en: <http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/wr/regional.htm>

26 Ver John Beverley. “Sobre estudios culturales” Universidad de Pittsburgh. Manual. Pág. 3.

Introducción

Este trabajo de tesis para optar al título de maestría en literatura hispanoamericana y de Centroamérica, se elaboró con el objetivo de contribuir al vacío en estudios sobre narrativa corta centroamericana actual, y también para aportar en la interrelación, el estudio comparativo y temático de los autores, propiciando de esta manera el conocimiento de similitudes y diferencias entre los narradores de la región.

Como se verá, el estudio muestra ciertas tendencias discursivas y de representación existentes en la cuentística actual. Con la intención de aprovechar el carácter heterogéneo y particular de la narrativa de diferentes escritores del área y para propiciar una labor didáctica con el material, se hace un estudio independiente y ordenado por cada uno de los autores o autoras.

El *Capítulo I* se dedica a Carmen Naranjo porque tiene una trayectoria de intelectual comprometida que escribe antes y después de las revoluciones centroamericanas de los 80s, y que trasciende el momento actual de globalización. En Centroamérica hay pocos estudios literarios académicos que interrelacionen la escritura de las mujeres con las luchas emancipadoras, en sentido general: identidad, nación, feminismo y subalternidad. En el caso de la escritura de Carmen Naranjo hay una propuesta de un lugar utópico en el que las mujeres tienen espacios de comunión, solidaridad y trascendencia (“El trote de siempre”); pero en la misma narrativa hay un discurso crítico y reflexivo que cuando crea representaciones de identidad femenina como Ondina, una mujer completamente subalternizada, anima a reclamar la no espera de utopías y a la conciencia de que el futuro

es ahora y que hay que saber reconocerlo: las representaciones femeninas de Naranjo requieren esa trascendencia ahora.

El *Capítulo II* ofrece un estudio de algunos cuentos de Horacio Castellanos Moya en los cuales la propuesta discursiva del autor representa el ambiente de violencia en el que viven los sujetos marginales urbanos. En la literatura centroamericana ha sido importante poder representar a un sujeto nacional subalterno, pero este deseo de representación se entrelaza con los intereses y discursos oficiales. En esta muestra de la escritura de Castellanos el discurso narrativo pone en duda la posibilidad de que un sujeto marginal se someta dócilmente a la injusticia social, aunque al mismo tiempo critique la falta de decisión de la clase media con respecto a la conciencia de lucha social. Igual que en la narrativa del nicaragüense Pedro León Carvajal, en la narrativa de Castellanos se usa la metaficción como representación de la conciencia del escritor sobre su propia construcción textual, y para representar la imposibilidad del intelectual de llegar al subalterno. Con la lectura y estudio de algunos cuentos de Castellanos se marca la tendencia de su discurso narrativo con respecto a la construcción de sujetos indecisos, marginales, cínicos y violentos.

El *Capítulo III* presenta un estudio de la narrativa de Jacinta Escudos en la que su discurso narrativo trata de representar a los sujetos salvadoreños como personajes que hacen valer los reducidos espacios de poder para realizar sus deseos más obstinados. La marca más importante de la narrativa de Escudos es la insistencia en captar hechos y seres violentos que surgen en el espacio de la familia.

El *Capítulo IV* trata las tendencias discursivas de la narrativa de Pedro León Carvajal, que podrían verse como las del intelectual con un compromiso ético, que hace

resistencia desde un posicionamiento estético que lo separa y lo hace refractario a la crítica local.

En el *Capítulo V* algunas de las mujeres de la narrativa de Ana María Rodas, aparecen como responsables de valores de acción o estrategias para manipular poder, que no implican un cambio en sus posiciones de víctimas porque no tienen utopías. La madre y la hija representan la falta de comunicación y alianza que garantizaría la agencia de cuotas de poder y representación de los grupos subalternos dominados por el Estado. En la narrativa de Rodas se alegoriza a la nación y se revelan las posibilidades que tienen las mujeres de clase alta—de todas formas subalternas dentro de su propio sistema— de acomodarse al modelo patriarcal como estrategia que le permite adquirir cierto poder de manipulación sobre el sistema que la domina [*consent*], pero debido, quizás a la falta de conciencia (sobre su propio poder “consentidor”), esta maniobra no les funciona como una herramienta para independizarse de ese sistema. Es decir, que la habilidad de acomodarse y manipular desde el papel impuesto por el mismo sistema patriarcal, le puede servir a un personaje femenino para contrarrestar, destruir o derrumbar moralmente al sujeto dominante. Sin embargo, en los cuentos de Rodas las representaciones de los sujetos marginales no siempre alcanzan en el discurso homogeneizante de la nación y el Estado porque la nación como mitología que da identidad a los sujetos, en realidad se construye en base de la eliminación de las diferencias, es decir, la nación niega las alteridades

Los cuentos de los autores estudiados se vinculan entre sí porque tratan de representar a sujetos marginales y estas representaciones generalmente corresponden a una identidad femenina. Aunque tiene relatos en los cuales las mujeres son capaces de agenciar y dominar sus espacios y realización personal (“Arcángela” por ejemplo), en muchas de las narraciones de Rodas, se está representando a un sujeto marginal que no es rural, como

había sido predominante en la narrativa centroamericana a partir del siglo XIX, sino urbano. Y ese lugar urbano que les corresponde, es uno en el que los espacios íntimos y públicos implican un consentimiento, basado en la aceptación del papel de marginal, y al instante de consentir el sometimiento a un sistema de sobrevivencia basado en la violencia como cotidianidad o al menos al tipo de *violencia simbólica* de la que habla Bourdieu²⁷. También, muchas de estas representaciones de los sujetos marginales urbanos son figuras que entran en el parámetro de lo deforme física o moralmente (asesinos, amoraes, locos, enanos, transexuales, seres egoístas etc.). Probablemente estos modos de representación que aparecen en los discursos narrativos estén ligados al proceso de transición de una época llena de afanes idealistas, nacionalistas, frente al fracaso de las utopías y la entrada en pleno de la globalización que deja un sentimiento de derrumbe de la ciudadanía.

Dice Castellanos:

Esa literatura que se realizó a partir de la utopía comunista estaba embarcada en un viaje que duró muy poco. Esa generación “cínica” o “impasible”, o como le quieran llamar, está embarcada en los valores esenciales del ser humano: las pasiones, las envidias, los odios, los amores, los celos... La literatura debe tocar esas cosas que no cambian, para tener más libertad y mucha mayor trascendencia²⁸.

El cuento de Castellanos “La movilización” (*¿Qué signo es usted...?*) puede leerse como versión de realidad, como metáfora, o como alegoría del escritor comprometido desenmascarado, que se enfrenta a su propia huella, a la prueba de lo que ha sido su trabajo

27 Bourdieu citado por Marta Lamas, «Usos, dificultades y posibilidades de la categoría “género”». Sin más referencia. 344-345

28 <http://www.laprensa.com.ni/literaria/ensayos/> 3 de mayo 2003

de transcriptor de la memoria de su pueblo, o de su propia memoria. En el cuento un hombre adinerado decide fotografiar una manifestación de protesta que se hará en el centro de la ciudad, parece que quiere tener evidencia del reclamo de la gente y la violencia de la policía, pero al final sale huyendo sin tomar ninguna foto. Solo le queda el sentimiento de frustración.

Las narrativas actuales centroamericanas ya no tienen nada que ver, o no quieren tener una relación con las pasadas generaciones de escritores comprometidos como Roque Dalton, o Carmen Naranjo para citar dos ejemplos. En este momento, los narradores centroamericanos que tienen cierto éxito como Castellanos y Escudos, ya no enuncian su discurso como autores comprometidos sino que aprovechan o recrean la problemática de la sociedad centroamericana como fuente primaria de material para el discurso narrativo de la violencia, que a la vez es usado como discurso anzuelo, que marca lo exótico de las sociedades centroamericanas en una suerte de trato (comercial) entre el escritor y el posible mercado global.

El escritor transita hacia y desde los espacios de pérdida de ideologías o utopías prometedoras o motivadoras hacia narrativas del descreído (a) que trafica con lo vendible de estas exóticas posibilidades narrativas: la violencia en todos los niveles y campos de acción de los mundos narrativos.

Este proceso-transición hacia una “ladinización”²⁹ del escritor(a) centroamericano(a) implica un trauma de la memoria. Si la memoria letrada y subalterna estaba marcada por el sistema de violencia de Estado y el proceso de guerra, ya sea en formas literarias como la novela (*El señor Presidente* de Asturias) y el testimonio (*Me*

²⁹ En historia cultural, ladinización refiere a la renuncia del indígena a su cultura como intento por tener acceso a otra a la que no pertenece. En este caso se usa en el sentido de que el autor renuncia a un compromiso ético y social para conseguir con astucia y disimulo lo que quiere de la globalización.

llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia); la pacificación se vuelve un trauma que borra la memoria del pasado reciente. Jacinta Escudos, por ejemplo, declara que sus poemas de izquierda los publicaron sin su autorización, que ella nunca los hubiera publicado; que Roque Dalton no es trascendente en su trabajo literario (y eso que la protagonista de su primer novela leía a escondidas a Dalton), y que las ideas de violencia, el deseo crítico y la putrefacción como marca humana son parte de la huella que el poeta deja a sus seguidores. ¿Por qué borrar la memoria? Pero de todas maneras el discurso narrativo de la autora se actualiza y difunde como pseudo-testimonio y como literatura exótica de la violencia en Centroamérica.³⁰

La guerra marca la memoria y el intelectual la inscribe, la textualiza, pero la nueva memoria, gracias al trance de la globalización, mutila el deseo anterior que era volverse una sola voz, luchar a niveles discursivos por un sentido ético y estético de la literatura. Sin embargo es necesario reconocer que hay “sobrevivientes” como es el caso de la narrativa de Naranjo, Rodas y Carvajal.

Las narrativas de Naranjo, Rodas y Carvajal están muy ligadas al deseo de representación de una identidad femenina. En la narrativa de Naranjo, se encuentra el símbolo literario centroamericano de la representación femenina: Ondina. Este personaje-símbolo alegoriza la tradición de la mujer sexualizada, subalternizada y dominada desde la sexualidad. Ondina también marca un deseo de búsqueda de subjetividades (como género, autogestión, identidad y ciudadanía) que revelan la complejidad del sistema de relaciones en las que existe la figura femenina. En los cuentos de Rodas hay un fuerte cuestionamiento

30 Cf. texto de Villalta y Escudos, Jacinta. *Apuntes de una historia de amor que no fue*. El Salvador: UCA Editores. 1987.

_____. *Contra - Corriente*. El Salvador: UCA Editores. 1993.

_____. *Cuentos Sucios*. Colección ficciones Volumen 4. El Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos. 1997

a las mujeres como sujetos capaces de consentir el dominio patriarcal o autogestionarse como sujetos plenos. Carvajal enuncia un discurso que reflexiona, desde la filosofía y la estética, sobre el problema de la diferencia entre la presencia intelectual, sus alcances y la marginalidad.

Sin embargo, la nueva memoria se acomoda y reacomoda a los intereses personales de los intelectuales volviéndolos una versión del ladino que comercia con su cultura y la observa con distancia. Se escribe sobre dolor y violencia salida de los límites permisibles porque resulta exótico y lo exótico sigue vendiendo, aunque éste no se llame nuevo naturalismo o nuevo realismo mágico. En todo caso, lo que quisiéramos en esta tesis no es discutir la posibilidad del compromiso del intelectual en las condiciones actuales, sino estimular el espíritu crítico de la recepción de la narrativa reciente. Al estudiar las representaciones simbólicas de nuestra narrativa y concentrarnos en sus tendencias discursivas queremos contribuir a la comprensión de la narrativa corta de la región. Por lo demás, la sistematización del proceso literario centroamericano es aún una tarea pendiente.

Capítulo I

Mujer, familia y nación en la escritura de Carmen Naranjo:

¿Continuidad, transgresión o punto de resistencia?

Carmen Naranjo³¹ (1931), es una autora costarricense muy conocida en la región, siempre es incluida en las antologías sobre narrativa centroamericana y tomada en cuenta como representante de la escritura femenina de Hispanoamérica. En la cuentística de Naranjo podría encontrarse uno de los símbolos narrativos más importante de la representación de identidades femeninas en tensión con los discursos hegemónicos. Ondina constituye un punto de confluencia de la representación de identidad femenina vista desde un punto de vista androcéntrico. Es una mujer enana, bella, dependiente, constituye en sí una figura erótico-sexual, reducida a los espacios más íntimos [privados] de lo que queda de una vieja familia oligárquica.

Hasta ahora el estudio más completo y conocido sobre la narrativa de la autora es *Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica*, de Luz Ivette Martínez³². Martínez demuestra la persistencia de la escritura de mujeres y la relevancia que ha tenido en las letras costarricenses. Según ella las predecesoras de la escritura actual costarricense que en

31 Carmen Naranjo (1931) es Oriunda de Cartago, estudió lingüística en la Universidad de Costa Rica, con estudios de postgrado en los Estados Unidos y premios nacionales e internacionales como: Premio Editorial Costa Rica 1973, Premio Aquileo Echeverría, mención honorífica en el concurso centroamericano del CSUCA, entre otros. Con destacados cargos de dirección para el gobierno costarricense, como embajadora de Costa Rica y ministra de Cultura Juventud y Deportes. Vale señalar que Naranjo pertenece a la llamada generación del 70, un grupo influenciado por las ideas de liberación propiciadas por la revolución cubana. Una generación de escritores comprometidos con la realidad social y urbana. De ahí que la autora aborde en su narrativa los problemas de la clase media, la angustia existencial, el suicidio y la crítica ante la institución familiar.

32 Luz Ivette Martínez S. *Carmen Naranjo y la narrativa en Costa Rica*. San José, C.R.: EDUCA , 1987)

su momento representa Naranjo son Carmen Lyra y Yolanda Oreamuno. Dice Martínez de la generación de Naranjo:

la generación que en 1948 orienta al país hacia un Estado de inspiración social demócrata [...] surge en el Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales. A éste pertenecen jóvenes, representantes de los sectores medios, que plantean con optimismo varias reivindicaciones como: planificación económica, tecnificación de los servicios estatales, ampliación de la democracia sociopolítica, creación de un mercado interno y medidas de protección a los trabajadores. Estas ideas influyeron en las orientaciones del Partido Liberación Nacional, fundado en 1952; partido al que pertenece Carmen Naranjo. (Martínez: 212-213)

Alrededor de veinticinco autores que escriben sobre Carmen Naranjo³³ han vinculado la obra de la autora con su biografía, destacando la relevancia que ha tenido Naranjo en la política, el gobierno y la educación. También hacen notar que su obra merece más estudio del que ha tenido. En los estudios sobre la obra de Carmen Naranjo se han observado las perspectivas siguientes:

1. La escritura de Naranjo representa a la escritura de mujeres centroamericanas e hispanoamericanas.
2. La narrativa de Carmen Naranjo es novedosa, revolucionaria, de ruptura.
3. La narrativa de Carmen Naranjo representa la crisis social de la sociedad y la nación costarricense.
4. La escritura de Carmen Naranjo es feminista.

³³ Las referencias se incluye entre los anexos.

5. La escritura de Naranjo exige un lector activo, es decir que el lector tenga una previa experiencia estética.

Yolanda Oreamuno (1916-1956) con su novela *La ruta de su evasión* (1949) había tratado de liberarse del viejo concepto de familia como centro de la narrativa nacionalista. Sin embargo su trabajo aparentemente no tiene consecuencias en la historia literaria o en el discurso nacional. Dice Ovares³⁴:

La ruta de su evasión (1949) no se ha considerado nunca como obra que represente el alma o los valores nacionales. Los problemas que plantea no forman parte de las categorías que dentro del imaginario costarricense constituyen nuestra nacionalidad. (263)

El gesto radical de la novela es que se concentra en el plano interno, un plano psicológico de los personajes, algo que no tenía precedentes dentro de la narrativa costarricense. Significativamente, Carmen Naranjo en su novela *Diario de una multitud*³⁵ continúa con el trabajo de Oreamuno, porque problematiza desde el plano ficcional la idea de familia como unidad de la literatura nacional. Además, su trabajo en el ámbito de la narración corta es crítico y desestabilizador, con respecto a las ideas institucionalizadas. En sus cuentos la autora elabora discursos que parecen pertenecer al mismo proyecto que inició Oreamuno con su ya mencionada novela³⁶. Naranjo reconsidera el valor simbólico-representacional que se le ha asignado a la casa y al espacio familiar en la literatura costarricense. Según advierte Flora Ovares:

34 Flora Ovares, et. al. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial Universitaria de Costa Rica, 1993.

35 San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974.

36 Cf. "Las primeras narradoras costarricenses: Carmen Lyra y Yolanda Oreamuno" de Ivette Martínez (1987) y Ovares 1993

En el discurso nacional se instaure una jerarquía que coincide con la patriarcal, en el sentido de que los términos de *razón, orden y realidad* se suponen propios del padre y se valoran positivamente por esto mismo. De esta manera se evidencian las homologías sobre las que trabaja este discurso: *la nación se homologa, en cuanto a la relación jerárquica, con la familia.* (Ovares, 1993:6) [Subrayado de MCPC]

La escritura de Carmen Naranjo se vale de una estrategia por la cual se vuelve nacional o nacionalista por oposición, es decir, aunque se mantiene en la misma línea de tradición nacional—sus narraciones ocupan, predominantemente el espacio de la Meseta Central, la ciudad y la familia—la autora usa la casa (símbolo del orden y resguardo patriarcal) y la familia (la conservación de los valores nacionales) como puntos de tensión entre las identidades femeninas y el poder patriarcal o los discursos hegemónicos dominantes, de tal manera que en la narrativa de la autora hay una mirada escéptica frente a la supuesta “armonía, ausencia de conflictos, origen común y respeto a la autoridad y el orden” (Ovares 1993:6) predominantes en la tradición textual nacional.

Para demostrar esta hipótesis se presenta a continuación el estudio de tres cuentos en los que es posible encontrar coincidencia y hasta cierto punto consecutividad con la tradición literaria nacional por el hecho que aborda los dos espacios fundamentales: la casa y la familia. Sin embargo, el sujeto nacional (ciudadano) representado por la autora puede ser deforme (“Simbiosis del encuentro”), grotesco, bárbaro y a la vez sensual (“Ondina”), o es un sujeto genérico disciplinado, subalternizado dentro de lo que significa *lo nacional* (“El trote de siempre”). Como se verá, esa coincidencia es apenas el punto de partida en la elaboración de un discurso más complejo.

“Simbiosis del encuentro”³⁷: la familia y el problema de las diferencias

“Simbiosis del encuentro” de la colección *Ondina* (1988) es una narración cuyo tema central es el proceso de fundación de una familia que al final resulta malogrado. En la narración se parodian y problematizan los patrones de género impuestos por el poder patriarcal. El argumento se plantea de una manera lineal, usando un patrón preestablecido por las llamadas novelas rosa y la literatura popular. Un hombre y una mujer se conocen, y comienzan una relación amorosa. El resultado de la relación es un embarazo y el fastidio por el cuerpo embarazado. Al final la pareja se separa y uno de ellos escapa con el hijo.

El relato está narrado en primera persona, es la voz de Ana quien relata los acontecimientos, se describe ella misma como una mujer común y corriente. Alguien le concerta una cita con Manuel, un hombre que ella misma describe como solitario, pero lleno de atributos masculinos. La voz femenina se narra a sí misma perseguida por el enamorado y luego atrapada por el amor, en un juego paródico con respecto a lo tradicional o con la linealidad del proceso de galantería, enamoramiento y unión de pareja. En apariencia, el modelo del amor heterosexual sigue una dirección rutinaria:

Nos fuimos con las manos unidas, paso y beso, hasta mi apartamento. Nos quedamos allí toda la semana, sin distinguir el día y la noche, hasta que nos molestaron las migajas en las sábanas [...] (38)

A pesar de que la relación amorosa nace en un ambiente lleno de armonía, en el que se habla de “nosotros”, el impulso erótico, amoroso y sexual se va perdiendo conforme la relación se vuelve cotidiana, hasta alcanzar una etapa de peleas y odios mutuos.

Llega el momento en el cual la protagonista es interrogada por una amiga sobre el color de los ojos del amante, pero la incertidumbre se le vuelve la revelación de la verdad:

³⁷ Carmen Naranjo. *Ondina*. Colección La Honda. Cuba: Casa de las Américas. 1988.

nunca lo ha visto a los ojos. “Nunca lo había visto ojo a ojo, las caricias nos perdieron en un mundo de humedad.” (40) En realidad, este indicio melodramático indica una transformación del punto de vista “femenino” de la voz narradora, por otro “masculino”: ha comenzado la mutación genérica de los protagonistas. Cuando ella tiene que reconocer que nunca ha visto a plenitud cómo es el objeto amado, se marcan las diferencias entre ella y Manuel. A partir de este momento la distancia se acrecienta, el amante es para la narradora, cada vez con más fuerza, lo “otro”.

Los roles de la pareja comienzan a invertirse gradualmente, y mediante el uso de la exageración caricaturesca la voz narradora pone en evidencia el peso de la tradición sobre lo que se entiende como patrones de género. No es el hombre el que garantiza lo material, es ella quien lo mantiene económicamente, es la dueña de todo, carro, casa y comida. Manuel ocupa ahora un lugar dependiente que correspondería al rol tradicional de una mujer amante.

La discusión que la pareja tiene por cuestiones de economía e independencia origina una “batalla de miradas” durante la que experimentan un orgasmo sin tocarse; sólo observándose con fijeza y curiosidad, devorando y reconociendo cada detalle de sus ojos. A partir de este punto de tensión, en que los protagonistas chocan y se devoran simbólicamente, aparecen en orden ascendente los cambios concretos y definitivos en el punto de vista femenino que finalmente se vuelve masculino. El cuento adquiere un tono reflexivo y crítico a la vez, en el que el cambio de punto de vista enuncia, con bastante ironía, lo malogrado que podría ser considerar que la autogestión de las mujeres solamente se puede hacer posible si éstas adquieren los atributos fisiológicos y socioculturales que poseen los hombres. En el juego de miradas hay un intercambio de roles de género sexual y atributos biológicos de cada género:

Recobré la voz para decir que nos habíamos sumergido en insignificancias.

Él pidió perdón, no volverá a pasar, hoy fue un día de mala leche.

Decidimos separarnos una semana. (41)

Ese “recobrar la voz” es significativo porque marca el cambio hacia la masculinización de la voz narrativa. “Recobrar la voz” significa que cada uno va a retomar las perspectivas de género tradicionales, pero de forma invertida, es decir, que ella va a actuar según está aprobado por la sociedad que actúe un hombre, y él va a tener un rol subordinado. Y comienza el fin de la relación. “Nos hicimos rincones. Cada uno en su espacio, igual a los animales que miden sus fuerzas” (41)

Manuel comienza a manifestar síntomas extraños, luce enfermo, flaco y “amanerado”. Dice la narradora: “Fui detestando sus detalles, el exceso de ellos, la parquedad de algunos, lo amanerado de otros, lo femenino de varios.” (41) En la medida en que él va convirtiéndose en un “hombre embarazado” en la narración comienza a dominar la sensación del asco que Ana siente por su compañero. Un sentimiento de abyección, en el sentido que describe Julia Kristeva:

A cada yo su objeto; a cada superyo su abyecto. No es la cobertura blanca o el hastío inmóvil de la represión, no son las versiones y conversiones del deseo que atenazan los cuerpos, las noches, los discursos, sino un sufrimiento brutal al que el «yo» se acomoda, sublime y devastado, porque lo vierte al padre (*père*-versión?): soporto ese sufrimiento porque imagino que tal es el deseo del otro. Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza

que, si pudo resultarme familiar en una vida opaca y olvidada, me acosa ahora en tanto radicalmente separada, repugnante.³⁸

Aunque comienzan a vivir juntos de nuevo, la voz narrativa masculinizada describe con asco y desprecio lo horrendo del cuerpo de un hombre embarazado, lo inútil y dependiente que se vuelve con los síntomas. A Manuel no sólo le ha crecido la barriga sino también los pechos:

una barriga casi puntiaguda, unos pechos enormes y caídos, un andar despacio y cansado, un doblar la espalda para esconderse. Las náuseas seguían interrumpiendo desayunos, almuerzos, comidas, conversaciones[...] El pobre no quería salir, ni trabajar, sólo le dio por tejer y tejer incansablemente. Tejía bufandas y suéteres, porque debido a su baja presión temblaba y temblaba, sin que nada lo calentara. (42)

Manuel y Ana intentan tener sexo pero ella siente demasiada repugnancia y asco por el cuerpo deforme del amante. La protagonista lleva a Manuel al médico; éste le advierte que un aborto es demasiado peligroso. La voz narradora rompe con su rol pasivo femenino, y adopta el rol masculino, protector y activo: ahora es ella la responsable de haber embarazado al hombre y juntos deben tomar una decisión con respecto al futuro del hijo. Deciden ir a un país vecino para tenerlo, ya que la moral social de su nación no se los permite. A partir de ese momento Manuel queda silenciado e invisibilizado³⁹ en el plano narrativo porque apenas es descrito por Ana como un hombre que se queja durante todo el

38 Julia Kristeva. "Aproximación a la abyección" en: *Revista de Occidente*. Febrero 1998, N° 201, página 111.

39 "El filósofo inglés John L. Austin denomina "perlocución" al uso del lenguaje articulado que demanda y obtiene una determinada acción del receptor del mensaje (citado de Albuquerque 24-25). En el caso de Manuel, sus palabras han perdido su capacidad perlocutoria dado que sus demandas no producen en el interlocutor reacción lingüística alguna ni la acción deseada". Willy O. Muñoz "El lenguaje y la devaluación del cuerpo preñado en "Simbiosis del encuentro" de Carmen Naranjo" [p. 99 - 110] en: *Letras Femeninas Volumen XXVI*, No. 1-2. Primavera-Otoño 2000

viaje, así que no se sabe nada de su experiencia como primerizo o sus sentimientos con respecto al hijo que lleva en el vientre.

Al final, la mujer abandona a Manuel embarazado y cuando regresa, preocupada por la suerte de su hijo, el hombre ha huido con el hijo recién nacido:

Regresé a mi apartamento con todas las características de un padre estafado. La soledad se presentó espesa, porque me sentía trunca, alguien andaba en alguna parte con algo muy mío. La soledad se me hizo muy dura, igual que mi cutis, tan azotado por esa navajilla, y que ya exigía dos afeitadas diarias.
(44)

Willy O. Muñoz, basándose en las conclusiones de Anne Cranny-Francis, dice que en “Simbiosis del encuentro”:

el género fantástico, al tratar de lo que no es real, se encuentra en los extramuros de lo real y, desde esos límites, revela la arbitrariedad de las categorías del comportamiento humano. El género fantástico, en contraposición al realismo, demuestra que lo real no es más que el producto de un anquilosado sistema de discursos que ha permanecido inmutable por generaciones.⁴⁰

Muñoz ve logrado en “Simbiosis del encuentro” uno de los propósitos del feminismo fantástico que es “revelar que la “naturaleza humana” es el resultado de una fabricación, en este caso, es la consecuencia de un proceso generado específicamente por las condiciones sociopolíticas impuestas por el patriarcado”. (99)

El hijo desaparecido de Manuel y Ana representa la imposibilidad de existir que tiene la familia transexual. Manuel, que debería ser el padre, es ahora un hombre con los

40 Op. Cit., 99

atributos femeninos de la madre, y Ana, la madre, tiene en cambio, la “naturaleza” masculina del padre. En definitiva, el hijo de Ana y Manuel queda perdido, no tiene nombre ni familia, y el padre y la madre se han convertido en seres ajenos a las normas morales y legales del espacio que habitan. Lo que al inicio de la narración parecía anunciar la fundación de una nueva familia, resulta en la frustración de un proyecto de cambio radical, que lo único que produce es desamor, distancia y decadencia. En el texto podría leerse la siguiente propuesta: la ideología feminista radical en su lucha por adquirir patrones masculinos para alcanzar la igualdad, sólo crea un monstruo que tampoco tiene solución. En todo caso, Naranjo consigue en el mundo narrativo de “Simbiosis del encuentro”, desestabilizar las representaciones de lo que usualmente se entiende como masculino y femenino.

Casa y nación en “El trote de siempre”⁴¹

“El trote de siempre” (*Hoy es un largo día*, 1986) es otra narración de Naranjo en la que se reflexiona sobre las propiedades de los espacios asignados a las mujeres. Es un cuento sobre la casa como espacio comunitario, de tradición y costumbres domésticas, un espacio construido por la rutina del ambiente familiar, en fin, un espacio representativo de lo nacional⁴².

Recordemos que Doris Sommer⁴³ ha demostrado cómo en la creación de las literaturas nacionales se usa a la mujer y sus espacios como patrón de representación de la nación y que Frederic Jameson dice que las literaturas del tercer mundo son alegorías nacionales. Sin pretender abusar del alcance de estas teorías, se puede ver que “El trote de

41 Carmen Naranjo. *Hoy es un largo día*. (1ra. Edición Editorial Costa Rica: 1972) Argentina: Ediciones de la flor. 1986.

42 «La reducción del espacio nacional a la Meseta Central, al pueblo o el barrio y, finalmente, a la casa familiar, caracteriza lo que se puede llamar una endovisión en la literatura considerada como más representativa de lo nacional.» (Ovares. et. al, 1993: 7)

43 Doris Sommer, *Foundational fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley, 1991.

siempre” perfectamente podría alegorizar a la nación y a la casa familiar con todos los valores pacifistas, de tolerancia, democracia participativa, inocencia y buenas costumbres. A pesar de que el cuento de Naranjo hasta cierto punto se garantiza un valor que corresponde al modelo canonizado o autorizado por la historia literaria, en el que se usa la casa como símbolo nacional, el manejo hábil del discurso narrativo le da, un sentido inverso, un sentido cuestionador de la tradición y la falta de interés por el cambio social.

Un grupo de mujeres se entretiene en un ambiente de oficios domésticos y cotidianidades del hogar. El sitio en el que ellas viven es como un asilo habitado posiblemente por muertas, un limbo, ni cielo, ni infierno, ni un lugar “real”. Ellas se enteran de lo que ocurre fuera de ese espacio hogareño gracias a un radio y un televisor. El lugar que ellas habitan parece un lugar cerrado, sin acceso para otros. Desde el primer párrafo se define el lugar “propio” o de identidad de las mujeres, por oposición a un mundo extranjero, que se anuncia en los medios. Dice una de las voces narradoras:

ahí, en ese lugar raro, en donde por dicha no viven parientes y la gente muere como moscas, sin confesión ni arrepentimientos porque cae la bomba y los desparrama, aunque quién sabe si tienen religión y creen en Dios (28)

A partir de esta información, en el mismo párrafo doña Josefa propone un rosario por la paz de ese “lugar raro”. Después rezan por la paz mundial.

El lugar “raro”, es entonces todo aquel que no constituye parte de la comunidad identitaria de las protagonistas lo que las define por oposición a partir de lo que informa la televisión y la radio.

El lugar que ocupan las mujeres del mundo narrativo de “El trote de siempre” es un lugar tan otro, tan separado de lo que no las constituye, que lo extranjero se define de acuerdo al tipo de muerte: “la gente muere como moscas (...) porque cae la bomba y los

desparrama”(28), mientras que en el mundo de ellas “sus muertos”, se deben a enfermedades comunes, no a estallidos de bombas. El lugar de ellas es relativamente pacífico, aislado de los desastres externos. Allí ellas están a salvo.

Aunque no está claramente planteado, en la estructura del relato queda sugerido que este espacio es como un campo de fuerza que neutraliza a las mujeres, ellas se dejan gobernar sin tener una actitud crítica y sin interesarse en participar activamente en calidad de ciudadanas.

No obstante, es evidente que el “lugar otro” puede ser un país en guerra, uno de Centroamérica que no sea Costa Rica, o más bien podría ser Israel, Vietnam: un espacio no nacional. Lo “Otro” para ellas lo constituye la certeza de que la gente del lugar “raro” no cree en Dios, entonces ellas, a pesar de no saber si los otros son cristianos, como “buenas ciudadanas” rezan para que llegue la paz a ese lugar “Otro”. Lugar “en donde por dicha no viven parientes”. (28)

Pero además de la noticia del lugar “Otro”, extranjero, aparecen otras noticias que están más cercanas a su espacio de vida, a la casa en la que viven. Son noticias que tienen que ver con economía o con gente que conocen o con sucesos que le son familiares. Por ejemplo, se anuncia en la radio el aumento de los precios, y se dicen entre ellas “pobres los pobres”(28), que hay familias pobres que se pueden morir de hambre junto a sus hijos “pedigüeños”. (28)

Ellas no tienen hijos, ni maridos, al parecer tampoco ningún tipo de parientes, y tampoco son pobres en el sentido estricto de la palabra. En el tercer párrafo, por ejemplo, se habla de funerales por un hombre que probablemente murió de cáncer y ellas saben a cuál familia es a la que pertenecía. “El servicio social comunicó la sentida muerte de don Esteban Fuentes y extendió su condolencia a la familia doliente,”(29) y el grupo de mujeres

comenta: “Puede ser de los Fuentes, los de la ferretería, ellos vienen de lejos, supuso doña Josefa, y si es de esa gente murió segurito de cáncer, todos se han ido igual.” (29).

Por otra parte, *el saber, orden, paz y unidad* son los valores inscritos en la producción textual costarricense como valores nacionales⁴⁴, en “El trote de siempre” estos valores constituyen el ambiente que marca las vidas del grupo de mujeres que llegan al asilo, tan extravagante, con la cabeza en la mano y tropezando con las cosas. Son mujeres que están fuera de lo que se considere “normal” o establecido.

Por otra parte, la censura es un elemento muy importante en el discurso narrativo porque, en ese sistema de vida en el que solamente alcanzan mujeres, estas tienen que someterse a muchas reglas, es decir que el sometimiento es en última instancia lo que les asegura el beneficio de poder vivir allí, resguardadas de todo mal. Es notorio que a las recién llegadas siempre les cuesta mucho esfuerzo adaptarse a tantas reglas como parte de la normalidad de sus vidas domésticas. Ellas viven allí dedicadas a escuchar radio, ver la televisión, tomar té o jugar naipes, en fin, pasan el tiempo de manera rutinaria y monótona, aburrida, pero a fin de cuentas en un ambiente que parece agradable. A cambio, ellas obtienen el resguardo de la casa, son una familia de mujeres que se mantiene aparentemente feliz, con un aspecto sonrosado y saludable a pesar de la edad (cerca o más allá de los cincuenta años), concentradas en su religión católica.

Otro rasgo importante que caracteriza este cuento de Carmen Naranjo es el problema de *deshistorización* o pérdida de la memoria que sufren las mujeres recluidas en ese espacio simbólico, etnocéntrico en el que sólo su religión o su sistema “democrático” es reconocido como válido:

44 Ver Ovaes et.al. 1993: 7.

Cuando doña Estela dijo que Emilce tenía apenas 37 años, doña Blanca apuntó que serían 46 el próximo marzo y doña Toñita que 43 ajustó en agosto. Doña Juana confesó que no recordaba, había crecido tanto Emilcita y se había hecho muy linda. Las demás tomaron partido. Doña Emilce dijo con cierta vergüenza que 51 el primero de febrero, y todas bajaron los ojos en silencio. (36)

Hay que hacer notar que el carácter ahistórico o desmemoriado de las mujeres está ligado a la idea de vejez. Miguelito, del Ministerio de la Presidencia, es un hombre que está muy enfermo y que se está quedando calvo, es decir que el hombre que representa al gobierno también está viejo. En este caso la vejez no tiene la función simbólica de la sabiduría sino que por el contrario adquiere la función de un atolondramiento que borra la posibilidad de una noción crítica de la historia. Recobrar el carácter crítico sobre la historia habilitaría la formulación del discurso feminista.

En este cuento hay dos personajes muy valiosos, Miguelito que parece ser el vocero del Ministerio de la Presidencia, y el pájaro de la madrugada.

Es posible interpretar a Miguelito como el personaje que en verdad tiene el poder sobre las vidas de las mujeres, aparentemente divorciadas de la realidad, él es quien las somete a la preocupación por los aumentos de precio de los alimentos y la gasolina. Aunque ellas rezan por la paz mundial no tienen ningún poder o título real que les dé autoridad. En la casa tienen una relación tan *igualitaria* en cuanto a sus responsabilidades que a fin de cuenta se confunden unas con otras, es decir, ellas son tan neutrales que se invisibilizan al volverse voces uniformes. De todas maneras su mundo privado aparentemente matriarcal es gobernado por hombres. La gobernabilidad, el Estado o el sistema de dominio cultural, están representados por un hombre.

El pájaro de la madrugada, aparece golpeando una ventana la noche en que llega doña Emilce:

El pájaro de la madrugada tropezó de nuevo con la ventana. Doña Cristina, que se caía del sueño, indicó que estaba pidiendo boronas de pan. Y nadie se levantó, aun cuando el pájaro picoteó el vidrio y luego alborotó las alas contra la ventana. (37)

Ese golpeteo en la ventana bien se puede interpretar metafóricamente como una promesa emancipadora que llama a las mujeres a volverse críticas y a adquirir o demostrar una efectiva conciencia histórica, es un llamado a romper el campo de fuerza que las neutraliza.

Por otra parte, el hecho de que las mujeres no tienen hijos podría ser tomado como una propuesta de cambio feminista en el que las mujeres pueden tener otras alternativas para realizarse como personas valiosas que no necesariamente coinciden con los papeles de la esposa y la madre ideal.

Liberar a la mujer es descargarla de los papeles tradicionales, de las dobles y triples jornadas de trabajo, de rutinas agobiantes, de las geografías limitadas, de las esperas, de las prohibiciones y de los miedos. Es cargarla de libertades, de esperanzas, de decisiones y alegrías (Carmen Naranjo citada por Ardis L. Nelson, 1994:339)

Es necesario reconocer que hay un deseo personal de la escritora por sacar de esa “geografía limitada” a la mujer, liberarla de la tradición como parte de las imposiciones patriarcales.

A pesar de que el grupo de mujeres mayores cumple con lo que manda la imposición androcéntrica de que ser mujer significa ser ahistórica, hay una de ellas que guarda un espíritu “revolucionario” o de deseo de cambio:

Con un aire de clandestinidad revolucionaria, doña Lola sintonizó el programa de filosofía matutina porque creía, claro que creía en secreto, en ese mundo mejor del mañana. (37)

El cuento ofrece dos posibles lecturas:

1. La solución al conflicto de poder entre hombres y mujeres es resignarse, someterse a las reglas institucionalizadas, pues clandestinamente se puede confiar en la realización de la utopía en ese “mundo mejor del mañana”.

2. Vivir en un sistema de reglas que aparecen con el fin de restringir, prohibir o limitar la espontaneidad de las mujeres, el deseo revolucionario o de cambio que trae la modernidad (el pájaro de la madrugada), es como vivir en un asilo de mujeres muertas si es que no se rebela ante las reglas de la tradición [“Dios mío, qué solos se quedan los muertos” (intertexto, rima LXXIII de Bécquer) / “uno busca lleno de esperanzas el camino que los sueños” (Pág. 36, intertexto con un tango famoso “Uno”)] La familia puede estar gobernada también por mujeres, ¿por qué no modificar las leyes que les sean prohibitivas?

El cuento se puede considerar una forma de representación de un espacio marginal, colocado más allá de la muerte, pero comunicado (radio y TV) con una identidad implícitamente nacional y controlado por los hombres. El espacio-asilo viene a ser un símbolo de la nación androcéntrica, un submundo en el que las mujeres asumen valores que las controlan (violencia simbólica). En este sentido y refiriéndose a la lógica del género y la ley social, Marta Lamas observa que:

La cultura marca a los seres humanos con el *género* y el *género* marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. La lógica del género es una lógica de poder, de dominación. Esta lógica es, según Bourdieu, la forma paradigmática de *violencia simbólica*, definida por este sociólogo francés como aquella violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento⁴⁵.

A fin de cuentas la narración representa a un mundo de mujeres sin conciencia histórica, subordinadas, en un espacio castrante, en el sentido de que ellas están como prisioneras, casi por completo imposibilitadas de verse a sí mismas de manera crítica. En realidad el espacio de las mujeres de “El trote de siempre” está controlado por los discursos hegemónicos, que predicán los valores tradicionales atribuidos a Costa Rica.

“Ondina”⁴⁶: las posibilidades del espacio femenino

Muchas de las narraciones cortas de Carmen Naranjo contradicen el peso de la tradición de la literatura costarricense, la que había estado asentada en un recatado regionalismo costumbrista, concentrado en la familia y los valores nacionalistas⁴⁷. La escritura de Naranjo traza las asimetrías que pueden existir dentro de lo aparentemente correcto, lo ideal o lo moralmente ejemplar.

“Ondina” es un cuento sobre las identidades femeninas, y los espacios privados de la familia. La narración se enuncia desde una voz masculina. Manuel Vega, el protagonista

45 Marta Lamas. «Usos, dificultades y posibilidades de la categoría “género”» [Sin más referencia]

46 Carmen Naranjo. Ondina. Colección La Honda. Cuba: Casa de las Américas. 1988

47 Según Rojas y Ovares (1995) los períodos más importantes de la literatura costarricense, según Margarita Rojas y Flora Ovares (1995) son:

1820 – 1900 : período de formación o consolidación del país.

1900 – 1920 : albores de la literatura nacional, costumbrismo.

1920 – 1940 : se fundamentan las bases de la narrativa costarricense.

1940 – 1950 : surgimiento de la narrativa moderna en una evolución del costumbrismo y transición a la modernidad literaria.

del cuento, es el jefe y pretendiente de Merceditas (hermana de Ondina). Manuel conoce a Ondina por medio de una pintura que está en la sala de la casa de los Brenes. En la pintura Ondina es una mujer bellísima que trastorna a Manuel y lo induce a sentir tales deseos sexuales que lo “avergüenzan”

Al final, gracias a la muerte, primero de los abuelos, luego de los padres de Merceditas y Ondina, el protagonista conoce en carne y hueso a Ondina, ella es la enanita a la que encuentra inesperadamente disfrutando de los favores sexuales de un gato:

Abrí otra puerta. Era un antecomedor diminuto y ahí en el centro de la mesa, casi rozando el suelo, una enana con la boca abierta, los ojos casi desorbitados, se dejaba lamer el sexo muy grotescamente por un gato sarnoso, metido entre sus dos piernas. Sentí horror por la escena, aunque me atrajo por largos segundos y vi las gotas de sudor placer que recorrían la cara de aquélla casi mujer, rostro de vieja, cuerpo de niña, y el gato insaciable que chupaba y chupaba mamando, succionando, gruñendo. (15-16)

Más tarde Manuel intenta concretar su deseo de tener sexo con Ondina pero es agredido por el gato.

Merceditas, es una mujer virtuosa que va a heredar la tradición de la familia Brenes Cedeño. Ella tiene un empleo como secretaria, y cierta independencia, esto muestra una relación de proximidad entre la “modernidad” y la familia Brenes. En cambio, Ondina, hermana menor de Merceditas, es un personaje subordinado, no tiene ningún tipo de independencia, no puede ni siquiera ir al correo a buscar sus propias cartas, socialmente está invisibilizada, nadie habla de ella, es una mujer deforme físicamente (es “enanita”) y moralmente ambigua.

La narración se enuncia desde un punto de vista masculino, y por medio de este se conoce que detrás del rostro hermoso de Ondina hay un ser *abyecto* que se vale de estrategias de anifiamento para seducir y tener sexo el mismo día de los funerales de sus padres. Gracias a esta acción Ondina consigue que Manuel se haga cargo de la familia. Aunque su enanismo la convierte en un ser desvalido y dependiente, ella hasta cierto punto aprovecha su misma condición para conseguir placer, algo que no puede hacer Merceditas, que es una mujer un poco más independiente, con vida social y mayor que Ondina.

El gato y la misma Ondina representan lo grotesco, lo sensual, lo bárbaro, la pérdida del sentido, el delirio sexual. Sin embargo, la posición subordinada de Ondina, de la cual nos enteramos por medio de un punto de vista masculino, no deja claro si Ondina realmente siente un deseo por el gato, si se está autogestionando como sujeto del placer o si el nivel de marginalidad de ella es tan grave que el gato la somete. Lo que sí está claro es que la imagen de Ondina, al tener un vínculo erótico-sexual con Manuel, solamente evidencia su rol de estereotipo femenino: es amada, bella, subordinada, dependiente, corresponde a los niveles internos de la casa y la familia, sobre todo desde el punto de vista masculino despierta un sentimiento de abyección que termina marginalizándola aún más.

La casa de los Brenes es un lugar alternativo (privado) es el lugar íntimo donde Ondina (mujer extraña, deforme) vive su soledad y donde ella *aparentemente* domina los espacios internos de subordinación que le han sido asignados para agenciarse placer y otros beneficios.

A partir del despido del protagonista por “Las intrigas políticas...” hay un momento de alejamiento o ruptura temporal de Manuel con los Brenes, y la relación que se establece es a partir de la muerte de los abuelos. Esta muerte puede representar en el ámbito simbólico la muerte de los cánones tradicionales de familia. En el cuento aparece una

especie de nueva propuesta de concepto de familia: hay otras alternativas de familia que aunque no sean las “autorizadas”, son posibles.

Al final, el protagonista se casa con Merceditas para conseguir dos objetivos implícitos, uno poder aparentar ante la sociedad que es un hombre “correcto”, ya no será más un solterón, y el otro poder disfrutar, a escondidas, de los goces sexuales de Ondina. Cuando Manuel decide conservar al gato, como una “clave para la convivencia” podría estar sugiriéndose en el texto que el gato y Ondina tienen una relación de común acuerdo. Por otra parte, Ondina, tras la muerte de sus padres, consigue establecer una alianza con la que también se va a “beneficiar” del amparo patriarcal, falocéntrico que representa Manuel.

El punto de vista del discurso plantea una crítica hacia la doble moral, con una visión irónica de la alternativa del triángulo amoroso. Sin embargo, lo más importante del cuento es la representación de Ondina como un agente que responde al modelo de una mujer [ciudadana] subalternizada, que no es capaz de agenciarse a sí misma como un sujeto femenino con derechos plenos. En el mundo narrativo Ondina es una ciudadana⁴⁸ que representa el lado oculto de una familia usual.

En “Ondina” se representa a la familia tradicional aristocrática en decadencia y la casa es el sitio de la identidad (nación). La estructura del cuento articula la relación de la casa, escenario de los valores tradicionales (el matrimonio, la familia, las buenas costumbres) que dan identidad a la nación. Ondina es una mujer extraña que no habla si no es a través de la voz del narrador. Ondina es lo que la familia rechaza (lo erótico y sensual), pero es al mismo tiempo lo que la familia ama porque pertenece a ella.

48 Manuel va al registro civil a averiguar sobre Ondina y descubre que sí existe como ciudadana. “Ondina Brenes Cedeño [...] Nacida el 18 de junio de 1935. Estudié su horóscopo. Carácter complicado doble personalidad.” (13)

Manuel es el hombre modernizado que tras vencer cada barrera hacia la intimidad de la familia, logra apoderarse del mando, seducido por el atractivo erótico de lo abyecto (Ondina) pero de todas maneras la familia va a pervivir con el viejo modelo, es decir que no trasciende sus propios límites.

Algo significativo es que el universo ético de esta narración se enuncia desde la voz masculina en primera persona, para patentizar el poder de Manuel, quien representa la actitud protectora patriarcal. En el cuento, la familia Brenes Cedeño más bien queda sepultada por los convencionalismos (el matrimonio, las relaciones “lineales”) y la “modernidad” aparece marcada por los adornos, el gusto por el arte y los aparatos, como la máquina de escribir eléctrica con la que trabaja Merceditas. Sin embargo, la clave para la convivencia de esta familia con la modernidad implica aceptar la presencia de fuerzas eróticas extrañas, marginadas.

Al elaborar Ondina, el discurso narrativo de Naranjo se vincula con su ámbito social nacional (costarricense) y regional (centroamericano), logra representar la compleja red de relaciones concernientes a las luchas por agenciar el poder, consigue reconocer diferencias, y además demuestra cómo las perspectivas genéricas pueden encarnar esa complejidad. También crea una estrategia de relación de la escritura con la diversidad cultural, y particularmente entre la diversidad y diferencia entre mujeres. Este tipo de escritura desafía las rutinas “sentimentales” que han sido atribuidas a las mujeres como sujetos narrativos.

Con estos ejemplos, se puede constatar cómo la escritura de Carmen Naranjo puede ligar perfectamente a una continuidad del proyecto de Yolanda Oreamuno, aunque ambas posiciones discursivas aparecen en circunstancias políticas y sociales diferentes, son una reacción desde el punto de vista de la clase media ante la frustración que le provoca el

sistema de dominio cultural, la pasividad de los ciudadanos ante la problemática social y la falta de igualdad de derechos reales entre las mujeres y los hombres.

En su intento modernizador de la técnica narrativa, Yolanda Oreamuno se concentró en los problemas internos de la clase media. Carmen Naranjo retoma la herencia de Oreamuno (herencia femenina, herencia de cambio y ruptura) en la esfera de técnica narrativa (el uso del monólogo interior en *Diario de una multitud*) pero además busca una nueva clave para representar de manera crítica a la nación costarricense desde los temas de la familia, la casa, los mundos oficinescos, los asuntos domésticos, la apariencia, las habladurías, los odios y rencores, la vida enajenada, desinteresada con respecto a la idea de ciudadanía. Sobre todo, elabora un discurso que reclama reflexión y cambio de actitudes.

En sociedades como las nuestras el estudio sistemático de la escritura de mujeres se hace necesario para dar cuenta de su complejidad y sus interrelaciones sociales. La escritura de Carmen Naranjo es representativa de esta complejidad, pues funciona como representación simbólica y discursiva de las relaciones con la narrativa (represiva) del Estado y con las narrativas reprimidas en la memoria social (mitos, leyendas, la literatura popular etc.)

Finalmente, la perspectiva discursiva en la narrativa de Carmen Naranjo está vinculada a la lucha por el poder, el cuestionamiento a la familia como institución, al reconocimiento de seres marginales, deformes o extraños, como propuesta para reconocer y respetar las diferencias en una intrincada y difícil red de interrelaciones e interacciones sociales. He ahí la necesidad de prestar atención a sus relatos para comprender algunas de las propuestas discursivas de la narrativa centroamericana.

Capítulo II

Horacio Castellanos Moya: hacia la violencia textual

El Salvador from 1979 to 1992 underwent perhaps the most intensive revolutionary experience in human history that failed to come to power⁴⁹.

En la literatura centroamericana ha sido importante poder representar a un sujeto nacional subalterno, pero este deseo de representación se entrelaza con los intereses y discursos estatales. En el siglo XIX, la literatura de la región se había manifestado apegada a las ideas de la tierra y el regionalismo folclórico y estaba concentrada en encarnar a un sujeto rural exótico. Durante el siglo XX se consolidó una visión renovada de ese sujeto; se había despertado a una conciencia de cambio revolucionario. Por ejemplo en Guatemala, puede distinguirse, en la poesía de Otto René Castillo[1937-1967]⁵⁰ y en El Salvador en la de Roque Dalton (1935-1975), las señales del compromiso del intelectual revolucionario con las luchas sociales.

La escritura comprometida trae consigo cambios estéticos en la escritura salvadoreña y centroamericana, con la particularidad de que en El Salvador nunca llega a consolidarse una “revolución cultural”, porque tampoco se da el triunfo de la revolución⁵¹, ya que la intervención de las potencias extranjeras no lo permitió, y porque nunca los grupos rebeldes fueron capaces de establecer alianzas con la burguesía, la clase media y los grupos minoritarios de manera que se pudiera dar un cambio social.

49 John Foran, “The comparative - historical sociology of third world social revolutions: why a few succeed, why most fail” in John Foran, ed. *Theorizing revolutions*. London: Routledge, 1997. 227 - 262.

50 Exiliado por razones políticas en El Salvador durante 1954-58

51 En el caso de Nicaragua, aunque triunfa la revolución, no se da la revolución cultural propiamente dicha.

El fin de la utopía nacionalista, de libertad, desarrollo económico, el humanismo y la esperanza social de mejores niveles de vida aparece en las narrativas salvadoreñas y centroamericanas como un ideal muerto, pervertido o ridiculizado. Por ejemplo, la narrativa de Horacio Castellanos Moya (Honduras, 1957/ Escritor hondureño-salvadoreño) se concentra en la violencia como agente cuestionador de la pérdida política y moral que sufre el ciudadano salvadoreño durante y después del fracaso de la lucha revolucionaria. Esta narrativa cuestiona la disciplina social dominante y no propone sino que elabora un supuesto “retrato sucio” del lado corrupto del nuevo sujeto social.⁵²

*¿Qué signo es usted, niña Berta?*⁵³ de Castellanos, es una colección de relatos descrito en la contraportada como “Libro ácidamente crítico”, y que posee connotaciones políticas y sociales que constatan la violencia como parte de la cotidianidad en el espacio urbano de San Salvador. El relato principal, que da título a la colección, es representativo de la pérdida de valores que acarrea la violencia urbana, y de la frivolidad de la clase media, representada en la niña Berta, como clase enajenada con respecto a la conciencia de clase o la lucha revolucionaria. En la interrogante “¿Qué signo es usted, niña Berta?”, está simbolizada la falta de decisión política de los sectores medios.

Berta, una joven de la clase media baja con ansias de ascenso social, va a su trabajo de secretaria todos los días y tiene una serie de conflictos porque quiere mezclarse con gente de superior capacidad económica y rango jerárquico que ella. A Berta no le afecta de una manera crítica la pobreza o la crisis de violencia política que atraviesa la ciudad; se

⁵² Es posible que los relatos de Castellanos tengan una perspectiva emparentada con el trabajo de la escritora costarricense Carmen Naranjo (1931), si tomamos en cuenta que ella aborda en sus colecciones de cuentos el tema de la falta de decisión de la clase media con respecto a los problemas políticos, gobernabilidad y ciudadanía. Esto puede verse en *Ondina* (1983), *Hoy es un largo día* (1972), y en *Otro rumbo para la rumba* (1989) para citar algunos ejemplos. Esa marca personal de la narrativa de Naranjo, incluso se registra en sus novelas y en su más reciente libro de cuentos *Los poetas también se mueren*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1999.

⁵³ Castellanos Moya, Horacio. *¿Qué signo es usted, niña Berta?* Honduras: Editorial Guaymurás. 1983.

trata de un momento de insurrección urbana durante los años 80, ella se concentra en sí misma y en las oportunidades que tiene para destacar sobre la gente más pobre. Es el día de la despedida de don Charli, y don Darío, el jefe de Berta, le ofrece un almuerzo al que todos los empleados están invitados, excepto Emma, la doméstica. Al final Berta no logra colarse en el grupo de los altos ejecutivos que se van en sus propios carros, sino que tiene que esperar el bus junto a sus compañeros del mismo rango social.

La narración es larga, casi una “noveleta”, y posee cinco núcleos de desarrollo que confluyen con el relato principal. Estos son:

1. Los conflictos de rivalidad de Berta con su hermana.
2. La relación de los niños lumpens que llegan a molestar a la oficina donde trabaja Berta.
3. La vida social de Nadia María e Ingrid (ejecutivas de la compañía)
4. La manifestación política en que se accidenta Robert (mensajero, colaborador de los órganos de seguridad del Estado)
5. Robert y su relación con ORDEN.

El núcleo dramático principal del cuento es el almuerzo de despedida a don Charli porque es cuando Berta se acerca más al círculo social al que desea pertenecer pero la experiencia resulta frustrante.

Desde la perspectiva de la voz narradora los conflictos de Berta con otras mujeres son por oposición y comparación con las de su misma categoría; de sumisión, contradicción y servilismo con las de mayor categoría; y de desprecio y autoritarismo con las más pobres. Por ejemplo, puede verse la relación de Berta y su hermana Mercedes. Berta piensa que la hermana le quiere perjudicar la ida al almuerzo de despedida que han organizado para don

Charli. Mercedes, según Berta, tarda en el baño más de lo que debe. Razón por la cual ésta última se vuelve violenta y transgrede el espacio personal de la hermana:

Berta estalló: sus uñas desgarraron los recortes, los convirtieron en una bolita de papel que ni siquiera rebotó en el suelo. La puerta se abrió. Mercedes lucía sólo el calzoncito y el brasier: clavó sus ojos inflamados de odio en los de Berta. (Moya; 1983:5)

Otro conflicto que tiene Berta es con la empleada doméstica: “Emma era una de esas sirvientas que a Berta le revolvía sentimientos de cólera y lástima.” (12) Esta relación de Berta y la doméstica es importante porque muestra la falta de decisión de la protagonista. Evidentemente Berta tiene mucho deseo de reconocimiento y no le importa agredir con tal de conseguirlo. Al minimizar y someter a la hermana, a los niños indigentes y a Emma, la protagonista manipula un grado de poder con el que se alimenta su ego así como su estatus de mujer independiente o con más poder.

En cambio, Nadia María e Ingrid son las mujeres a las que la protagonista quiere imitar. En este enfoque del discurso puede leerse el vacío de conciencia histórica o política que tienen las mujeres (en la particularidad de este mundo narrativo) porque gastan su tiempo en acontecimientos sociales que se distinguen por su grado de competencia. Por ejemplo el *baby shower* al que asisten Nadia María e Ingrid. Para Berta, que no puede asistir porque es demasiado joven, porque no fue invitada y porque no pertenece al círculo social de estas mujeres, la posibilidad de participar en una actividad social como ésta, le daría mucho prestigio y según el regalo que llevara y el vestido que usara podría conseguirse mayor categoría y distinción. De las ex-compañeras de colegio de Berta ninguna se ha casado, por tanto no esperan hijos, así que por eso ninguna puede invitarla a un *baby shower*, esto es algo que resiente a la protagonista.

Aunque Berta quiere ir en el mejor carro al lugar del almuerzo no puede protestar o decidir ir en el que ella quiere (en el de uno de los ejecutivos) porque va en el carro de las mujeres, y ellas le dan un sentido de pertenencia a una esfera social a la que todavía no tiene acceso. En fin, en la narración, las mujeres están reducidas a espacios cliché como son los conflictos por competencia, la vanidad y la superficialidad. Berta y sus compañeras representan a los sujetos con una actitud refractaria a la problemática política-social de El Salvador; la parte más que indecisa, desinteresada en la problemática social. Berta actúa de manera autoritaria y represiva. Su posición de clase y su actitud personal la marcan como “reaccionaria” al intento izquierdista:

—¡Yo no sé por qué vienen a hacer relajo a la ciudad! —dijo Berta—. Si ni siquiera conocen. Yo creo que los traen enganchados. ¿Usted cree que un campesino va a venir solito a la ciudad a hacer una manifestación? ¡Esos vagos comunistas de la Universidad son los que enganchan a los pobres! ¡Y después, a la hora de la verdad, se las campanean y los dejan tirados! (20)

(...)

—¡Este Celestino ha de ir con los vagos esos! —Acusó Berta—. ¡Ajá! ¡Ya lo vamos a descubrir! (19)

En cambio, los hombres están perfectamente vinculados con la realidad de El Salvador, participan de los acontecimientos de manera activa y no como simple espectadores. Por ejemplo, Robert, compañero de trabajo de Berta, escapa con suerte de una balacera en la que la policía oprimía una manifestación, el suceso despierta las inquietudes de todos.

En el momento de escuchar a Robert, a Berta sólo le interesa la anécdota, que los compañeros no ensucien los muebles, y ya que Robert se arruinó el pantalón, que vaya a cambiárselo para poder ir al almuerzo con un aspecto presentable. (18)

Julián y Celestino interrogan privadamente a Robert, pero son espiados por Berta. Robert confiesa que fue obligado a formar parte de “ORDEN”⁵⁴, que su posición le ha garantizado que nadie le busque problemas y que estar en esa organización lo ha obligado a forzar a otros amigos o conocidos a integrarse. Celestino (de tendencia izquierdista) hace muchas preguntas porque está interesado en el asunto, para Berta eso es sospechoso y quiere denunciarlo ante don Darío que es el jefe:

Berta se dijo que Celestino podía ser peligroso, que quizá iba a tener que decirle a don Darío. Sintió cansancio en las piernas. Pensó que era una lástima que no hubiera una silla en la cocina. (25)

Por otra parte, Berta tiene un deseo de “modernizarse” que se manifiesta desde el momento en que cambia su dirección. Se traslada de la colonia Santa Lucía a una zona céntrica del Barrio La Vega. Ella llama “apartamento” a la casa donde vive. Desprecia el domicilio antiguo y se conforma con el “oasis de modernidad”(6) en el que ahora vive. La protagonista vive enajenada por los medios como las telenovelas y los folletines de belleza:

También había escogido el vestido adecuado para el almuerzo (hubiera sido horroroso ir en pantalones, restaba categoría). En esto, las instrucciones de Cosmopolitan eran precisas: un vestido de colores modestos para una ocasión no demasiado importante. (6)

54 El Gral. Carlos Humberto Romero manejó un gobierno (1977 - 1979) que mientras anunciaba elecciones libres, hizo que los opositores al régimen fueran desaparecidos, torturados, y perseguidos por ORDEN (Organización Democrática Nacionalista) y demás cuerpos de seguridad nacional como la Guardia Nacional u otros organismos paramilitares.

Si se compara la relación entre Berta y sus compañeras de trabajo y los niños lumpens que invaden su sitio de trabajo, las compañeras representan la posición deseada y los niños (Cuki, Chico y Moco junto a Emma) pueden ser vistos como lo abyecto. Eso a lo que Berta resiste, teme, escapa o evita, pero al mismo tiempo ellos son algo que ella necesita para adquirir poder.

Por otra parte, se puede hacer notar lo sugestivo que resulta que el jefe de Berta se llame “Darío”, y que además sea un señor con poder y posición social que le gusta hacer sus propios poemas y declamarlos en público. En este caso se estaría representando en forma irónica al “intelectual” centroamericano. Este señor Darío podría ser una alusión directa o más bien una caricatura muy ridiculizada del poeta Rubén Darío (esteticista y apolítico), quien como se sabe siempre estuvo vinculado de alguna manera con los grupos de poder. Puede ser que con esta representación de un intelectual con poder económico se esté criticando la mediocridad de algunos intelectuales y su falta de compromiso político. Las sociedades centroamericanas viven políticamente polarizadas, por eso la insistencia de Celestino en preguntarle a Berta ¿qué signo es? ¿a qué bando pertenece?

“¿Qué signo es usted, niña Berta?” Es una narración que debe leerse coyunturalmente, forma parte de una de las etapas de la escritura de Castellanos Moya. En este cuento la clase media salvadoreña no se define políticamente. Aunque vive entre la violencia urbana, la pérdida de valores y las frustraciones de no poder alcanzar ascenso social, no se decide por comprometerse políticamente con el grupo opositor al gobierno o volverse aliado de la violencia que ejerce el Estado.

Inmigración y violencia

En otros cuentos, Castellanos se refiere a la violencia de manera más directa, como por ejemplo el caso de la violencia y las inmigrantes centroamericanas. En “Como si lo

hubiéramos jodido todas” (*¿Qué signo es usted, niña Berta?* 1983), la escritura de Castellano se inscribe en la literatura del horror o la violencia como punto límite en el que vive la sociedad centroamericana. Es un cuento sumamente interesante y arriesgado porque el tema, que encajaría perfectamente en un escrito periodístico sensacionalista, es el asesinato de un niño inocente planeado a sangre fría. Una empleada doméstica mata al hijo de su patrona. Este crimen es un acto de venganza que la empleada comete en nombre propio y de todas las demás empleadas maltratadas por la jefa: “La verdá que a mí se me ocurrió joder al bicho como al mes de haber llegado. Fue en la noche, después de que habíamos tenido tamaña trifulca.” (51)

El relato en primera persona parece ser la confesión o testimonio que hace una mujer anónima a una autoridad o al menos alguien en quien ella confía. La “niña Chayito” es la patrona de la protagonista anónima. El primer abuso que ésta recibe es cuando la niña Chayito quiere obligarla a lavar ropa “hasta media noche”(51) y para que aguante, la manda a ella misma a comprar pastillas para no dormir. La protagonista se niega a tomarse las pastillas:

Ahí sí que se enojó de veras y me agarró del pelo para meterme las pastillas a la fuerza, entonces yo me le guiñé y me pegó tamaño talegazo en la cara y me jalaba el pelo y me seguía pegando. Y como yo no sé dejarme, en lo que medio me aflojó me le dejé ir con gran rabia. (51)

La patrona toma venganza de la resistencia de la protagonista en otra sirvienta de nombre Mari, a la que golpea y despide porque supuestamente le quemó un vestido. La patrona abusa de su posición de poder, y cuando contrata a las empleadas inmigrantes, les quita todo lo que traen, incluyendo los documentos de identidad. Además, suele golpearlas,

segura de que no van a defenderse, porque sabe que les debe salarios atrasados y si lo hacen las despide con la amenaza de que llamará a la policía para denunciarlas por ladronas.

Las estrategias de la patrona para abusar de las empleadas que aparecen en el mundo narrativo, son muy conocidas en el mundo real de las sociedades centroamericanas, sobre todo porque hay una enorme actividad migratoria de mujeres que en su desesperación por buscar alternativas de sobrevivencia salen de sus países de origen a servir como empleadas domésticas. Actualmente, la crisis económica permanente hace que mujeres profesionales saquen anuncios clasificados en los diarios locales diciendo el grado profesional que tienen y el deseo de ser contratadas como “Ama de llaves” en el extranjero. De ahí el valor representativo, simbólico, de la pérdida de identidad:

(...) fijate que sólo le gusta contratar a muchachas que vengan por primera vez a la ciudad, así que si ellas ya no quieren estar allí, no hallan para dónde agarrar, además que nunca les paga y después de darles la gran penqueada les dice que se vayan y a todas las amenaza con echarles la policía encima por ladronas. (52)

La protagonista gracias a su capacidad de defenderse, adquiere cierto grado de poder, a tal extremo que se vuelve cómplice de la patrona:

Por eso cuando los familiares de las muchachas llegaban a buscarlas y a reclamar, la niña Chayito me indicaba que les dijera que ella las había tratado bien y que si se habían perdido en la ciudad era por otra causa, porque ella nunca las echaba. (52)

La empleada aprovecha un día en que la patrona sale con su hija. Ella queda sola con el hijo de su jefa, entonces cae un aguacero y la empleada desnuda al niño y lo deja remojándose hasta que el pequeño está casi muerto, después lo seca y lo pone en la cuna

como si nada, el niño muere de “pulmonía fulminante”. La protagonista escapa de la casa de la niña Chayito el día que el bebé muere.

Finalmente, la narración tiene un efecto sugestivo cuando dice:

Porque para ser sincera, te voy a decir que la idea no se me ocurrió del todo a mí, sino que la leí en una fotonovela que había comprado la Juanita [...]
(54)

Es decir, que existe la posibilidad de que muchas mujeres que están leyendo esa fotonovela o el mismo cuento puedan encontrar allí modos de vengarse de las injusticias sociales. La protagonista anónima de la narración representa a las inmigrantes pobres de la región⁵⁵ en búsqueda de alternativas de supervivencia, los que después de todo quedan apresados en el círculo vicioso de la violencia. En el relato, ellas reciben la violencia injustificada de la patrona, luego devuelven la misma violencia o en mayor grado hacia seres inocentes como el bebé de la jefa. Al final la violencia es una continuidad que va a caer sobre ellas una y otra vez como un *boomerang*, en un ejercicio sin solución posible. En esta muestra de la escritura de Castellanos el discurso narrativo pone en duda la posibilidad de que un sujeto marginal se someta dócilmente a la injusticia social.

Pero no todos los personajes de Castellanos son una representación de sujetos marginales, en “Feria de Artesanías” (*¿Qué signo es usted*) representa a una pareja clase media con acceso a un nivel letrado. Pudiera ser la representación performativa de unos escritores de cuento, pues en el texto se elabora una especie de metaficción con respecto al género cuento y a sus posibilidades discursivas: el cuento “Feria de artesanías” es producto

55 Miguel Angel Herrera C, escribe a propósito que: “Si bien la inmigración ha sido una constante en la región, estos nuevos procesos migratorios son muy diferentes a los que ocurrieron en décadas anteriores. Además del volumen de la población migrante también se ha incrementado, la diversidad de esta: campesinos y trabajadores urbanos, maestros y enfermeras, profesionales, jóvenes, mujeres y niños.” en: “Migrantes:¿a la deriva de la vida?, voces de la Nicaragua errante”, Nicaragua: *Revista de Historia*, Edición especial No. 11-12. 1998. Pág. 102. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana.

de una apuesta entre los dos protagonistas del mismo cuento. Una pareja visita una feria en San José de Costa Rica. Él es un exiliado político salvadoreño y ella una costarricense. Ambos discuten sobre racismo, erotismo, política, biologicismo y posibilidades narrativas. El narrador tiene bien dividida las perspectivas estereotípicas del protagonista masculino, “Carlos todo ojos en busca de carne”(159), y de la protagonista femenina, “Rosa con sus achinados ojos apuntando objetos”(159). El salvadoreño busca desde una mirada deseosa de sexo y la costarricense desde una perspectiva consumista.

Las diferencias de cultura e identidad nacional surgen en un choque violento. El salvadoreño critica a los costarricenses por ser “culeros”, es decir, homosexuales. Además el ataque del “Gordo” contra los ticos se basa en que “los ticos tienen complejo de europeos (...)” pues “hablan el español como si fueran gringos.” (161) En parte, la rivalidad entre los ticos y los centroamericanos inmigrantes está marcada por las características dialectales y culturales. Por ejemplo, la “r” tiene una pronunciación anglosajona propia de los ticos. Por otra parte, en El Salvador y Nicaragua es común que el habla popular omita las “eses” finales en la pronunciación de las palabras. Rosa alude a esta característica con un juego de doble sentido (eses y heces) que quiere disciplinar y poner en su sitio al extranjero.

—Gordo, ¿no le da vergüenza comerse las eses? (161)

—Quizá por eso expelen ese olorcito raro —continuó Rosa—. No es mentira, gordo, todos los salvadoreños que he conocido despiden un olorcito especial, tienen un sudor muy fuerte... (162)

—Lo que pasa es que nosotros trabajamos, no pasamos pajeándonos la vida como ustedes —respondió Carlos. (162)

Hay una actitud crítica con respecto a la propuesta eugenésica que puede notarse en el tono irónico y divertido con que se enuncia⁵⁶. El protagonista sueña con el día en que se pueda obtener un híbrido “perfecto”. Este sería producto de la mezcla entre la “pureza” de la herencia europea (mito nacional tico) que hay en los costarricenses [lo civilizado]; y lo bárbaro, inacabado o truncado de la raza común (mestiza) del resto de la región centroamericana:

Lo que yo me propongo con mi proyecto es llevar a cabo un mestizaje correctamente planificado —continuó—. Ustedes así europeítas no sirven para nada; pero ya mezcladas con nosotros van a producir una cosa deliciosa... (164 -165)

Se usa la metaficción como representación de la conciencia del escritor sobre su propia construcción textual. El choque cultural de un centroamericano cualquiera en Costa Rica lo hace meditar “intensamente” acerca de la eugenesia y sus posibilidades⁵⁷.

Pero el deseo por concretar el mestizaje perfecto continúa en “La chelita” (*¿Qué signo es usted*), sin embargo, este entrecruce es más complicado porque es entre marginal (puta) y letrado (estudiante, poeta) y no en vano comienza con el epígrafe de Harold Conti: “No hay nada más frío ni lejano / que una puta”. Se puede relacionar el concepto y la imagen de “puta” que aparece en este cuento con la idea de “la Chingada” de Octavio Paz⁵⁸, sobre todo si se trata de leer el cuento como una alegoría de la nación prostituida y

56 Sobre el rechazo a los valores nacionales y el deseo de pertenencia a una cultura metropolitana [eurocentrista] en el discurso de Castellanos Moya puede verse el comentario que hace Leonel Delgado a *El asco*. En: *Márgenes recorridos* 145-147.

57 Con respecto a la pervivencia de la eugenésica en la cultura centroamericana véase Palmer, Steven. “Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1870-1920”. *Mesoamérica* 31 (Junio de 1996); y Casaús Arzú, Martha Elena. “Las élites intelectuales y la generación del 20 en Guatemala: su visión del indio y su imaginario de nación”. *Revista de Historia*. N° 13. I Semestre 1999. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. Managua.

58 Octavio Paz. *El Laberinto de la Soledad*. Enrico Mario Santí, editor. Madrid: Cátedra, 1993.

sometida, como una representación de la nación a la que un letrado iluminado podría rescatar de ese estado.

Octavio Paz se pregunta “¿Quién es la Chingada?”, y responde:

Ante todo es la Madre. No una madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, [...] (*El laberinto de la soledad*, 212)

Para reconocer en la palabra “Chingada” este mito o representación de la maternidad, Paz realiza una operación en la que subalterniza a la Chingada, es decir, en su intento de reconocer a la Chingada como madre, primero la clasifica como un sujeto Otro, así la inscribe en su discurso y luego termina separándose rotundamente de ésta, al revelar la incapacidad que tiene de ponerse a un mismo nivel (de sujeto) con la figura femenina.

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero así mismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros?”. (*El laberinto de la soledad*, 203)

Castellanos Moya hace una maniobra parecida a la de Paz, porque desde un punto de vista alegórico, su narración puede leerse como la representación de la incapacidad del intelectual de tener un verdadero punto de contacto con los sujetos femeninos oprimidos, pues en este caso el intento por reconocer y liberar queda frustrado. Es decir, aunque el intelectual quiera “loar” a la mujer subalterna (sea prostituta o no) escribiendo sobre ella,

textualizándola para sacar su nivel privado (íntimo) a un nivel público, solamente consigue categorizarla como subalterna, enmascarándola de silencios y espacios ambiguos, hasta donde este sujeto intelectual no puede penetrar. A lo sumo puede seguir abonando la imagen que Paz ha hecho de la Chingada: la mujer como un sujeto Otro. O representándola como sinónimo de misterio, mito, o fracaso.

Paralelamente a esta construcción del sujeto femenino del que hablamos, la narración de Castellanos luce cubierta de una especie de barniz (filtro, película) de acento regionalista⁵⁹. Así es el lugar a donde los intelectuales llegan a buscar prostitutas:

En las afueras de San Salvador, sobre la carretera Troncal del norte, encaramado en una pequeña colina, accesible a través de una pendiente polvorienta y bordeada de cafetos, se encontraba un caserón de fama perversa. Distinguible desde la carretera, en las noches, tan sólo como el brillo de una luz roja, algunos poetas en su juventud loaron a las muchachas que ahí encontraban. “Tamoá” era el nombre del burdel. (111)

Es importante reconocer el papel del poeta como agente que recupera un cierto sentido de sujeto social en la imagen de las prostitutas. En general, las mujeres de la narrativa de Castellanos son representadas como traicioneras, superficiales, ilusas, se acuestan fácilmente con diferentes hombres; si no son arrogantes, o capaces de cometer un asesinato a sangre fría, son victimizadas por los protagonistas masculinos. En “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” (*El gran masturbador*) y en “Poema de amor” (*Con la congoja de la pasada tormenta*, 1995) por ejemplo, la voz narradora insiste en

⁵⁹ La relación entre Ovidio, el protagonista, y la chelita recuerda a Santos Luzardo de *Doña Bárbara*, sin embargo en el caso de “La chelita” el intelectual está viciado, no es el que lleva la civilización a la selva (margen) sino que es alguien que no puede penetrar en el margen.

culpabilizar a una mujer por la muerte de un hombre (se trata en estos dos casos de versiones sobre el asesinato de Roque Dalton):

Este era un gran Poeta que por andarse enamorando de una mujer equivocada le quebraron el culo, lo difamaron como agente de la CIA infiltrado en las filas guerrilleras. Lo mataron sus propios camaradas, Patojo, por un supuesto pleito político cuando en verdad lo que había de por medio era un pleito de faldas. (*Con la congoja* 115)

Como se puede notar, la mujer en la narrativa de Castellanos es un sujeto indeciso, que distorsiona o desequilibra a los hombres. En “La Chelita”, el protagonista desea darle algún placer a la prostituta que acaba de contratar, pero la chelita es completamente anorgásmica. Ovidio⁶⁰, a pesar de su deseo y su esfuerzo por darle placer a la joven prostituta, gasta su dinero usándola sexualmente, sabiendo que tiene que penetrar un sexo de mujer que no es más que una “carne seca” (120). Para Ovidio esta prostituta es especial, es diferente de la negra Mila o la Seca porque es blanca y además parece principiante en el negocio. Dice el protagonista: “De cerca, la chelita inspiraba aún más [...] cuerpecito relleno, las tetas regulares, pero sobre todo la carita no era cuestión de burdel.” (113)

El deseo del intelectual sólo se despierta con la chelita, pues aunque ella es prostituta, para Ovidio es mejor que las demás con sólo el hecho de ser blanca y joven porque las otras son negras, feas y desproporcionadas (gordas o flacas). Con todo, la chelita es alguien a quien el intelectual (Ovidio) no tiene acceso. Esta relación entre la subalterna y el intelectual puede implicar un deseo homogeneizante del sujeto nacional salvadoreño.

⁶⁰ Nótese la ironía codificada en el nombre de Ovidio que es el autor de el Arte de amar.

La violencia textual

El discurso narrativo de Castellanos pasa de elaborar sujetos indecisos, violentos y sin esperanzas de su primer libro de narraciones (*¿Qué signo es usted*) hacia sujetos que han perdido el sentido de compromiso ético con la sociedad y su propia ideología (*Perfil de prófugo*). En sus siguientes colecciones de cuentos Castellanos centra su discurso en seres cada vez más violentos y cínicos. En “Paternidad”, por ejemplo, (*El gran masturbador 1993*⁶¹) el protagonista invitado por su amante llega a un lugar paradisíaco a pasar un fin de semana. Él sabe que la mujer está embarazada, por eso le advierte que lo que él quiere es que se saque lo que lleva en la barriga. Al contrario, ella está muy esperanzada, feliz, con el futuro hijo. Al final él le dispara y la mata. La mujer tiene 34 años, y está preparando junto con una compañera un curso sobre “la crisis política en los países de Europa Oriental⁶²”.

(102)

En “Paternidad” el protagonista llega aparentemente a pasarla bien con la amante embarazada, es evidente que él ya sabía que la mujer estaba encinta, pero ha llegado a matarlos a los dos, al hijo y a la madre.

—Eso que tenés en la barriga es un monstruo...—mascullé. (100)

—Vos no sabés lo que yo soy, ni lo que he hecho. Ni siquiera sabés cómo me llamo. Todo lo que te he contado es una leyenda, elaborada a tu medida. Sacate eso. (100)

La mujer había hecho un trato con el protagonista:

Hubo un trato: te expliqué que si hacíamos el amor esa noche yo quedaría embarazada, y que si quedaba embarazada iba a tener al niño, que sería mi

61 *El gran masturbador* El Salvador: Ediciones Arcoiris, 1993

62 En esta narración hay un cinismo tremendo. Por algo Beatriz Cortés ha estudiado a la generación de Castellanos Moya desde lo que ella llama “la estética del cinismo” como parte importante de la ficción centroamericana de posguerra.

responsabilidad y me haría cargo completo de él. Ese fue el trato. Y vos aceptaste. Por eso no me vengás ahora con que ya te arrepentiste. El niño está dentro de mí, es mío, vos podés desaparecer mañana para siempre... (99)

En la narrativa de Castellanos hay una obsesión por penetrar, destruir o violentar el cuerpo femenino. Como dice Leonel Delgado Aburto, en su libro *Márgenes recorridos*⁶³: “La violencia política centroamericana ha sido ante todo vigilancia, violencia y violación de los cuerpos” (143)

La escritura de Castellanos Moya está representando al sujeto marginal urbano en las particularidades de la región centroamericana, en su escritura hay un proceso que va desde la pérdida de esperanza en los sujetos urbanos, la clase media en “¿Qué signo es usted, niña Berta?”, hacia el cinismo de estos sujetos en un momento de decadencia y de pérdida de todas las utopías posibles en “Como si lo hubiéramos jodido todas” y “Paternidad” por ejemplo⁶⁴ hasta llegar a la novela *El arma en el hombre* (2001) en el que el autor avanza a velocidad de “muerto por página”.

La narrativa de Castellanos tiene que estudiarse contextualmente, en su escritura hay un cuestionamiento a los sectores indecisos de la sociedad salvadoreña, algunas de sus narrativas son metaficcionales y en ellas hay un marcado interés por reflexionar sobre el papel del intelectual y los subalternos. El discurso narrativo de Castellanos Moya trata de ser representativo de la violencia en Centroamérica. La propuesta de su discurso es que la violencia de la región tiene que verse y comprenderse como parte cotidiana de todos los

⁶³ *Márgenes recorridos*: apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX. Managua: IHNCA/UCA, 2002.

⁶⁴ En *El gran masturbador* (1993) y *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995) también puede verse cómo los temas y el discurso de Castellanos está cada vez más cercado por la pérdida de valores y la violencia.

niveles que funcionan en la sociedad, por eso representa los mecanismos de resistencia de los sujetos subalternos en choque con los intereses y discursos oficiales.

Capítulo III

Jacinta Escudos y la escritura del momento límite como ficción

Voy derecho y no me aparto.

Si me pegan me desquito.

Jacinta Escudos⁶⁵

En la historia centroamericana se ha registrado el significativo vínculo que ha habido entre los intelectuales (poetas) y los movimientos armados izquierdistas. No es extraño entonces que los escritores de esta región se ocupen conscientemente de elaborar en sus textos, propuestas discursivas comprometidas o con la idea de nación, o con el compromiso ético de dar identidad a los grupos subalternos.

Jacinta Escudos (1961) es una escritora salvadoreña cuyas colecciones de cuentos⁶⁶ han sido bien acogidos por algunos sectores de la academia norteamericana, como puede comprobarse en algunos artículos dedicados a su obra, los de Beatriz Cortez, Nilda Villalta o Carmen Urioste⁶⁷, por ejemplo.

Según Escudos, el estudioso o el crítico de la literatura que “es como un “etnólogo” que clasifica y ordena” tendría que forzar conceptos para poder encontrar “vasos comunicantes” entre la obra de otros autores salvadoreños contemporáneos y la suya. Esta posición plantea algunas interrogantes: ¿Hasta qué punto el fin de la crítica literaria —que estudia la narrativa de Escudos— se limita a clasificar, ordenar o agrupar por tendencias y a

65 Jacinta. Escudos. *Apuntes de una historia de amor que no fue*. El Salvador: UCA Editores. 1987. p 14.

66. *Apuntes de una historia de amor que no fue*. 1987

_____. *Contra corriente* El Salvador: UCA Editores. 1993.

_____. *Cuentos sucios*. Colección ficciones Volumen 4. El Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos. 1997

67 Puede verse: bibliografía sobre Jacinta Escudos en anexos.

“forzar conceptos”? ¿Realmente no existen “vasos comunicantes” entre la obra de la autora y otros escritores contemporáneos a ella?

Escudos en su conferencia “Los inclasificables”⁶⁸ se muestra muy preocupada por ser considerada como parte de una “generación literaria” y no quiere ser relacionada con Horacio Castellanos Moya⁶⁹ (1957) o Rafael Menjívar Ochoa⁷⁰ (1959) argumentando que no tienen entre sí ninguna camaradería literaria y que cada uno vivió el “exilio de la guerra” en países diferentes. Castellanos en Canadá y México, Menjívar Ochoa en México y Costa Rica y Escudos en Alemania y Nicaragua.

Algunas críticas, significativamente no se encontró ningún crítico que hubiera escrito sobre Escudos, han tratado de agrupar a Escudos junto a otros escritores —como el ya citado Castellanos Moya, dentro de lo que es la “escritura de posguerra” en El Salvador. Nilda Villalta⁷¹, por ejemplo, considera en su tesis doctoral, la obra que Escudos tenía hasta ese momento como textos testimoniales. Carmen Urioste ve en la narrativa de Jacinta Escudos una herencia de la tradición literaria norteamericana de posguerra, lo que según su argumento le permite situar la producción literaria de Escudos en dos coordenadas: una es el realismo sucio de Charles Bukowski (1920-94) [de la “generación beat” o “los cuentos de motel”] y la otra el minimalismo de Raymond Carver (1938-88), por su parte Beatriz Cortez, desde términos propuestos por Teresa De Lauretis, revisa los *Cuentos sucios* de Escudos desde una función de “proyecto de resistencia local”:

68 Escudos, Jacinta. “Los inclasificables: Escritores Salvadoreños Hoy”. Conferencia Simposio “Escritores Centroamericanos Hoy”, Universidad de Eichstätt, Alemania, Abril 2002.

69 Información y entrevistas del autor en: <http://sololiteratura.com/horprincipal.htm>

70 Puede encontrarse información sobre este autor en la siguiente dirección electrónica: <http://www.geocities.com/rmenjivar/dicc.html>

71 Nilda C. Villalta (Universidad de Maryland: Parte de tesis doctoral) “Historias prohibidas, historias de guerra: el testimonio de Jacinta Escudos desde El Salvador” Prepared for delivery at the 1998 meeting of the Latin American Studies Association, The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, September 24 - 26, 1998.

debido a su rompimiento con el contrato patriarcal y a su negociación de un espacio local para que la mujer pueda abandonar su papel de *objeto del deseo* y *desempeñar el papel de sujeto del deseo*. Esta mujer-sujeto subvierte la ideología patriarcal y rompe con los estereotipos del género que se construyen a partir de esa ideología. (*Afrodita* 111/ subrayado MCPC)

En este breve ensayo se trata de demostrar que sí hay vasos comunicantes entre Escudos y otros escritores centroamericanos —que no son necesariamente camisas de fuerza— y que aunque en realidad no se puede hablar de una “generación literaria”, sí es posible comparar las perspectivas discursivas entre Escudos y otros escritores como Carmen Naranjo, Ana María Rodas, Horacio Castellanos Moya y Pedro León Carvajal, por ejemplo. Estos escritores pueden ser leídos no solamente desde la perspectiva de la llamada “literatura de guerra” o “literatura de post-guerra” sino como la manifestación de la más reciente literatura centroamericana, la narrativa de la violencia, de la verdad poetizada y ficcionalizada, la narrativa de “la verdad aunque duela”, la verdad escandalosa o amarillista porque —como en el caso de la narrativa de Escudos— muchas veces se trata de hechos violentos propios de las páginas de “Sucesos” o de la nota roja.

Jacinta Escudos juega con las posibilidades narrativas, se nota claramente un trabajo de búsqueda experimental que tiene al menos tres direcciones: la ficción narrativa presentada en formato de verso libre (“¿Y ese pequeño rasguño en tu mejilla?” *Cuentos sucios* 1997), la ficción narrativa con un estilo de video clip (“She came in through the bathroom window” *Cuentos sucios* 1997) y el folletín de nota roja con la ficción narrativa (“El tenedor de mamá” y “El congelador de papá” *Contra-corriente* 1993). Pero además de esas tendencias principales hay una reapropiación del género testimonial, es decir hace

pastiche del testimonio⁷² si no una narrativa pseudo testimonial (“Mirá Lislique, qué bonito” *Contra-corriente* 1993) y del género epistolar.

Según Carmen Urioste⁷³:

los cuentos de Escudos se encuentran dentro del postmodernismo pues en ellos se ejemplifican muchas de las características que conforman dicha teoría estética: uso del collage, finalización de las denominadas narrativas maestras o metanarrativas, desfamiliarización de espacios o situaciones, erosión de la identidad, entre otras. (Urioste 122)

Aunque es posible estar de acuerdo con gran parte de las argumentaciones de Urioste sobre la narrativa de Escudos, no se puede compartir su opinión cuando toma de referencia a Raymond Carver (1938-1988) para encontrar influencias (“fuentes” 125) de la obra de este autor en la obra de Escudos. Para constatar dicha influencia Carmen Urioste toma como ejemplo, “She came in through the bathroom window”(*Cuentos sucios* 1997), y no es el mejor ejemplo, por una cosa bien sencilla: Escudos es muy experimental y sus relatos nunca tienen la profundidad, el nivel moral, sensorial, o la fuerza poética que tienen los cuentos de Carver. El mismo autor se rehúsa a lo que tenga que ver con jugar a las experimentaciones narrativas:

Una vez escuché al escritor Geoffrey Wolff decir a un grupo de estudiantes:
No a los juegos triviales. También eso pasó a una ficha de tres por cinco.
Sólo que con una leve corrección. No jugar. Odio los juegos. Al primer

72 Para Nilda C. Villalta “Jacinta Escudos es una escritora cuya obra está identificada con las luchas revolucionarias del pueblo salvadoreño” 5, y que *Apuntes de una historia de amor que no fue*(1987), *Contra-Corriente* (1993) y *Cuentos sucios* (1997) “[...] son tres libros que sostienen su trabajo testimonial y narrativo [de Jacinta Escudos]” 6, en: “Historias prohibidas, historias de guerra: el testimonio de Jacinta Escudos desde El Salvador”. Villalta 1998.

73 Carmen Urioste. “Minimalismo y suciedad en la narrativa de Jacinta Escudos” en: *CULTURA*. Revista del consejo nacional para la cultura y el arte. No. 85, Mayo-Agosto, 1999.

signo de juego o truco en una narración, sea trivial o elaborado, cierro el libro. Los juegos literarios se han convertido últimamente en una pesada carga... (Carver "Escribir un cuento")⁷⁴

Siguiendo a Urioste:

La característica germinal de la técnica minimalista habría que situarla en la resistencia o deconstrucción de las pretensiones de significación, uniformidad y orden de la literatura elevada, al mismo tiempo que en el abandono de la cultura canónica para acercarse y proyectar elementos de la cultura popular y de la vida cotidiana (125)

Para la estudiosa, estas características aplicadas a “She came in trough...” vuelve representativo al cuento. Sobre todo, Urioste reconoce que los cuentos de Escudos “están gobernados por la estética de la exclusión en la cual lo narrado es tan importante como lo omitido...” (125). En efecto, la cuestión de lo omitido, el silencio y la exclusión es muy importante en los cuentos de Escudos. Fundamentalmente se vuelve valioso cuando se analiza el silencio, o la exclusión de la voz de la madre. Por ejemplo, “El tenedor de mamá”(Contra-corriente 1993), en el que la voz narradora en primera persona cuenta cómo la hija se acerca a la madre para decirle algo, y la madre reacciona violentamente. Al final, la hija se convierte en víctima, cuando la madre le saca un ojo con el mismo tenedor que fríe plátanos. Toda la narración está enunciada desde la voz de la hija. La perspectiva de la madre ha sido borrada. No sabemos qué es lo que escuchó la madre de la voz de su hija. No

74 Carver "Escribir un cuento" On line: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/carver.htm> .Puede verse también: <http://www.diarioelpais.com/ImprimirNota.aspx;i=24995> (Consultado: 3/21/2003) donde Carver dice: “Debo confesar que me ataca un poco los nervios oír hablar de “innovaciones formales” en la narración. Muy a menudo, la “experimentación” no es más que un pretexto para la falta de imaginación, para la vacuidad absoluta. Muy a menudo no es más que una licencia que se toma el autor para alienar —y maltratar, incluso— a sus lectores. Esa escritura, con harta frecuencia, nos despoja de cualquier dato sobre el mundo, se limita a describir una desierta tierra de nadie, en la que pululan lagartos sobre algunas dunas, pero en la que no hay gente; una tierra sin habitar por algún ser humano reconocible; un lugar que quizá sólo resulte interesante para un puñado de especializadísimos científicos.” Pág. 1 de 2.

sabemos cómo se sentía, si era agresiva, si estaba loca o ha sido todo una manipulación del punto de vista de la hija que quiere quejarse, es decir acomodarse en el papel de víctima indefensa.

El cuento puede funcionar desde dos formas opuestas de lectura, una puede ser la crítica que se hace a la agresividad enigmática de una madre perversa, mientras que la otra puede ser que la estructura del relato al silenciar a la madre y darle voz sólo a la hija, critica el deseo de la hija de imponer su voz sobre la voz de la madre.

Por otra parte, es difícil estar de acuerdo con la tesis de Nilda C. Villalta, cuando dice que Escudos escribe testimonio, como lo afirma en un pre-paper de su tesis doctoral:

Jacinta Escudos es una escritora cuya obra está identificada con las luchas revolucionarias del pueblo salvadoreño. En el principio, escribió poesía que fue divulgada en papeles sueltos y algunas revistas dispersas, siendo su única publicación formal en este género un libro publicado en Londres, *Letter from El salvador*. Después de esta primera etapa poética se publican: *Apuntes de una historia de amor que no fue* (1987), *Contra-corriente* (1993) y *Cuentos sucios* (1997)⁷⁵.

Los tres libros antes mencionados son los que “sostienen su trabajo testimonial [de Escudos]” sobre los cuales Villalta basa su tesis. En los planteamientos de Villalta, hay una notoria falta de problematización con respecto a la representación política o artística en relación con el texto testimonial. En principio, es bien difícil determinar que la escritura de la guerra o la posguerra en El Salvador sea toda testimonial, porque para aceptar esta idea habría que hacer a un lado o no tomar en cuenta para nada toda la problemática existente en torno al testimonio y la subalternidad en Latinoamérica.

75 Op. cit.

Sin embargo, si tomamos en consideración algunas premisas del testimonio nos damos cuenta que cuando un escritor retoma el tema de la violencia y de la guerra para trabajarlo en forma estética no está haciendo automáticamente un testimonio, incluso podría estar haciendo una narrativización de hechos biográficos sin necesidad de que su trabajo final sea maquinalmente un testimonio.

En el caso de Escudos, trabaja el tema de la violencia de Estado, y la coyuntura de la guerra urbana en San Salvador, sin necesariamente sentirse comprometido(a) como mediador entre el subalterno, o marginal poseedor de la memoria colectiva de un sector de la sociedad, y la sociedad en general.

En una entrevista que dio Escudos, y que puede leerse en anexos, se puede comprobar que la autora tiene un deseo de borrar su pasado de poeta “revolucionaria”, como si se tratara de una etapa ajena por completo a su labor de narradora:

En realidad no me he dado a conocer como poeta. No he publicado ningún libro de poesía. Una plaquette que se publicó en Inglaterra se publicó sin mi autorización y de hecho, yo no la hubiera publicado. Tengo 3 poemarios inéditos y que seguramente permanecerán así.

Me defino a mí misma como narradora, en el más amplio sentido de la palabra.⁷⁶

En el caso de Jacinta Escudos estamos hablando de una escritora que tiene un sitio en Internet⁷⁷ en el que cualquiera puede enterarse que ha sido becada con pasantías en Europa, que le han garantizado en algún momento, tiempo para escribir y poder publicar de

⁷⁶ Entrevista virtual a Jacinta Escudos: 20 de noviembre de 2002. Por MCPC. Puede leerse completa en la sección de anexos.

⁷⁷ Sitio de Escudos: <http://www.geocities.com/jescudos/indice.html>

vez en cuando. En todo caso, es una escritora de oficio, o está trabajando por conseguir ese estatus.

Sin embargo, para Villalta, Escudos representa a un cierto sector “subalterno salvadoreño”(5) que puede hablar por los que no tienen voz, es decir ve la producción narrativa de la escritora como representante de una “subalternidad parcial o relativa”(4). Si se ve bien, lo más que podemos encontrar es una escritora que aprovecha el tema de la guerra para hacer su carrera literaria, esto es interesante, pero que sea o represente un tipo de subalternidad alternativa, no deja de parecer exagerado.

Jean Franco⁷⁸ ha caracterizado al subalterno como el poseedor de la memoria colectiva de las mayorías sociales, quienes ocupan los últimos lugares en la escala social. Al mismo tiempo reconoce que parte del corpus del testimonio exige la presencia de una fuente primaria (el que ofrece su testimonio) —que es una voz subalterna consciente de su rol de vocero de la opresión que sufre junto a sus representados—y de un mediador-intelectual que es el encargado de transmitir a la sociedad en general las ideas y necesidades de los grupos marginados. Sobre todo, en la fijación textual del testimonio Franco observa el significativo valor de las diferencias entre la voz subalterna que da a conocer su verdad en forma oral frente al agente que fija y transcribe para un público más amplio el testimonio como trabajo final:

existe algo fuera de la esfera del conocimiento del interlocutor, un algo que marca la diferencia —diferencia de género sexual (sacerdote y monja), diferencia de clase y género sexual (Oscar Lewis), diferencia de clase (Moema Viezzer y Domitila), diferencia de clase y etnia (Rigoberta y

78 Jean Franco. “Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo”. En: John Beverley y Hugo Achugar (eds). 2da edición. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002

Elizabeth Burgos-Debray), diferencia entre metrópolis y periferia— entre el yo narradora y el yo lectora de estos textos (“*Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo*” 127)

El primer libro de Escudos fue publicado en 1987 bajo el título *Apuntes de una historia de amor que no fue*. Podría considerarse un relato largo porque tiene apenas 86 páginas. Pero es posible encontrar en ella características de la novela, pues como dice Moravia:

[Los personajes de novela] en cambio, tienen un largo, amplio y tortuoso desarrollo que reúne el dato biográfico y el dato ideológico y actúan en un tiempo y en un espacio que son a la vez reales y abstractos, immanentes y trascendentes. Los personajes de los cuentos son producto de intuiciones líricas, los de las novelas son símbolos.⁷⁹

En la novela de Escudos hay una representación de la situación de guerra en El Salvador y el papel del intelectual (o el letrado) frente a una revolución fracasada. En este sentido más que testimonial la novela podría leerse como referencial frente al contexto histórico y biográfico. La línea argumental es el amor entre dos compañeros de lucha que no se llega a concretar por la entrega ética que han asumido como miembros de la guerrilla.

Pero como dice la tesis controversial de Jameson, la novela y el cuento en el tercer mundo son alegorías nacionales⁸⁰. En el caso de la novela de Escudos se trata de una alegoría nacional porque así lo evidencia el texto: la nación está entregada a la guerra de liberación, para asegurar el triunfo y para dar constancia de la fuerza ética entre los

79 Alberto Moravia. “El cuento y la novela” en: Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis.(Compiladores). Del cuento y sus alrededores/ Aproximaciones a una teoría del cuento. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.1993 p. 347

80 Fredric Jameson argumenta que: “All third-world texts are necessarily... to be read ...[as] national allegories...[in which] the telling of the individual story and the individual experience cannot but ultimately involve ...the telling of the experience of the collectivity itself”

guerrilleros se tiene que borrar cualquier intento de amor entre compañeros de lucha. El mismo tema lo podemos encontrar en los relatos de Horacio Castellanos Moya, en sus colecciones de cuentos *Percance* y *El gran masturbador* para mencionar algunos ejemplos. En el caso de Castellanos el amor y el sexo entre compañeros de lucha es una marca degradante que ensucia y a fin de cuenta destruye el ideal ético, el ideal revolucionario.

Con todo, las propuestas discursivas que aparecen en la obra de Escudos son muy interesantes, valientes, atrevidas sobre todo apoyadas en una fuerza agresiva, visceral, casi pendenciera. Y esto en el sentido de que el tipo de crítica o reflexión sobre la sociedad salvadoreña en la obra de Escudos sobre la violencia como forma de vida es también en el plano narrativo extremadamente violento. Su crítica sobre la violencia está hecha a partir de más violencia.

En su discurso personal, Escudos parece renegar de esa conciencia política que se presenta en su primer novela, esto podría relacionarse con los cambios políticos, económicos y sociales que afectan la región, traídos por el neoliberalismo. Un efecto parecido a ese deseo de borrar el compromiso político o lo nacional puede leerse en *El asco* (1997) de Horacio Castellanos Moya, el asco a todo lo que significa lo nacional es sustituido por el deseo consumista de un individuo más que “transculturizado”, neocolonizado.

La tensión económica, no está detallada en la escritura de Escudos precisamente porque no escribe historia o ensayo, lo que ella escribe es ficción por eso la tensión económica o el tema de la guerra y la situación que genera el proceso de paz aparece alegorizado o sale de la pluma de la escritora de manera *inconsciente*. El proceso de escritura necesariamente incluye un retomar las textualidades anteriores, para seguirlas o contradecirlas, o sea que incluso en una obra de mero objetivo estético hay un discurso, a

pesar de que el autor o la autora quiera ser ahistórica o que premeditadamente quiera hacerse ver como enajenado (a) de los procesos sociales o literarios de su región. En este sentido es importante tomar en cuenta la lectura que hace de Bajtin, Jean Franco:

Desde el momento en que el hablante se instala en una cadena semántica ya preconstruida, anuncia su intención y entra en diálogo con otros textos abiertamente o implícitamente. Tales intervenciones son siempre específicas y concretas y la palabra siempre demarca relaciones no duales sino un trío de relaciones —hablante, escuchante y los antecesores cuya presencia todavía marca el género.” (J. Franco resumiendo a Bajtin, op cit 122)

El discurso narrativo de Escudos abarca sobre todo momentos de violencia límite, y generalmente se concentra con más fuerza en las relaciones entre la madre y la hija o paternidad versus filiación (en sentido literal filio: hijo)

Los personajes femeninos de la narrativa de Escudos no se liberan a través del acto sexual, sino que se apropian de maneras particulares o personales (íntimas) de resistencia, siempre en dependencia de lo que les permite la clase social, la edad u otros tipos de libertades de acción dentro del círculo social en que están ubicados o por el que están determinados como puede ser el empleo, las carencias y deseos, el círculo de amigos, o los hijos.

“¿Y ése pequeño rasguño en tu mejilla?” (*Cuentos sucios* 1997). Está escrito en un formato de verso libre:

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

¿yo bebí esa leche? (35)

El relato puede resumirse así: una madre regresa al hogar. Ella había traicionado al marido, abandonado a los hijos (por 17 años), pero parece que van a reconciliarse como

familia. La madre traiciona a la hija al volverse amante de su futuro yerno. La hija tortura a la madre en el sótano para vengarse, mientras todos suponen que se fue otra vez con algún otro amante.

En las dos colecciones de cuentos *Contra-corriente* (1993) y *Cuentos sucios* (1997) hay un deseo recurrente que repite la monstruosidad de las madres traicioneras o devoradoras de las hijas o hijos. Puede verse por ejemplo, del primer libro los cuentos: “El tenedor de mamá”, “Hereje”o “pequeña biografía de un indeseable”.

En la escritura de Escudos hay personajes y situaciones que pueden relacionarse a un sentimiento de abyección frente a la cotidianidad de la violencia, algo que también puede encontrarse en Castellanos Moya, Carmen Naranjo u otros escritores centroamericanos.

En Escudos, el rechazo a la madre trae como consecuencia un rebajamiento del papel dominante del padre quien queda reducido a un vacío, a un papel casi de estorbo o de inutilidad. La madre es traición, falsedad, la que manipula con malas intenciones. Hay un interés marcado por representar la relación entre las dos generaciones de mujeres (madre e hija) reducida al momento máximo de lucha entre contrarias.

La madre sexualizada, es una rival

Mamá portate bien

mamá aprende la lección

mamá te lo voy a explicar una última vez (36)

Pero la madre también es una rival, es un ser que se degrada en la medida que se vuelve sexual. *Cuentos sucios* (1997) es una colección que está ligada al deseo de reunir historias sobre las relaciones amorosas-sexuales, pero aquellas que no son aprobadas moralmente desde el punto de vista de los principios y valores de la familia tradicional

burguesa. Escudos se dirige hacia los puntos neurálgicos de la familia ordenada, idealizada, (las relaciones madre-hija, madre-hijo, madre y la sexualidad), y los toca para “ensuciarlos” en un acto que quiere llamar la atención y que también es crítico. La idea que encierra el título y la colección misma es contar las partes negadas, no deseadas, escondidas o prohibidas de las relaciones internas de una familia. Pero que a fin de cuenta son partes concretas, vivas, reales, que pueden existir en cualquier familia burguesa.

En *Cuentos sucios* hay al menos cuatro tensiones o coordenadas básicas que cierran el concepto en sí de la colección y el título:

- Mecanismos de disfrute de la sexualidad como alianza entre madre e hijo.
- Rivalidad entre la madre y la hija.
- Amor lésbico, egoísta, torturante, sádico.
- Y el odio enfermizo o resentimiento profundo de la hija hacia la madre.

A fin de cuentas estas tensiones son parte de una imagen símbolo más grande, *la madre sexual*. Al mismo tiempo que estas tensiones le dan sentido a la imagen más grande, están manifestándose como una perspectiva discursiva que critica a la madre sucia, es decir a la madre que visibiliza su sexualidad.

En el cuento “¿Y ése pequeño rasguño en tu mejilla?” (*Cuentos sucios* 1997), hay una especie de lucha por desenmascarar a la madre, es decir, quitarle el disfraz de madre y malignizarla por volverse sexualizada. La madre, para serlo (dentro de la narrativa) tendría que renunciar a su sexualidad.

En este cuento, la protagonista rechaza a la madre. La voz narradora, que a la vez es una voz poética, crea el ambiente necesario para que al final la posible lectura resulte en

estar de acuerdo con el castigo que la hija le da a la madre, porque la madre actúa mal, le quita el futuro novio a la hija.

“MAMÁ ESTROPAJO

mamá trapo blanco donde afilo mis uñas
¿reminiscencias de mi infancia? ninguna
la memoria en blanco, y está bien que así sea
ejecuto el movimiento de las manos masajeando el
músculo del seno, preparando el ordeño
no recuerdo a mamá sacando el seno de su blusa para
ofrecérmelo
... ¿yo bebí esa leche?” (35)

En la pregunta “¿yo bebí esa leche?” así como en la imagen que sigue de una amante amamantando a un hombre como una “versión sexo-doméstica de La Piedad” (35) hay un fuerte repudio a la madre por ser tan “mala”, porque vive su vida sexual a plenitud, a pesar de que está medio gordita y tiene sus años encima. Aunque la madre, después de haber abandonado a la familia por un amante, y que ahora regresa para reconquistar a su familia, no renuncia a su papel de seductora. Es decir, vuelve a caer en la trampa de repetir el papel, otra vez va a traicionar, esta vez no sólo al esposo sino también a la hija.

Está bien, no era mi novio todavía, pero iba a serlo
por lo menos, eso parecía hasta que apareciste tú, tan
repugnantemente encantadora como siempre, a pesar de
la edad y un par de libras de más (39)

Es muy curioso que la cuestionada moralmente, y la que sufre la tortura en el sótano, secuestrada por la propia hija, es la madre. Incluso, la madre encerrada podría

simbolizar el subconsciente de la hija. El amante de la madre y posible novio de la protagonista queda en un sitio enaltecido si nos atenemos a la funcionalidad del sistema patriarcal. Las mujeres, independientemente de que sean madre e hija, se están peleando por el macho. Se agreden. Esto resulta en un gran reconocimiento a la masculinidad de Santiago, porque él ocuparía el papel de objeto del deseo, porque en realidad es él el que tiene la facultad de poder escoger a su mujer y disfrutarla sin ningún problema. Las protagonistas femeninas de este relato no se liberan a partir de agenciar su propia sexualidad sino que dependen comúnmente de los hombres, en este sentido son falocéntricas.

Puede que haya una perspectiva crítica en la propuesta discursiva al momento de fijar en este cuento el modelo de relación tradicional entre las mujeres y los hombres. Pero sobre todo hay una insistencia por agredir a la madre. Y la alternativa o la propuesta no es mejor de lo que la madre representa. Es más, la respuesta de la nueva generación de madre (la hija) propone vengarse, torturar, lastimar, arañar, violentar pero sin llegar a romper el esquema tradicional de dependencia de las mujeres. ¿Está implícito el llamado a rebelarse contra esa tradición? Según el relato parece que no, pero al menos abre espacios para problematizar o discutir el tema.

De la misma colección, en “Costumbres pre-matrimoniales” así como “Y todos esos hombres viéndome”, se usa la sexualidad de la madre como un impulso de autorrealización y una aparente liberación. Porque de todas maneras la supuesta liberación depende de alguna manera de los hombres.

En “Costumbres pre-matrimoniales”, el relato puede resumirse así: Claudio invita a su novia a conocer a la madre. Cuando ya se hace muy tarde, él decide que los dos se acuesten con la viejecita para acompañarla. Una vez que creen que ya se durmió la anciana,

hacen el amor. A la mañana siguiente la señora amanece “rejuvenecida” por el favor que le hace el hijo de llevar a las novias y hacerles el amor en la misma cama en que duerme a la madre.

Claudio lleva a su amante a su casa, con la intención de saber las perspectivas que tiene ese amor, quiere “Ubicar al ser amado entre las paredes de la cotidianidad” (27)

Debe ver cómo se mira en medio de los muebles, en el centro de todas las habitaciones. Debe presentarla ante su madre, una anciana pequeña, disminuida por la osteoporosis, arrugadísima y siempre vestida de negro, que apenas parece comprender lo que pasa a su alrededor (27)

El protagonista quiere que la amante haga juego con el resto de los muebles de la casa. La madre parece el mueble más antiguo con el que la joven amante debe entrar en armonía. La madre es casi un fantasma, no habla, no sabe cocinar, el hijo la lleva a acostar, se duerme con la misma ropa negra que usa de día.

—Claudio tiene la costumbre de acostarse a mi lado hasta que yo me quedo dormida. Supongo que no le molestará acompañarnos.(29)

Cuando aparece la voz de la madre no parece la “mortaja” que la voz narradora describe. El uso del color negro como el traje oficial de la madre puede leerse como que lo muerto o lo negativo corresponde al vestido oficial de la madre que expresa su sexualidad, es decir, está muerta, es una mortaja.

Hay tres momentos importantes en el relato. Uno cuando la madre se sienta a la mesa para comer y dice: “—Hoy estamos de fiesta [...] No todos los días ceno con una chica tan linda como usted.” (28)

Esta frase es importante porque marca el momento en que se enuncia en el relato la alegoría de la madre devoradora de sus hijos. La madre se “alimenta” (porque con ello

rejuvenece) de las relaciones sexuales del hijo, es decir que recicla el placer que siente el hijo y la joven amante para disfrutarlo ella. La señora recobra la fuerza física y al parecer espiritual gracias a la posibilidad de estar en la misma cama en la que su hijo posee sexualmente a una mujer joven. Ella ya no es joven, pero tiene el deseo y eso le devuelve la vida.

El segundo momento significativo es cuando Claudio, la madre y la novia ven televisión después de cenar. El protagonista siempre está en medio de las dos mujeres. Luego se acuestan y la madre está a la derecha, la amante a la izquierda. Antes de tener sexo, Claudio se cruza las manos de la madre y de la amante sobre el pecho. (29-30)

El último momento es cuando la joven descubre a la señora que se levantó tempranito, la señora le confiesa que se siente rejuvenecida gracias a las costumbres de Claudio que se acuesta con sus novias en la misma cama que la madre, que por eso luce tan distinta.

¿Pero cómo podría interpretarse este rito?, una posibilidad puede ser que el deseo edípico del protagonista por poseer el cuerpo de la madre lo resuelve la amante joven cuando acepta hacer el amor en la misma cama, junto al cuerpo de la madre. Al mismo tiempo, la madre revive el complejo de Yocasta porque disfruta de la sexualidad del hijo.

Claudio siempre trae a sus novias a comer y luego dormimos los 3 (sic.) sobre la cama. Y yo los escucho mientras hacen el amor. Así me siento revivir, me hace recordar buenos y lejanos tiempos. O dígame, ¿acaso no me miro rejuvenecida? (31)

Metafóricamente la madre actúa como una araña, la presa es la nueva amante, el hijo es la carnada, la red y las estrategias de captura son de la madre. La figura de la madre es maligna, porque domina en extremo al hijo, e incluso a la novia del hijo. Evidentemente

el discurso narrativo de Escudos trata de representar a un hombre que no puede liberarse de la madre [la moral convencional] para hacer el amor con su novia, a fin de cuentas hay un reclamo implícito a abandonar a la madre y actuar de manera autónoma, es decir, sin prejuicios.

En el relato “Sin remitente”⁸¹, una bailarina nocturna se ve a sí misma como una mujer invisibilizada porque ya no es joven. Pero esa invisibilidad se revierte cuando ella está en el escenario y se vuelve un objeto en primer plano, un objeto de deseo para los hombres que están de espectadores.

La protagonista tiene conciencia de que estar en primer plano no la libera por completo, como bien lo ha observado Cortez (1999), de objeto pasa a sujeto del deseo, pero esto es apenas algo momentáneo, efímero.

Siempre te mirarán como un pedazo de carne que cuelga del gancho de la carnicería.[...] Un apetitoso pedazo de carne para hartarse. Y luego defecarlo. Y olvidarse. (78)

De todas formas la protagonista necesita sentirse penetrada por la mirada-falo de los hombres que la están viendo, para poder recuperar su visibilidad. Cuando la bailarina sube al escenario, se hace visible porque es un objeto de deseo, pero usa fortuitamente ese poder para disfrutar del deseo, es decir que cuando se siente dueña del deseo que le provoca a los hombres, está elaborando apenas estrategias para sobrevivir a la violencia simbólica que la subyuga.

En el discurso narrativo de Escudos se desarticula las viejas versiones de la casa, la madre, el noviazgo, y la familia como instituciones morales en decadencia. Su propuesta

81 Este cuento se puede relacionar con “Las alegres tías de la calle veinte” y “Ondina” de Naranjo.

contra argumenta la supuesta normalidad de las instituciones que cuestiona. Quizás sea allí donde debe verse su actitud crítica.

Los escritores salvadoreños (Castellanos y Escudos, al menos) están escribiendo el hecho violento y amarillista, sus relatos parten del deseo de decir la verdad desnuda, en un juego populista por reinterpretar los significados y los alcances de ser una nación centroamericana. Una ciudadanía de la violencia, del deseo de luchar a muerte por alcanzar nada, porque los proyectos ideológicos se han derrumbado.

Es difícil obviar ciertas coincidencias en las ficciones de Castellanos y Escudos, quizá esto se deba a que los dos autores tienen la misma tendencia de narrar la violencia de posguerra en El Salvador. Se puede encontrar por ejemplo, que un personaje de Castellanos mata a tiros a su hijo mientras éste no ha salido del vientre de la madre (“Paternidad”, *El gran masturbador*) o una empleada doméstica asesina al hijo tierno de su patrona en un acto de venganza (“Como si lo hubiéramos jodido todas”); y en los cuentos de Escudos la madre le saca el ojo a la hija, o un padre guarda a la madre descuartizada en el refrigerador (“El congelador de papá”, *Contra corriente*) es decir, ambos están representando las monstruosidades de la relación madre-hija o padre-hijo como una forma de alegorizar la falta de esperanzas de lo que se supone es la nueva sociedad salvadoreña.

También, los mismos autores tratan el tema de la relación amorosa sadomasoquista, —incluso usando el mismo ejemplo de una amante que es lesionada en el rostro por su amante. Escudos en “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?” :

[...]espera que él le quite la bata pero escucha sonidos que ya no tendrá tiempo de descifrar porque entonces siente un latigazo de fuego y algo húmedo en la mejilla derecha, abre los ojos para descubrir el filo de un cuchillo a milímetros de su nariz, el acero brillante pringado de sangre y una

mueca torcida en la boca de Dante, una mueca que parece sonrisa, y la lengua del hombre rozándole la mejilla, lamiéndole la sangre, [...] (*Cuentos S*, 24)

Y en Castellanos en el cuento “Torceduras”:

Me zafé de golpe y la contorsión fue extrañísima, aleteo de muerte. Jadeante, se abalanzó. Presioné con la punta del cuchillo debajo de su barbilla. Terminó sentada, sosegándose, mientras la transpiración le perlaba el pecho. (*El gran masturbador*, 61)

En el caso del cuento de Escudos, el protagonista masculino es neurótico, padece de una “permanente paranoia” (21) de acoso y persecución. La protagonista en cambio es una persona concentrada, equilibrada, que lee por placer. En el momento que inicia una relación sexual él se vuelve sorpresivamente su agresor.

En Castellanos (“Torceduras”), el hombre parece ser equilibrado e instruido, aunque tiene pensamientos agresivos, su violencia sale a luz cuando la mujer prácticamente lo obliga a tener sexo. La protagonista femenina, en cambio, es completamente neurótica, hasta llega al extremo de suicidarse. En ambos casos el deseo y el encuentro sexual funcionan como una manera más de expresar un deseo de violencia apenas contenido por la cotidianidad. En los dos autores, la clave del relato es relatar la violencia como parte de la común de la ciudad centroamericana y como parte de la identidad de estas sociedades.

Otra relación que puede encontrarse entre la escritura de Escudos y Carmen Naranjo, otra autora centroamericana, está en el uso de la imagen-deseo de la casa soñada en calidad de meta final o como punto en el encuentro en que converge la familia. La relación entre tema y discurso puede encontrarse en: “La casa desocupada”(77/*Otro rumbo*

para la rumba, Costa Rica: EDUCA, 1989) de Naranjo y “Domingos familiares” de Escudos (*Contra c*).

En el cuento de Naranjo los cuatro hijos de Fuelinda y Arturo (Margarita, Amapola, Ernesto y Arturito) hacen lo imposible para comprar la casa de sus sueños, lo malo es que están dispuestos a cualquier cosa con tal de lograr tener la casa, lo que incluye cortarse los dedos, prostituirse, casarse por interés, o suicidarse en el trabajo, fingiendo un accidente laboral para poder cobrar un buen seguro. Al final cuando la madre y los hijos han muerto en el intento de concluir la casa, y Arturo, el padre, se haya solo, intenta llevar a su otra familia (ésta es una familia doble, corresponde a la familia escondida o fuera de lo legal y moral) a la casa, pero la nueva familia aunque se enamora de la grandiosidad de la casa, aún inconclusa, tiene que dejarla, porque se tropieza con los fantasmas de la primer familia de Arturo. Al morir Arturo regresan a tomar posesión, pero la casa toma vida y los encierra para siempre como si fuera un animal que los devora⁸².

Escudos por su parte en “Domingos familiares” (75) es menos poética y más directa. Trata el asunto de una familia que como mecanismo de resistencia ante la crisis económica de El Salvador, sustituye los paseos del fin de semana por visitas a sitios que se ofrecen en alquiler:

Y entonces, entre dormido y despierto, entre sonámbulo y desesperado, me miré a mí mismo en un sueño donde, montados en nuestro microbús, recorríamos la ciudad inspeccionando casas que se ofrecían en alquiler en los anuncios clasificados de los periódicos. (76)

Esta idea del jefe de la familia hace que todos se sientan satisfechos y encuentren placer en inventar nombres, origen o historias absurdas a los propietarios de las casas que

⁸² Probablemente los cuentos de Naranjo y Escudos estén relacionados con “casa tomada” de Julio Cortázar.

visitan disfrazados. Pero el placer se agota y al final en verdad se deciden por gastar todos sus ahorros para alquilar la casa de sus sueños. Una vez obtenida la casa, cada uno se va yendo sin despedirse, primero una tía, después unos niños, luego los otros. Si el deseo morboso de ir a ver casas, que sabían no podían comprar, les daba un sentido de unión, de trabajo en equipo, o los hacía una comunidad de actores; tener la casa significaba destruir de un trazo el deseo de unión familiar. Por eso el narrador protagonista dice al final, cuando ya todos se han ido:

[...] despedí a la empleada, saqué mis cosas y clausuré con gruesas tablas las puertas y ventanas de aquella fatídica casa. Cuando doblé la esquina, sentí un profundo odio por aquella choza inmunda. (80)

La narración de Escudos valida los recursos de la familia de clase media en su búsqueda de ideales o puntos de coincidencia familiar. El caso es que cuando las metas están logradas, conste que la casa es una apuesta material, ya no hay otra cosa ni pequeña ni grande que le regrese a la familia un sentido de pertenencia e identidad. Esta puede ser una sugerencia de que la sociedad salvadoreña ha perdido la fe en sí misma y que conseguir un bienestar material es apenas un maquillaje que se deshace pronto, revelando toda la verdad, todo el vacío.

En el caso de Naranjo el discurso narrativo cuestiona la falta de ideales, la superficialidad de ciertos deseos consumistas que a fin de cuentas desintegran a la familia, y en lugar de darle mejoras lo que hace es desarticularla.

Las dos autoras podrían estar representando en sus narraciones las problemáticas de las familias centroamericanas que han perdido los ideales y que ya no pueden creer en ninguna utopía, ni en sí mismos pues el proyecto utópico más grande no tiene que ver con alternativas de solidaridad, unión o progreso, sino que se concentra en el deseo de tener una

propiedad que nunca jamás podrá estar a su alcance, un sueño absurdo porque no pertenece a la lógica de su clase social.

Tomando en cuenta lo anterior puede decirse que la escritura de la autora sí tiene vasos comunicantes con otros discursos narrativos de autores salvadoreños y centroamericanos, que a fin de cuentas están criticando la displicencia de la clase media urbana, y representando al sujeto nacional con un horizonte ético frustrado. En conclusión, el discurso narrativo de Jacinta Escudos trata de representar a los sujetos salvadoreños como personajes que hacen valer los reducidos espacios de poder para realizar sus deseos más obstinados.

Capítulo IV

Pedro León Carvajal y el cuento-cuerpo muerto en la mesa de disección

Se notará qué poco sueñan

*los personajes de la prosa nicaragüense*⁸³

Pedro León Carvajal (Estelí, Nicaragua, 1946), en algunos de los cuentos de sus dos colecciones *Todos los días de mi muerte y otras ficciones verdaderas* (1996) y *Fracciones de algún total* (1998) crea un ambiente de profundo distanciamiento del narrador con lo narrado a tal punto que algunas de sus narraciones podrían sugerir dos tesis implícitas, primero, la escritura es un proceso en el cual la experiencia de inventar la *verdadera realidad* narrativa es la de los sueños; y la otra, el cuento es un cadáver, un cuerpo desnudo dispuesto sobre la mesa de disección⁸⁴. En otros de sus relatos lo que marca la dirección del discurso narrativo de Carvajal es la reflexión filosófica y el deseo de contar lo extraño (“Retablo de los enanos” de *Todos los días*), lo casi inenarrable (“El mudo elocuente” de *Fracciones*) y lo violento (“Tamagaz” de *Fracciones*).

Las dos colecciones de cuentos se complementan, tienen un carácter conceptual que es la búsqueda fenomenológica, la construcción y desconstrucción del espacio real de lo narrado (mundo narrativo) como fin en sí mismo.

Todos los días de mi muerte y otras ficciones verdaderas está dividido en tres partes: “Su modo de mirar”, “Retablo de los Enanos” y “Todos los días de mi muerte

83 Leonel Delgado Aburto. “Sobre Fracciones de algún total: una llamarada de savia” *El País*. Año 4, N°. 46 . P. 69

84 Dice Walter Benjamin: “Desde siempre ha tenido la idea de eternidad su fuente principal en la muerte. Si dicha idea desaparece, sacaremos la conclusión de que el rostro de la muerte ha debido de cambiar. Es manifiesto que este cambio es el mismo que ha aminorado la comunicabilidad de la experiencia en una medida que ha terminado con el arte de narrar”. “El narrador”. P 313 *Revista de Occidente*. N° 129. Diciembre. 1973.

(papeles póstumos de Remigio Reyes)”. Es el primer libro de cuentos de Carvajal, y es un espacio conceptual en el que la voz narradora está consciente de ser parte de una ficción. Como puede observarse en “Cuando Dios anda de prisa” (13) hay un cuestionamiento a la omnipotencia de Dios que podría leerse alegóricamente como una reflexión irónica acerca del poder del narrador omnisciente:

Él no era inmenso y plenipotenciario, sino común, casi insignificante inclusive, como cualquiera de nosotros. Con la diferencia que Él sabía anticipadamente la medida de todas las cosas. (13)

El narrador es Dios, es quien crea el mundo ficticio y mientras dure el relato hay vida narrativa. Sin embargo el narrador desconfía del lector implícito y lo reta:

A pesar de todo, el resto del día transcurrió normalmente. Hiciste varias llamadas telefónicas aunque tampoco demasiadas.

Las suficientes apenas para comprobar que nadie en este mundo iba a tomarse tu cuento en serio. (14)

Pero el indicio que hay sobre distancia y narración en la propuesta del primer cuento de *Todos los días de mi muerte* se concretiza de una mejor manera en “Retablo de los enanos”

La realidad de los sueños como narratividad

“Retablo de los Enanos” es, por excelencia, el sueño como narratividad de lo vivido. En ese cuento Ismael Agareno de Carvalho entra en un estado de sueño premeditado, quiere entrar al libro que está leyendo, cae dormido, la página del libro que lee queda abierta en el número 262 y aparece en un mundo dominado por enanos. Una niña llamada la “descalcita” le habla de los sueños en un lenguaje poético enigmático. La belleza del cuento está en la capacidad de la narración de pasar de un momento cotidiano, un hombre dormido en un

sofá, a la insólita extravagancia del sueño, que se produce en un país de enanos que viven sus vidas “normalmente”:

Todos gravemente disminuidos de tamaño, aunque ataviados con solemnidad y esplendor. Todos jinetes en unos caballejos del tamaño de perros o marranos. (88)

La descalcita habla con los espíritus, y el protagonista quiere posesionarse del sueño para recuperarlo durante su salida al mundo de vigilia.

Reconstruir de memoria el paisaje, burilar cada nervatura de hoja y cada escama de las patas de los insectos, copiar la profundidad del aire y la transparencia del agua en los charcos nocturnos. (90)

Como puede notarse, en el cuento hay una declaración y explicación del recurso del sueño como una herramienta metaficcional para el narrador. Parte del proceso de apropiación del sueño en cuento consiste en desarticular el sueño:

Todavía en aquella situación, todo se habría podido arreglar con acomodar unas palabras en cierto orden. Pero esas palabras todavía no están maduras, habría que ir lejos a buscarlas, y amansarlas, habría que desenterrarlas vivas, arrancarlas con las uñas del fondo de la arena. (89)

Pero entrar en el mundo que se debate entre los límites del pensamiento consciente y el sueño, significa también una metamorfosis:

Sintió crecer lentamente cada uno de sus cabellos, cada despavorido milímetro de sus uñas. Aumentaba o disminuía la velocidad de su respiración a contra ritmo de las palpitations de un invisible reloj orgánico [...] (87)

En este cuento la conciencia de narrar exige un creador [Narrador] que sea hábil en el uso de la construcción de sueños, en re-soñar y en “re-des-soñar” para poder traducir textualmente la verdad del mundo narrativo.

El cuento-cuerpo muerto en la mesa de disección

“Razones para detestar los espejos” (17), del mismo libro, tiene tres partes. En la primera parte, llega un hombre a visitar a una amiga, describe el ambiente, sus sentimientos, su deseo de “Concentrarme en responder a un sistema táctico de ropitas coloridas y sobacos perfumados.” (17), llega una nueva empleada doméstica a atender al protagonista, aparece la amiga. En la segunda parte, los familiares de la amiga aparecen para llevársela. En la tercera parte, el cuento se desmorona:

La verdad es que no había ningún mueble en aquella sala.[...] Ni yo ni ella hablamos, ni música ninguna escuchamos. [...] No estuvimos uno frente a otro, en silencio, durante horas, oyendo desaprensivamente el remoto goteo de alguna llave mal cerrada y los lejanos ruidos de la calle. (19)

El proceso de construir el ambiente, la trama, los personajes, la atmósfera psicológica de las dos primeras partes es deshecho, desarticulado en la parte final. Es decir, lo narrado es sacado de la linealidad del espacio narrativo y se “descuartiza” en un afán por reinterpretar desde lo desconstruido, y que finalmente es deshecho. Este mecanismo metaficcional no solamente alcanza en los conceptos de cuento de Cortázar, Poe o Quiroga⁸⁵, sino que además revalida a un texto que reflexiona sobre su propia constitución teórica-filosófica.

85 Las conceptualizaciones que sobre el cuento moderno han hecho estos autores son de suma importancia porque hacen una aproximación teórica en dos perspectiva básicas en que se orienta, según ellos, el género cuento: el efecto (sobre el receptor) y la presentación (o estructura) Ver: Pacheco y Barrera, El cuento y sus alrededores. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Venezuela, 1993 Pág. 30 - 31. Cortázar: “el cuento debe ganar por knockout”. (Op.Cit. 385) Poe: “el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o

Incluso, Carvajal bien podría ser considerado un narrador neobarroco si se considera la influencia de *Paradiso*⁸⁶ (José Lezana Lima) en la construcción de sus mundos oníricos y delirantes, además, en la poética de Lezama impera la imagen, que a la vez implica narratividad.

En *El narrador* (1973), Walter Benjamin deduce, además del doble principio de narración e información como estímulos contrapuestos en el arte de narrar, que el moderno horror a la muerte y la presunción de eternidad en el que pretende instalarse el ciudadano moderno ha contrarrestado en cierta manera la autoridad que la muerte presta al cuentista⁸⁷. Ese menoscabo de la omnipresencia y fuerza plástica de la muerte en la conciencia general de que habla Benjamin tiene como efecto, según él, que: “El arte de narrar se acerca a su fin porque se está extinguiendo el lado épico de la verdad, la sabiduría”. (“El narrador”: 305)

En este caso, lo que más nos importa es la idea de la muerte no lo del fin del arte narrativo, que ese es otro problema ajeno a este trabajo.

La sección entera que corresponde a “Todos los días de mi muerte (Papeles póstumos de Remigio Reyes)” reconoce ese espacio solicitado por Benjamin, en el sentido de que el moribundo (en el caso de Carvajal, el muerto), asume en su propia muerte una forma de transmitir su sabiduría, su “vida vivida” es decir “el material del que nacen las historias”(314) En el momento que alguien muere construye su historia o mejor dicho la concluye. Allí aparecen diversos puntos de vista, fragmentos de su vida, totalidades biográficas, porque alguien muerto es alguien concluido. El proceso de recordar “todos

impresión.” Es decir el principio poético del efecto único (Op.Cit. 303) Quiroga: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en un cuento” (Op.Cit . 336)

86 El capítulo XII de *Paradiso* puede ser el mejor ejemplo.

87 Ver 313 y 314 de “El narrador”

los días de mi muerte” implica además una autoridad y una distancia sobre lo narrado, nunca antes vista en la narrativa nicaragüense.

En general los narradores o los protagonistas de *Todos los días de mi muerte* están muertos, valga la redundancia, y están muertos porque constituyen la representación de un artificio escritural, dice el narrador en tercera persona al personaje principal de “Cuando Dios anda de prisa”: “Lo peor es que siempre acertás a despertar en la misma biografía. No sería ya aburrido?” (13) Se podría tomar esto como una auto reflexión o el autocuestionamiento del narrador implícito frente a la posibilidad de re-escribir su propia biografía en el acto de escribir una realidad narrativa, es decir repensar no sin cierto recelo la biografía como acto narrativo, escritural, textual.

Pero la tesis del cuento-cuerpo muerto en la mesa de disección podría leerse resumida en el cuento “San Ausencio de los Confines”, la trama se desarrolla como un sueño en el que Cleusa, que es una niña, recibe como pago por un vaso de leche unas hojas de mango, corre con sus compañeras a consultarle a la abuela:

“No vale nada”, les decía la señora. “Pero de todas maneras habrá que darle vuelto”. (Cursiva del autor / 50)

Para lo único que sirven las hojas de mango es para comprar un pasaje para un viaje en bus. Durante el viaje la protagonista se vuelve una mujer madura que busca y encuentra el lugar de su infancia. Pero también encuentra a su abuela muerta. Las personas del hogar de infancia la ven como la niña de siempre pero parece que ya todos están muertos. En la segunda parte del sueño, la protagonista encuentra a sus antiguas compañeritas poniéndole colores al rostro de la abuela muerta (“No era demasiada falta de respeto para la que cumplía casi once años de difunta” / 55) Pero la abuela: “canturreaba sin sonido al otro lado de los delgados labios. Absorta en la tarea de soñarse muerta.” (55)

A pesar de que la abuela está muerta se ve limpia y olorosa, arreglada, pero no tiene comunicación con la nieta

Pero había algo más: la tupida trama de aquellas arrugas componía también una *minuciosa escritura de destino*, que solamente a ella, a Cleusa Resende de Morais, le sería posible leer y descifrar. (55 /subrayado MCP)

Esa escritura minuciosa hace que la protagonista diga: “—*Este ha sido el precio de mi vida, abuela*”[...] —“Y aquí te dejo el vuelto” (56) O sea que “el vuelto” es la parte que se escribe, lo que queda de una vida o un mundo narrativo, el cuento que el lector está leyendo.

En todo caso no estaría de más preguntarse ¿Qué significa ese cuerpo muerto? Lo más probable es que la muerte y el cuento destrozado (descontruido) sea una propuesta simbólica que funciona como un punto de contacto entre el deseo de narrar y sus posibilidades.

La escritura como estrategia de resistencia del intelectual

Por otra parte, “Animal del verano” ofrece algo muy interesante porque es un espacio narrativo en el que se hace pensar acerca de la libertad en las zonas marginales del intelectual (marginal) y un desquiciado mental que además es negro. Lázaro Ramakí está acucillado bajo un “solazo” de verano, no habla ni parece interesado en moverse del lugar a buscar refugio, hay personajes que se expresan en forma de voces, que lo observan con un interés casi científico. El sitio en que Ramakí recobra su estado de realidad, indicado en cursiva, es la escritura:

*Un día de tantos regresé a la realidad... y no había nadie. Entonces escribí.
Lo que también fue llamar y llamar sin que la realidad tampoco*

respondiera. Sino por signos incompletos, o por preguntas sin sensata respuesta posible. (28 / Cursiva de Carvajal)

Hay una búsqueda del protagonista por dar con un sentido de realidad en su vida, pero:

De alguna manera habíamos encontrado equilibrio entre nuestras respectivas raridades. Encontrarnos era, mientras durara, rematar sin sentencias, sin conclusiones, cerrar con candado el cuerpo de meses y meses que no habían demostrado sentido. (31/Cursiva de Carvajal)

Por otra parte el canal de comunicación entre Ramakí y el mundo exterior es el contacto que tiene con los botines viejos⁸⁸ de alguien a quien llama “hermano”

El primero en despedirse fue el negro. Vino a darme la mano. Hermano, le dije yo. Pero en realidad de quien me sentía hermano era de aquellos botines viejos. (31/ Cursiva de Carvajal)

Al final el cuento es auto-borrado: *“Herido mortalmente de tales plagas, el viento animal rasca y roe a fondo la estopa seca de estos parajes, donde tampoco hay nadie.”* (32)

Los personajes de Carvajal son una especie de intelectuales marginales o lumpens, cercanos al ideal romántico-vanguardista del *flâneur* o el aburrido de las grandes ciudades. Pero Carvajal pretende darle trascendencia social a esta representación, por medio del arte narrativo y con una actitud de resistencia más estética y ética que política.

Con relación a esta idea, dice Sergio Ramírez:

⁸⁸ Estos botines viejos de “Animal del verano” recuerda la idea de Martin Heidegger acerca del famoso cuadro de Van Gogh sobre las botas campesinas. Es el objeto sacado de su contexto y puesto en un estado de reposo en sí mismo en “la plenitud en un modo de ser esencial del utensilio”. “Lo llamamos su fiabilidad”. Heidegger consultado online: Heidegger en castellano- El origen de la obra de arte. File:///A/origen_obra_arte.html.

el fracaso más evidente de estos grupos dominantes en Nicaragua, está en la ambición fallida de haber querido erigir lo vernáculo como la manifestación más alta de la cultura elitista de segunda mano.[...] En Nicaragua se usó durante mucho tiempo la manifestación vernácula en la narrativa como la expresión más alta de una falsa cultura popular. Cuando algunos escritores llamados vernáculos utilizaron en nuestro país el tema del indio, el tema del campesino, lo estaban haciendo siempre desde una perspectiva elitista.⁸⁹

Los cuentos de Carvajal no tienen nada que ver con lo vernáculo, y su elitismo es más estético que social. Aunque su narrativa presenta tendencias exacerbadamente machistas, jocosas y a veces lineales, en general es metaficcional⁹⁰, esteticista y llena de significados alegóricos y filosóficos. A esta última corresponde una cierta musicalidad poética que puede constatarse en “Animal del verano” o en “Pensión Xalteva”.

Al igual que ocurre en otras narraciones de autores centroamericanos, muchas de las ficciones de Carvajal están vinculadas a un deseo por contar la violencia como cotidianidad de los grupos marginales urbanos. Aunque a veces en las narraciones del autor la violencia se observa desde puntos de vista aparentemente neutrales, como en “Isolina” de *Fracciones* o “Anexo Menocal” de *Todos los días de mi muerte*.

“Tamagaz” (*Fracciones*), bien puede servir de ejemplo para constatar en las narraciones de Carvajal, la presencia de la violencia como cotidianidad de los grupos subalternos urbanos. El cuento está narrado en primera persona, bien nos recuerda a “Como si lo hubiéramos jodido todas” de Horacio Castellanos Moya, porque también narra un hecho violento desde la voz del protagonista, igual que el texto de Moya, la estructura se

89 Sergio Ramírez. *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua 1983. P. 169

90 Lo metaficcional está en el juego constante de Carvajal de repensar la técnica narrativa desde el propio espacio de la narración.

basa en una confesión que el protagonista dicta a una autoridad.

Un hombre anónimo [igual que en Castellanos la anonimidad es significativa porque se usa para representar a los subalternos] está preso porque supuestamente ha asaltado y acuchillado a un diputado al que confundió con un ciudadano común y corriente.

“Yo soy un vulgar revientacadenas”, dice el protagonista para identificarse. El discurso narrativo representa a un sujeto marginal que parece va a ser castigado por una ley que no es pareja con todos los ciudadanos.

Si se me hubiera ocurrido que ese maje que me bajé era diputado, no lo toco. ¡Palabra! ¿A cuánta gente civil no me había bajado yo endenantes? Y nadie decía nada. (87)

Pero en virtud de ayudarme, me refunden. Si esa fuera la justicia, yo aguantaba. (87)

Aunque el protagonista podría ser culpable del robo pero inocente del asesinato, está claro que no tiene ninguna posición de poder como para tener acceso a un juicio justo.

El lenguaje del protagonista es vulgar y lleno de jergas callejeras, lo que coincide con su declaración de ser un “tamal”, “un vulgar revientacadenas”, es decir es un delincuente. Sin embargo, el protagonista no se siente antisocial, ni un auténtico drogadicto ni pandillero, de lo que sí está claro es que se alcanza en el mismo rango social y de derechos que el resto de civiles, a los que ha robado habitualmente.

El cuento inicia con la queja del narrador protagonista sobre el exceso de atención que ha despertado en los medios su proceso. O sea que los casos de los civiles comunes y corrientes a los que ha agredido antes no despiertan para nada la misma atención. Es el rango político de su víctima el que lo hace salir a la luz pública. Probablemente y según lo

sugiere el texto, si el muerto fuera un ciudadano más, el caso habría quedado en un nivel privado.

Curiosamente el marginal, sin proponérselo ha cobrado venganza de su situación y la de otros de su misma condición social en un Padre de la Patria y advierte que nada dirá por más que lo torturen, y se siente amparado no en la justicia terrena si no en Dios y en su fe evangélica.

Así como Carvajal, los narradores centroamericanos actuales están representando a los grupos marginados, aparentemente no disciplinados por el discurso regulador del Estado, por medio de lo violento, lo monstruoso, lo que está fuera de la ley y la moral, pero Carvajal lo hace además desde un discurso y una forma de representación de profundo goce estético y filosófico.

El caso de la narrativa de Carvajal, podría verse como el del intelectual con un compromiso ético, que hace resistencia desde un posicionamiento estético que lo separa y lo hace refractario a la crítica local, y con pocas posibilidades de ser leído por el mismo público nicaragüense que lea la obra de autores más conocidos como Gioconda Belli o Sergio Ramírez, para citar a dos narradores nicaragüenses.

Capítulo V

Lo abyecto en la visión crítica del mundo narrativo

de Mariana en la Tigrera de Ana María Rodas

Hay en la abyección, una de esas violentas y oscuras rebeldías del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable. Está allí, próximo pero inasimilable. Solicita, inquieta, fascina al deseo que sin embargo no se deja seducir. Atemorizado, se aparta. Asqueado, rechaza. Un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de él, se adhiere a él. Al mismo tiempo, sin embargo, ese espíritu, ese espasmo, ese asalto, se ve atraído hacia otro lugar tan tentador como condenado. Incansablemente como un “boomerang” indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a quien está habitado por ello literalmente fuera de sí.

Julia Kristeva, 1998

Ana María Rodas (Guatemala 1937) en su libro de narraciones cortas *Mariana en la tigrera* (1996)⁹¹ revisa las tradiciones patriarcales con una mirada crítica que (re)considera a las mujeres entre los agentes que crean, propician o resguardan los factores de la violencia, el maltrato intrafamiliar y el maltrato psicológico en el hogar. Sobre todo cuestiona la continuidad del incesto como práctica resguardada o cimentada por las mismas mujeres. El propósito en esta parte del estudio es demostrar cómo se usa en el discurso narrativo de Rodas la noción de consentimiento (*consent*) y cómo lo monstruoso o

91 Ana María Rodas. *Mariana en la Tigrera*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter. 1996

repudiable del tema del incesto es tomado como un elemento narrativo que corresponde a lo abyecto según la idea de Julia Kristeva⁹² o lo *Unheimlich* en las teorías de Sigmund Freud⁹³

En el caso de las mujeres de los mundos narrativos de *Mariana en la Tigrera* (1996), se puede detectar que parte de lo que las constituye en su papel de víctimas, es el silencio, la resignación y la complicidad con que sellan la posibilidad de romper con el círculo vicioso de la violencia.

Ana María Rodas aborda en su discurso narrativo el tema de la violencia como forma de vida de la sociedad guatemalteca. Los sujetos que la narradora representa son principalmente femeninos. Para constatar esto podemos estudiar algunos cuentos de Rodas.

“No hay olvido” (*Mariana en la tigrera* 1996) puede resumirse así: un hijo mata a su padre en un acto de venganza porque el padre violaba a su propia hija. Al final, Linda (la hija) como una manera de “reconocimiento”, en el sentido de premiar, dar ánimo o apoyo fraternal, reconoce como héroe a su hermano justiciero, lo seduce y se le entrega sexualmente. El mundo narrativo del cuento está dominado por resentimientos, trastornos psicológicos, violencia, odio, seducción y contradicción. Carlos, el parricida, trama la muerte de su padre y cuando la ejecuta se libera con el disparo y con la frase: “—Por haber hecho mierda a Linda.” (31) Pero al final de la narración, la familia reinaugura el ciclo del incesto. Desde esa perspectiva es una familia moralmente destruida, dada la falta de perspectivas para romper con la tradición que impone el padre.

En el cuento, lo monstruoso, como “polo de atracción y de repulsión”, no tiene una representación material escatológica (sangre, secreciones, lágrimas, etc.) Más bien, la abyección se concentra en el horror, el asco y los momentos de violencia límite que acarrea

92 Julia Kristeva. “Aproximaciones a la abyección” en: Revista de Occidente. Febrero 1998. N.º 201. Pág. 111- 116

93 Sigmund Freud. “Lo siniestro” (Fragmentos) Idem. Pg. 101-109.

el incesto como parte de la complejidad de las relaciones familiares. El deseo de matar al padre se incuba en el corazón de Carlos de una manera tan insana o desequilibrada que iguala o supera el mismo acto del padre que abusa de la hija adolescente.

Podemos denominar a ese sentimiento de los hijos por el padre y de los padres por los hijos como lo *Unheimlich*, según Freud:

Lo siniestro [unheimlich] emanado de complejos reprimidos tiene mayor tenacidad y, prescindiendo de una única condición, conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real.⁹⁴

O como lo abyecto, que según Kristeva,

Es lo rechazado de lo que uno no se separa, de lo que uno no se protege como de un objeto⁹⁵

Para Carlos, matar al padre es un problema que fluctúa entre el acto irracional o fuera de la lógica moral, y el acto justiciero que lo obliga a detener a su padre, aunque Carlos ama a su padre y no puede alejarse y salvaguardarse de él, tiene que matarlo, y este parricidio funciona como un mecanismo de ruptura con la realidad circundante. Un rompimiento que a fin de cuentas no se da, sino que marca una continuidad. Carlos repite el acto incestuoso protagonizado antes por su padre. El odio del hijo hacia el padre se desarrolla de manera compleja. El padre nunca agrade al hijo sino que le dice que lo quiere, es más le confiesa “la verdad” en circunstancias que la memoria de Carlos olvida.

El padre lo miró dolorosamente, le cogió una mano entre sus manos de venas abultadas y Carlos no pudo retirarla. No quiso retirarla. Sentía mucha aprensión ante la posibilidad de estar afuera. (35)

94 Sigmund Freud. “Lo siniestro” (Fragmentos) en: Revista de Occidente Febrero 1998. N.º 201. Pg. 109.

95 Kristeva, Julia. “Aproximaciones a la abyección” en: Revista de Occidente Febrero 1998. N.º 201. Pg. 113- 114

El asesinato o “ajusticiamiento” del padre consumado por el hijo se puede tomar como algo claramente abyecto. Al respecto dice Kristeva:

Todo delito, en tanto señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el delito premeditado, el asesinato tortuoso, la venganza hipócrita lo son más aún porque redoblan la exhibición de la fragilidad de la ley (Kristeva, 114)

Linda, que tiene doce años cuando Carlos se entera que está siendo abusada por el padre, sobrevive a la perversión del padre con el silencio, no le cuenta a nadie lo que le pasa. Es una niña acomodada, con carro, chofer y servidumbre. No tiene ningún tipo de problema político o económico. Es una niña que nunca llora, quien llora es el hermano: “El alzó su rostro agonizante y la abrazó y lloró durante un rato”(37)

A pesar de que Linda calla para proteger a la madre “débil”, ella se considera a sí misma y a su hermano como fuertes: “Vos y yo somos los fuertes” (38), le dice a su hermano. Es decir, las diferencias entre la madre y la hija están marcadas en una división binaria fuerte-débil. La madre es la otra, “la débil” y Linda es, a la vez, la otra de la madre. Pero de todas maneras, a Linda la fortaleza o la valentía no le sirven, lo que usa son las viejas artimañas estereotípicas asignadas a las mujeres por el orden patriarcal: la seducción y la manipulación. Linda encanta a Carlos, su hermano, con su pose de “virgen dolorosa” (40). Ella no es capaz de matar con sus propias manos al padre violador, ni siquiera hay un acto de desprecio al padre, más bien hay un apaciguamiento de su conducta después que el padre la usa sexualmente. No llora, no grita, no pateo, no intenta atacarse a sí misma, se queda con el “rostro encendido” sin decir palabra. Cuando llega a hablar tiene el deseo implícito de seducir al hermano, convencerlo para que mate al padre.

Linda adopta un papel de espectadora durante el desarrollo del relato, especialmente con respecto a la conducta del hermano que agrede y quiere matar al padre para vengarla.

Aunque la niña no está presente cuando el hermano mata al padre, era algo que se había gestado entre ellos de manera cómplice. Es muy importante remarcar que no está claro el momento en el cual Linda se entera o se vuelve consciente de que es una niña abusada por su padre. De la lectura puede deducirse que Linda se da cuenta de su situación hasta que aparece la figura masculina (el hermano) para enterarla:

La primera vez fue cuando él tenía catorce años. Linda no podría haber tenido siquiera doce, y sorprendió al padre con ella sentada en el regazo, pasándole despacio las manos por los muslos. La niña tenía los ojos encendidos y las piernas separadas.

[...]

—¿Qué te hizo el desgraciado?

—Lo que me hace siempre. (32)

Surgen en este punto algunas interrogantes: ¿realmente se da cuenta de que es abusada o ha aceptado Linda un rol de intercambio sexual, sin percatarse de ningún poder emancipador propio? ¿Acepta ser un objeto de uso y deseo?

En realidad, la “emancipación” de Linda solamente se advierte gracias a la mirada masculina del hermano. El punto de vista narrativo omnisciente deja ver que es él quien la reconoce como la víctima. De esta manera la emancipación como proyecto no se da como propio (de Linda) o quizá sí se vuelve personal pero como proyecto administrado por un “libertador” masculino. Algo interesante es que las novelas nacionales escritas por mujeres

en Centroamérica, con escasas excepciones, carecen o no incluyen a una mujer libertadora⁹⁶.

Linda observa desde lejos el pleito entre padre e hijo como si fuera algo ajeno, su voz como agente liberador no se escucha. Sin embargo parece alimentar con sus actos seductores, manipuladores el deseo de Carlos por poseerla y por matar al padre.

Antes era peor. Pero no, para qué te voy a contar. Ya pasó. Está pasando. Y dentro de poco podremos hacer algo. (38)

Aunque Linda usa sus posibilidades de ser objeto de uso sexual para conseguir la venganza [el consentimiento (*consent*) le da algún grado de poder], de todos modos ese acto no lo hace como autogestión personal que la beneficie suficientemente como para liberarse del poder patriarcal.

Para Kumkum Sangari⁹⁷:

consent as an axis of division among women who could potentially unite in a common opposition to patriarchies; consent to class, caste, and patriarchies can enable some women to exercise power over other women and men [...] consent to patriarchies has and still does empower women for selected forms of social agency, that this consent works through appropriating available hegemonic or legitimating languages, and that in the present conjuncture this includes a partial appropriation of the language of feminism). Feminist agency consists of the organized initiatives of women and men committed to gender justice within an egalitarian framework: this definitionally excludes

96 Cf. Bárbara Dröschner. "No tienen madres: Deseo, traición y desaparición en la literatura centroamericana escrita por mujeres" en: Oralia Preble-Niemi (Editora). *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Scripta Humanística. 1999. 183-195

97 Kumkum Sangari, "Consent, agency, and rhetorics of incitement" in: *Politics of the possible: Essays on Gender, History, Narratives, Colonial English* New Delhi: Tulika Press, 1999.

women committed to a right-wing politics with its accompanying set of permissions to “other” women and men from different religious” (365)

En el relato “No hay olvido” puede verse claramente la tensión entre *consent* y *agency* pues las mujeres caben como sujetos de la aceptación o el consentimiento de las reglas patriarcales. Aunque el consentimiento les da algo de poder, muchas de las figuras femeninas de Rodas no consiguen manejar o apropiarse conscientemente de una cuota de poder para agenciar espacios de autorrealización a favor de cambios en la estructura de dominio genérico. Para crear alternativas de agencia o *agency* ellas podrían, primero, acomodarse dentro de los roles que el sistema patriarcal les ha asignado [aceptación del papel de subordinada o dependiente (*consent*)] para luego obtener a cambio de ese consentimiento ciertos beneficios sociales y culturales.

En la narrativa de Ana María Rodas, el concepto de *consent* o consentimiento puede ser un elemento que ayude a explicar los mecanismos de algunos grupos subalternos frente al dominio patriarcal, es decir una especie de colaboracionismo con el poder a cambio de una cuota. En su libro de cuentos, Rodas representa muchos de los complejos neuróticos que afectan a la oligarquía centroamericana como clase que ejerce dominación, más que hegemonía sancionada por métodos democráticos. Las oligarquías centroamericanas han sido incapaces de crear hegemonía, y han dominado a las culturas otras, o subalternas, por medio de la violencia, particularmente en Guatemala, por medio de la violencia de Estado.

Por otra parte, el silencio de Linda deja un territorio abierto para otras formas de lectura, una de ellas puede ser la propuesta metatextual (o metaenunciativa), es decir, que el relato se propone como parte de su estructura conceptual, representar el espacio al cual ni la voz narradora (omnisciente) tiene acceso, espacio en el cual solamente Linda es dueña y señora. Habría que reconocer entonces, el valor simbólico del silencio.

Otro aspecto importante del cuento, que no puede pasar inadvertido, es el papel de la madre. Hay una completa falta de comunicación entre la madre y los hijos. Linda calla, el silencio es la respuesta a las interrogantes de la madre:

—Contame por qué rompiste todo en el cuarto de la nena.

Silencio.

—La nena no me ha querido decir nada. ¿Qué tenés? ¿Qué te pasó? Y trató de acercarse, pero la raqueta le rozó el pelo sobre la frente. Le dio miedo, sobre todo por la cara negra del hijo que parecía dispuesto a saltar sobre ella para deshacerle los sesos. (33)

La madre es una figura casi invisible, no tiene ningún poder, sus alternativas se ven reducidas a la evasión.

El padre se mantenía borracho y esta vez era él quien hacía viajes periódicos al hospital. La madre, temerosa de echarlo a perder todo, se iba a la calle y él [Carlos] se quedaba solo con Linda. (37)

Las salidas de la madre propician el ambiente en el que el deseo protector que siente Carlos hacia su hermana es sustituido por el encanto erótico sexual. La madre es un personaje que no actúa, no se entera. La acción más violenta que protagoniza es cuando cachetea al hijo, después le da “un ataque de nervios”. La conclusión de los hijos sobre la madre es que ella es “muy débil”.

En el mundo narrativo de “No hay olvido” hay una falta de alternativas al problema del incesto porque incluso la “institución mental”, que representa el sanatorio no es capaz de descifrar el silencio y el odio hacia el padre, el problema simplemente se adormila con tranquilizantes pero no se cura.

Por otra parte, ciñéndose al texto, el problema pertenece a la esfera de lo privado de una familia guatemalteca particular. Pero es posible encontrar en el relato, una representación alegórica de la nación, es decir, una representación de la esfera pública, para recordar el argumento de Fredric Jameson⁹⁸ sobre las alegorías nacionales en los textos del tercer mundo:

Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic— necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*. Need I add that it is precisely this very different ratio of the political to the personal which makes such texts alien to us at first approach, and consequently, resistant to our conventional western habits of reading? (69 Subrayado del autor)

[...] third-world national allegories are conscious and overt: they imply a radically different and objective relationship of politics to libidinal dynamics. (80)

Leído desde esta interpretación, en el cuento de Rodas, la familia es la nación, el padre es la oligarquía dominante. El hijo es la “nueva” alternativa o el sistema de dominación del momento, la llamada “transición democrática”, que a fin de cuentas hereda como una continuación la violencia de Estado, característica de los modelos de dominación del país. El discurso se vale de la representación alegórica del relato para decir que a pesar del supuesto cambio, ni la antigua oligarquía ni el nuevo sistema de dominio (ni el padre ni

98 Fredric Jameson. "Third- World Literature in the Era of Multinational Capitalism" : Social Text, Volume 0, Issue 15 (Autumn, 1986), 65-88

el hijo) logran articular la representación política y cultural de los dominados. La madre y la hija representan la falta de comunicación y alianza que garantizaría la agencia de cuotas de poder y representación de los grupos subalternos dominados por el Estado. La capacidad que tiene la hija adolescente de acomodarse al modelo patriarcal le permite adquirir cierto poder de manipulación sobre el sistema que la domina, pero debido, quizás a la falta de conciencia (sobre su propio poder “consentidor”), no le funciona como una herramienta para independizarse de ese sistema.

En el sentido alegórico del relato, puede estar sugerida además una crítica con respecto al problema de la ciudadanía, en el sentido de que en las familias centroamericanas, tradicionalmente símbolo y base de la nación (no del Estado), no hay una preocupación por usar de manera efectiva a la “institución mental” [en el relato es el sanatorio como símbolo de la disciplina “cívica” que proviene del Estado], es decir, los derechos civiles, jurídicos y políticos que le corresponden a la familia. La familia fuera de las épocas de elecciones, es vista por los grupos hegemónicos (políticos e intelectuales dominantes) como símbolo folclórico, como “el pueblo” (sufrido, alegre, servicial, sojuzgado) como una marca perpetua que no deja ver a un grupo legalmente compuesto por ciudadanos, con plenos derechos de liberarse ya sea de la pobreza económica o de la violencia de Estado. En el cuento se trata de una familia burguesa, y los empleados que atienden a la familia podrían constituir la presencia del pueblo subordinado.

Dice Carlos Vilas citado por Ileana Rodríguez⁹⁹ que

ciudadano se refiere a un grupo de individuos libres e independientes que gozan de derechos de participación que compensan y, al mismo tiempo,

99 Ileana Rodríguez. “Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante” online: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/rodriguez.htm>

ocultan las desigualdades socio-económicas, [mientras que] las relaciones de opresión, pobreza y explotación restringen el efectivo ejercicio de estos derechos ciudadanos. La fragmentación de la sociedad en diferentes tipos de comunidades es indicativa del carácter incompleto del proceso de individualización social..., uno de los prerequisites de la existencia de la sociedad civil. De manera similar, la ciudadanía no es simplemente el reconocimiento de los derechos formales sino más bien el resultado del proceso de una condición política, económica y cultural particular, históricamente constituida.¹⁰⁰

Puede considerarse entonces, que la familia al no reconocer sus derechos o no hacer uso de ellos, y a pesar de que tomen como recurso el centro de atención psicológica al que asiste el joven enfermo, deja de ejercer su calidad de ciudadanos y se vuelven sujetos que están fuera del espacio legal.

Finalmente, “No hay olvido” es un título que vale por sí mismo, porque en él, el discurso narrativo de la autora representa la violencia como forma de vida propiciada por el Estado y resguardada por el consentimiento de las mismas mujeres, que dominan el espacio íntimo de la familia, algo que no puede “olvidarse”, o dejar pasar inadvertido.

“Amor” es otra narración de la colección de Rodas. Este relato trata las tensiones en la representación de los géneros sexuales, el matrimonio como sistema de convivencia de los géneros, y el deseo sadomasoquista de la mujer estereotipo. En esta parte se quiere demostrar cómo el *consent* o capacidad de manipular desde el papel acomodado por el

100 Citado por Rodríguez en “Hegemonía y dominio...” online

mismo sistema patriarcal, le sirve a un personaje femenino para contrarrestar, destruir o derrumbar moralmente al sujeto dominante.

Una pareja viaja en carro, regresan de un fin de semana frustrado por la supuesta insistencia de la mujer en “hacerse la víctima” e intentar suicidarse. La mujer llora, suspira y gime casi permanentemente. Actúa de manera servil con el hombre:

Molesto, dejó de nadar y se fue a servir un trago. Lo siguió como perro apaleado y le acercó un plato de boquitas, mientras las lágrimas le corrían por las mejillas. (20)

Pero la entrega neurótica, enfermiza, es parte de una estrategia que usa la mujer para dominar al marido, para saciar su deseo de someter. La protagonista solamente siente la satisfacción del amor correspondido cuando el hombre usa la violencia física contra ella. En el ambiente de la narración evidentemente hay un chantaje emocional por medio del cual la mujer tortura al hombre. Los elementos de los que ella se vale son: la amenaza de suicidio, la insistencia con que le dice que lo quiere y el llanto constante porque él no la quiere. Estos elementos vuelven el ambiente asfixiante, desequilibrado. El personaje femenino aparece dominando la situación con la vestidura estereotípica que el patriarcado le ha asignado a la figura femenina: las facultades del llanto, ser la víctima, la débil, la necesitada de protección pero también ser objeto del dominio paternal. Sin embargo, en el caso de “Amor”, ese ropaje discursivo es usado para contrariar al patriarcado.

El hombre trata con desprecio a la mujer, le dice que se ha convertido en una “Magdalena” y que está arrepentido de haberse casado con ella. Pero hay una insistencia de la voz narradora que trata de demostrar que la mujer es una manipuladora en potencia:

¿Qué iba a hacer con esa mujer, que no hacía nada por su cuenta, que siempre estaba dando vueltas a su alrededor con cara de pena? La sentía colgada del cuello, lo asfixiaba.

[...]

¿Por qué no buscas amigas? ¿Por qué no hacés algo por tu cuenta?

—Te quiero mucho, dijo quedamente la mujer, mientras el rostro se le torcía en una repelente mueca de dolor.

—¡Bonita manera de querer!

—Yo pido muy poco, respondió ella y tornó a llorar ruidosamente. (19-20)

En un arranque, por la tortuosa discusión, la mujer se escapa del carro:

—¡Pues sí! Dijo ella a grito abierto y después de llorar otro poco más dijo muy quedo: Pero no me mato porque te quiero mucho. O tal vez me mate, porque no puedo vivir sin vos, y zafándose, salió del carro y corrió. (22)

El hombre la persigue y la golpea. La mujer con los golpes cambia de actitud, se muestra satisfecha, toma las llaves del carro y lo conduce completamente segura de sí.

Ya [la mujer] no lloraba. La tristeza le había desaparecido y sentía deseos de llegar pronto a la casa, de poner café, de bañarse, de meterse en la cama a ver televisión. (23)

Debido a que los golpes, constituyen la prueba absoluta de que ella es la víctima, la protagonista se esfuerza para conseguirlos. De esa manera ella se garantiza una posición marginal, en la que no se ve a sí misma como inútil o dependiente sino como todo lo opuesto. El llanto y la actitud de víctima de la mujer se vuelven contradictoriamente, un uso o poder destructivo en contra del papel dominante del hombre (al que ella supuestamente ama). La manipulación de esa reducida cuota de poder (apropiarse del rol de mujer

víctima), no le permite a ella conseguir ningún beneficio, mucho menos le permite incursionar en un campo más amplio como las conquistas de derechos sociales para las mujeres. Parece que ella se conforma con el éxito de ser maltratada, los golpes que le propina el esposo dejan satisfecho su deseo de vengarse de él, porque después que la golpea, él se siente derrotado por el sentimiento de culpa. Ella recupera los bríos y disfruta la victoria de quien a pesar de todo ha conseguido domar a la bestia.

Se sintió miserable y empequeñecido. En los ojos de ella había destellos de luz. [...]

Volvió a ver al hombre, que era un nudo de trapos, encogido y pegado a la puerta. Silencioso, con el rostro de un animal perdido. (23)

Al final la mujer logra “vencer” al hombre. Según la voz narradora él no desea lastimarla, pero las actitudes de ella lo obligan a golpearla. Para la protagonista los golpes que le da el hombre son su agente de cambio. En la medida que le demuestre al hombre que él es malo y que ella está dominada, paradójicamente se sentirá valiosa, segura, dueña de algún poder.

Podría ser muy arriesgado leer el cuento como alegoría nacional, porque la mujer del cuento como representante de los grupos dominados se vuelve insuficiente en la complejidad que encierran los grupos subalternos de Guatemala, recuérdese el caso de Rigoberta Menchú y su controversial testimonio¹⁰¹, aunque se puede reconocer la presencia de un discurso crítico en un plano ceñido al texto, sobre el protagonismo de la mujer como “la víctima”, papel que por estar acorde con los mecanismos patriarcales que se le han asignado, le permite manipular a la autoridad, pero de todas maneras no la hace capaz de jugar un papel independiente de esa autoridad masculina.

101 Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI. 1985.

El cuestionamiento hacia el rol de la mujer, la violencia y los espacios de acción que ésta tiene son una preocupación constante en el discurso narrativo de Rodas. “Arcángela” (*Mariana en...*) es un cuento muy interesante, sobre todo si se relaciona con el cuento “Simbiosis del encuentro” de Carmen Naranjo. En el cuento de la última autora, una pareja invierte sus papeles y al final el hombre queda embarazado. El tema de la inversión de los roles es casi el mismo, salvo que Rodas lo aborda desde una manera muy particular, pues trata la libertad sexual como un elemento constitutivo de la realización personal.

En el caso de Naranjo hay una preocupación por cuestionar la familia y los valores tradicionales patriarcales. Podría decirse que aunque ambas autoras escriben usando una especie de narrativa de lo fantástico, Rodas lo hace desde una línea más directa, con un sentido más realista hasta donde lo permite el término.

El argumento del cuento de Rodas es el siguiente: una mujer tiene un amante que está casado, el hombre abandona a su familia por ella. La pareja pasa a vivir una vida sin problemas. La mujer pierde progresivamente el deseo erótico-sexual por el hombre hasta que lo deja. La protagonista de “Arcángela” vuelve a ser ella misma solamente cuando recupera su independencia de soltera y comienza una nueva conquista amorosa. En la narración, la mujer, ahora en las comodidades que le depara el hogar y la tranquilidad de tener a su amante sólo para ella, de pronto despierta con dolor en los omóplatos, el dolor está vinculado con el cambio que está por venir que es la pérdida de la libido.

El odio progresivo que siente hacia su compañero tiene que ver con la figura de mujer embarazada que el hombre va adquiriendo gracias a la felicidad y tranquilidad en la que se encuentra. Igual que en la narración de Naranjo, aparece, la idea de que el cuerpo embarazado, desde la óptica masculina, es repugnante. Ambas autoras usan el punto de vista masculino de forma opuesta, pues es la mujer la que desprecia al hombre porque

parece una mujer embarazada, con todos los rasgos de una señora ama de casa abandonada con respecto a su apariencia física, siente asco de él. Nada más que en Naranjo el hombre sí está embarazado, en Rodas el hombre luce como una mujer encinta, pero no está embarazado.

Estaba delgado, por lo que se fue asombrando de cómo le crecían los pechos y se le abultaba el vientre. A los seis meses tenía, el pobre Manuel de mis confusiones, el cuerpo más horrible que se puede concebir en un hombre: una barriga puntiaguda, unos pechos enormes y caídos, un andar despacio y cansado, un doblar la espalda para esconderse. (Naranjo, 1988: 41- 42)

El bajaba en pijama y pantuflas que arrastraba sobre la alfombra. El ruido le crispaba los nervios. Por debajo de la pijama, la creciente panza le daba el aire de una mujer embarazada. (Rodas, 1996:84)

En el cuento de Rodas, el odio nace cuando la protagonista ve a su hombre desenvolviéndose cotidianamente, cuando él está buscándose migajas entre los dientes, o haciendo ruidos en el baño, los que ella combate subiendo el volumen del radio.

Al parecer, el problema es que el encanto de lo fuera de la ley se ha perdido [recordemos que ella cambia de ser la amante (espacio clandestino, privado) a ser la “señora”(público)]. Ahora la vida correcta, con porvenir asegurado no tiene la menor gracia. Ella siente que no pertenece al nuevo espacio que habita (un espacio acogedor, suburbano, apartado), porque el espacio al que ahora ella pertenece es un espacio restringido, dependiente, es casi una propiedad exclusiva del marido. Extraña lo sucio de las calles del centro de la ciudad que antes miraba, sus espacios personales, porque la vida en matrimonio la hace perder sus límites; el marido, en lugar de volverse parte de ella, se vuelve parte de algo que a ella no le pertenece ni le interesa. La distancia necesaria que

permite ver la belleza o sensualidad del objeto amado está perdida gracias a la cotidianidad de la convivencia.

Entre las cosas que el marido aporta al matrimonio está un gato. Es un gato que se comporta de forma extraña, pues cada vez con más fuerza intenta agredir a la mujer. Son tantos los rasguños que recibe la protagonista, que tienen que regalarlo. La explicación del comportamiento del gato y el dolor que siente ella en los omóplatos es que ella se está volviendo progresivamente un ángel o “arcángela”, un ser que carece de apetito sexual. Es un uso irónico y divertido el que la voz narradora le da al personaje angelical pues la compara con un pájaro al que el gato quiere comerse.

El deseo del gato, que quiere comerse a la arcángela, puede leerse simbólicamente como la amenaza de que la rutina, como parte de la convivencia de una pareja, puede acabar con el deseo sexual porque borra los espacios personales. La libertad sexual en este caso, es el espacio personal (privado) más importante. Al final del cuento, cuando ella recupera su deseo erótico por un joven que puede volverse su amante, en un acto simbólico, recoge con júbilo las plumas “sedosas y brillantes”. (¿las perdió todas?)

El discurso narrativo del texto propone a un sujeto femenino que es agente de su realización personal porque es capaz de gestionarse sus propios espacios de libertad e identidad. Por supuesto que este agenciamiento implica entrar en choque político con los discursos y tradiciones hegemónicos.

En “Lilith” (*Mariana en...*) Rodas considera el rol subalterno de un homosexual, sin embargo esa posición de subalternidad no le da alternativas para conseguir algún poder. Roberto, el protagonista es abandonado por su amante Angel, que se va con alguien más joven. Al final Roberto se suicida.

El protagonista de “Lilith” sigue los patrones estereotípicos acuñados en torno al homosexual: trata de manipular a Ángel, mantiene económicamente a su amante, rompe vasos y platos en un ataque de furia, llora, y se suicida como último acto de empeño en hacer sentir culpable al hombre al que ama. Algo que no se puede dejar de mencionar es que los sujetos representados en “Arcángela”, “Lilith” y “Amor” no se pueden leer como elementos claves de posibles alegorías nacionales simplemente, porque representan alteridades que no alcanzan en el concepto tradicional de nación, pues este concepto precisamente se construye eliminando todas las posibles otredades.

La soledad, el desamparo y la falta de opciones, parecen ser las marcas de los sujetos representados (marginales) por Rodas. Y el deseo de venganza, de muerte, de ruptura, es la forma con la que los sujetos reaccionan en contra de la dominación.

Finalmente, con el libro de cuentos *Mariana en la tigrera*, se puede descubrir que Ana María Rodas encauza una mirada crítica hacia las estrategias con las cuales las mujeres y los sujetos subalternos, representados en sus narraciones, reaccionan frente a las imposiciones del poder androcéntrico. Aunque el poder del padre, el amante o el hermano sea ansiado o admirado, también es odiado, y rechazado por las mujeres porque ese mismo poder es al mismo tiempo protector y amenazante, a tal punto que esta sensación sólo puede vincularse a lo *Unheimlich* (Freud) o lo abyecto (Kristeva). Además, si el espacio subordinado que les ha sido asignado a las mujeres les permite asegurarse pequeñas pero significativas cuotas de poder, ellas utilizan muy desacertadamente esas opciones propias de su nivel dependiente. Algunas mujeres de la narrativa de Rodas poseen una falta de conciencia sobre las posibilidades que les da el consentimiento (*consent*), que no les permite generar la diversidad de posibilidades de autogestión personal y participación ciudadana que les daría agenciar esas posibilidades. Estas mujeres pertenecen a estratos

específicos (oligárquico blanco) y no pueden escapar de la alineación cultural que se les impone. No hay “penetración social”, vista las evidentes diferencias étnicas y de clase en la sociedad guatemalteca.

Bibliografía General

- Abella, Alcides (ed.) Panorama del cuento centroamericano. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental 1979
- Acuña, Víctor Hugo “Autoritarismo y Democracia en Centroamérica (S. XIX y XX)” p 542 en: Frances Kinloch Tijerino (Edit.), *Nicaragua en Busca de su identidad*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua-Universidad Centroamericana, 1995.
- Arellano, Jorge Eduardo. *Literatura centroamericana /Diccionario de autores contemporáneos / Fuentes para su estudio*. Managua: Fundación Vida, 2003.
- Arias, Arturo. *Gestos Ceremoniales: Narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis & Edinter, 1998.
- Pérez Baltodano, Andrés. Et.al. *Orden social y gobernabilidad en Nicaragua 1990-1996*. Managua, Nicaragua: Cries, 1998
- Bautista Gutiérrez, Gloria (Editora): *Voces femeninas de Hispanoamérica/Antología*. Pittsburgh P.A: University of Pittsburgh Press. 1996.
- Benjamin, Walter. “El narrador” en *Revista de Occidente*. No. 129. Diciembre, 1973.
- Beverley, John y Achugar, Hugo (eds).2da edición. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002
- Beverley, John. “Sobre estudios culturales”. Universidad de Pittsburgh. Manual. 2003.
- Burgos, Elizabeth. Compiladora. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI, 1985
- Carvajal, Pedro León. *Fracciones de algún total (Siempre en ciernes)*. Managua: Hispamer / CNE-ANE-NORAD.1998

- _____. *Todos los días de mi muerte y otras ficciones verdaderas*. Managua: Editorial Zorrillo. 1996.
- Castellanos Moya, Horacio. *¿Qué signo es usted, niña Berta?* Honduras: Editorial Guaymuras. 1983.
- _____. *¿Qué signo es usted, niña Berta?*. San Salvador: UCA Editores, 1988.
- _____ *Perfil de prófugo*. México: Claves Latinoamericanas, 1987; San Salvador: UCA Editores, 1989.
- _____ *El gran masturbador*. El Salvador: Ediciones Arcoiris, 1993.
- _____ *Con la congoja de la pasada tormenta* El Salvador: Ediciones tendencias, 1995.
- _____. *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador*. San Salvador: Editorial Arcoiris, 1997.
- _____. *La diáspora*. (Premio Nacional otorgado por la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” en 1988.) San Salvador: UCA Editores, 1989.
- Cortez, Beatriz. “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra” Wayne State University, en: <http://sololiteratura.com/horestetica.htm>. Consultado abril 7 de 2003.
- Cros, Edmond. *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert Verlag. 1992
- Delgado Aburto, Leonel. *Márgenes recorridos: apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: IHNCA/UCA, 2002
- _____. “Sobre Fracciones de algún total: una llamarada de savia” *El País*. Año 4, N°. 46 (68-70)
- Dröscher, Bárbara. “No tienen madres: Deseo, traición y desaparición en la literatura centroamericana escrita por mujeres” en: Oralia Preble-Niemi (Editora). *Afrodita en*

el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas. Scripta Humanística. 1999. 183-195

Escudos, Jacinta. *Apuntes de una historia de amor que no fue*. El Salvador: UCA Editores. 1987.

_____. *Contra - Corriente*. El Salvador: UCA Editores. 1993.

_____. *Cuentos Sucios*. Colección ficciones Volumen 4. El Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos. 1997

Figuroa Ibarra, Carlos en *Historia general de Centroamérica. Historia inmediata (1979-1991)* Madrid: FLACSO, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Tomo VI, Edelberto Torres Rivas editor. 1993.

Foran, Jonh. (Ed). *Theorizing revolutions*. London: Routledge, 1997. 227 - 262.

Franco, Jean. “*Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo*”. En: John Beverley y Hugo Achugar (eds). 2da edición. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

Freud, Sigmund. “Lo siniestro” (Fragmentos) en: *Revista de Occidente*. Febrero 1998. N.º 201. Pg. 101-109.

Gold, Janet N. (Compiladora): *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras 1998.

González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Habana: Casa de las Américas, 1987.

Heidegger en castellano- “El origen de la obra de arte”. Consultado online versión española de Helena Cortéz y Arturo Leyte. Heidegger Martin. *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza, 1996. Consultado on line http://www.personales.ciudad.com.ar/m/heidegger/origen_obra_arte.html

Herrera C., Miguel Angel, "Migrantes: ¿a la deriva de la vida?, voces de la Nicaragua errante", Nicaragua: Revista de Historia, Edición especial No. 11-12. 1998 Pág. 102. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana.

Jameson, Fredric. "Third- World Literature in the Era of Multinational Capitalism": *Social Text*, Volume 0, Issue 15 (Autumn, 1986), 65-88.

Kristeva, Julia. "Aproximaciones a la abyección" en: *Revista de Occidente* Febrero 1998. N.º 201. Pg. 111- 116

Lezama Lima, José. *Paradiso*. Edición Crítica. Cintio Vitier, Coordinador. 2ª edición, 1ª reimpresión. Madrid: Colección Archivos, 1997.

Lois, Élidea. Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética. Buenos Aires: EDICIAL 2001.

Martínez S. Luz Ivette *Carmen Naranjo y la narrativa en Costa Rica*. San José C.R.: EDUCA , 1987)

Muñoz, Willy O. "El lenguaje y la devaluación del cuerpo preñado en "Simbiosis del encuentro" de Carmen Naranjo" [p. 99 - 110] en: *Letras Femeninas* Volumen XXVI, No. 1-2. Primavera-Otoño 2000

_____. *Antología de cuentistas guatemaltecas*. Guatemala: Letra Negra, 2001.

Naranjo, Carmen. *Sobrepunto*. San José, C.R: EDUCA, 1985.

_____. *Los poetas también se mueren*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1999

_____. *Hoy es un largo día*. (1ra. Edición Editorial Costa Rica, 1972) Argentina: Ediciones de la flor. 1986.

_____. *Ondina*. Colección La Honda. Cuba: Casa de las Américas. 1988.

Ovares, Flora y Rojas, Margarita. *El sello del Ángel: ensayos sobre literatura centroamericana*. San José: EUNA, 2000.

Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis.(Compiladores). *Del cuento y sus alrededores/ Aproximaciones a una teoría del cuento*. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.1993

Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis.(Compiladores). *Del cuento y sus alrededores/ Aproximaciones a una teoría del cuento*. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.1993.

Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Enrico Mario Santí, editor. Madrid: Cátedra, 1993.

Pérez Baltodano, Andrés, y otros. *Orden social y gobernabilidad en Nicaragua 1990-1996*, Managua, Nicaragua: Cries,1998.

Ramírez, Sergio. *Antología del cuento centroamericano*. Tomo I. San José, C.R: EDUCA. 1973.

_____. *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1983

Ana María Rodas. *Mariana en la Tigrera*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter. 1996

Rodríguez R., Isolda. *Una década en la narrativa nicaragüense y otros ensayos*. Managua. CNE. 1999.

Rodríguez, Ileana. “Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante”. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Porrúa, 1998.

Consultado on-line:

<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/rodriguez.htm>

- Rojas González, Margarita y Ovares Ramírez, Flora: *Cien años en la literatura costarricense*, San José, C.R.: Ediciones Farben, 1995.
- Rojas, Margarita y Ovares, Flora. *Cien años de la literatura costarricense*. Farben, San José Costa Rica, 1995
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: Editorial Lom, 2001
- Rowe, William. “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura” en: <http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/wr/regional.htm> consultado 2/27/2003.
- Sangarí, Kumkum. “Consent, agency, and rhetorics of incitement” in: *Politics of the possible: Essays on Gender, History, Narratives, Colonial English* New Delhi: Tulika Press, 1999
- Schidt, Friedhelm. “¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?” en: *Nuevo Texto Crítico* Año VII. Julio 1994-Junio1995 Número 14/15
- Sommer, Doris. *Foundational fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley, 1991.
- Vilas, Carlos M. *Perfiles de la Revolución Sandinista, Liberación nacional y transformaciones sociales en Centroamérica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Legasa, 1984.
- Yáñez, Mirta: *Habaneras/Diez narradoras cubanas*, País Vasco: Editoral Txalaparta, 2000.
- Zavala Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Epicteto Díaz Navarro Tr. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

ANEXOS

Bibliografía sobre Carmen Naranjo

- Acevedo-Leal, Anabella. "Narradoras centroamericanas contemporáneas a la luz de la crítica feminista" En: Román Lagunas, Jorge (ed) *La literatura centroamericana, Visiones y revisiones*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1994.
- Arellano, Jorge Eduardo. *Literatura centroamericana /Diccionario de autores contemporáneos / Fuentes para su estudio*. Managua: Fundación Vida, 2003.
- Arenal, Electa. "algunas maneras de jugar con el "cuento" de Carmen Naranjo (en torno a "Una historia ya contada")" En: Mondragón (ed.), 1994.
- Arias, Arturo. "Carmen Naranjo y la ironía de la nada: Voces Furibundas Martirizándonos Con El Relato" en: Arias, Arturo. *Gestos Ceremoniales. Narrativa Centroamericana 1960 - 1990*. Guatemala: Artemis & Edinter, 1998.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Britt, Linda. "A transparent lens? Narrative technique in Carmen Naranjo's *Nunca hubo alguna vez*" en: *Monographic Review/ Revista Monográfica*. Volume IV, 1998.
- Cortéz, Beatriz. "Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra" <http://sololiteratura.com/horestetica.htm>. [2003]
- Cypess, Sandra M. y Moore, Rachele. "Carmen Naranjo: Un vistazo bibliográfico y sugerencias para investigaciones futuras" En: Mondragón (ed.), 1994.
- Dröscher, Barbara. "No tienen madres: Deseo, traición y desaparición en la literatura centroamericana escrita por mujeres" En: Preble-Niemi, Oralia (ed.) 1999.

- Duncan, Quince. "Visión panorámica de la narrativa costarricense" En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LIII Enero - Junio, 1987. Nos. 138 - 139.
- Fayen, Tania F. "Escritura y conciencia colectiva: una entrevista con Carmen Naranjo" en: Mondragón (editora), 1994.
- Gibian, Jill. "Carmen Naranjo: Mujer/Cultura" En: Mondragón (ed.), 1994.
- Gómez Lara, Rubén L. "Narciso versus Eros en *Sobrepunto* de Carmen Naranjo" En: Preble-Niemi, Oralia (ed.) *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1999.
- Martínez, Luz Ivette. "Carmen Naranjo o las voces solitarias de la multitud" En: *Centroamericana*. (No. 2), Italia: Bulzoni Editore, 1991.
- _____. *Carmen Naranjo y la narrativa en Costa Rica*. San José C.R.: EDUCA, 1987)
- Mondragón, Amelia. "Literatura y literaturas en Centroamérica" en: Mondragón, Amelia (editora). *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica. Testimonios, entrevistas y ensayos*. Washington: Literal Books, 1994.
- Mora Escalante, Sonia Marta. "*Diario de una multitud: de la crítica al desengaño*" En: Arancibia, Juana Alcira. *Evaluación de la Literatura Femenina Latinoamericana en el Siglo XX*. T 2. San José: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1987.
- Muñoz, Willy O. "El lenguaje y la devaluación del cuerpo preñado en "Simbiosis del encuentro" de Carmen Naranjo" en: *Letras femeninas*. Volumen XXVI. Números 1 - 2. Primavera - Otoño del 2000.

- Naranjo, Carmen. "La literatura costarricense" en: Román-Lagunas, Jorge y McCallister, Rick (compiladores). *La literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Oscar de León Palacios. 1999.
- Nelson, Ardis L. "Vocero de la cultura costarricense: los ensayos de Carmen Naranjo" En: Román Lagunas (ed.), 1994.
- Ovares, Flora et. al. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial Universitaria de Costa Rica, 1993.
- Picon Garfield, Evelyn. "La luminosa ceguera de sus días: los cuentos «humanos» de Carmen Naranjo" En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LIII Enero - Junio, 1987. Nos. 138 - 139.
- Plotnik, Viviana. "Locura anormalidad y relaciones sociales en los cuentos de Carmen Naranjo" en: Román-Lagunas Jorge (compilador) *Istmoliteratura. Estudios sobre literatura centroamericana*. Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Volumen 4. 2001
- Rojas, Margarita y Ovares, Flora. *100 años de la literatura costarricense*. San José: Farben, 1995.
- Rolón-Alexander, Alicia. "La narrativa urbana de Carmen Naranjo: la indagación ética y estética de un mundo en crisis" en Román-Lagunas y McCallister, 1999.
- Rubio, Patricia. "Lectura, recuerdo e identidad en *Sobrepunto*, de Carmen Naranjo y *Cenizas de Izalco*, de Claribel Alegría y Darwin Flackoll" en: Román- Lagunas y McCallister, 1999.
- Sandoval de Fonseca, Virginia. *Resumen de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Bibliografía sobre Horacio Castellanos

Arellano, Jorge Eduardo. *Literatura centroamericana /Diccionario de autores*

contemporáneos / Fuentes para su estudio. Managua: Fundación Vida, 2003.

Castellanos Horacio. Entrevista en. <http://www.laprensa.com.ni/literaria/ensayos/> 3 de mayo 2003

Cortez, Beatriz. “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra” Wayne State University, en: <http://sololiteratura.com/horestetica.htm>. Consultado abril 7 de 2003.

Sitios Web:

<http://www.sololiteratura.com/hormiscelanea.htm>

<http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/oct/wol/escritormes.htm>

http://usuarios.lycos.es/horacio_castellanos

Bibliografía sobre Jacinta Escudos

Arellano, Jorge Eduardo. *Literatura centroamericana /Diccionario de autores*

contemporáneos / Fuentes para su estudio. Managua: Fundación Vida, 2003.

Cortez, Beatriz. “El desencanto de Jacinta Escudos y la búsqueda fallida del placer” online:

<http://www.denison.edu/istmo/n03/articulos/desencanto.html>

_____. “Los *cuentos sucios* de Jacinta Escudos: La construcción de la mujer como sujeto del deseo” en: Oralia Preble-Niemi(Ed.) *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Estados Unidos de América: Scripta Humanística, 1999.

Urioste, Carmen. “Minimalismo y suciedad en la narrativa de Jacinta Escudos” en:

CULTURA. Revista del consejo nacional para la cultura y el arte. No. 85, Mayo-Agosto, 1999.

Villalta, Nilda C. (Universidad de Maryland: Parte de tesis doctoral) *Historias prohibidas,*

historias de guerra: el testimonio de Jacinta Escudos desde El Salvador Prepared for

delivery at the 1998 meeting of the Latin American Studies Association, The Palmer House

Hilton Hotel, Chicago, Illinois, September 24 - 26, 1998.

Bibliografía sobre Pedro León Carvajal

Aguirre, Erick. *Juez y parte*. Sobre literatura y escritores nicaragüenses contemporáneos.

Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura. 1998.

Delgado Aburto, Leonel. “Sobre Fracciones de algún total: una llamarada de savia” El País.

Año 4, N°. 46 (68-70)

Bibliografía sobre Ana María Rodas

Arellano, Jorge Eduardo. *Literatura centroamericana /Diccionario de autores contemporáneos / Fuentes para su estudio*. Managua: Fundación Vida, 2003.

Sitios Web:

<http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/rodas3.htm>

<http://www.pangea.org/dona/2001/silvia/anamaria.htm>

Entrevista virtual a Jacinta Escudos/

Por: María del Carmen Pérez Cuadra
20 de noviembre del 2002

Sobre la cuentística en El Salvador

¿Cómo describiría el momento actual de la narrativa en El Salvador, qué corrientes o tendencias existen?

J.E: Para comprender el momento actual de la narrativa en El Salvador, me gustaría antes contextualizar algunos antecedentes importantes. Esto es mi opinión estrictamente personal, pero es así como lo veo. Creo que para los años 70 surgió un grupo importante de escritores (los conocidos como “Generación Comprometida”), que estaban haciendo un trabajo interesante, de ruptura con el pasado tanto en temática como en forma, dándose algunos trabajos de forma experimental muy buena, como “Caperucita en la Zona Roja”, novela de Manlio Argueta. Una generación posterior comenzaba a formarse o a madurar esta ruptura cuando estalló la guerra. Algunos de los escritores que comenzaban a formarse o definir un trabajo literario, se vieron perseguidos, asesinados, en el exilio o militando en los grupos guerrilleros o políticos. La temática y los esfuerzos de los artistas de esa época estaban sobre todo dirigidos a la denuncia social y a brindar una visión de lo que pasaba fuera de los titulares de la prensa sobre la guerra civil. Al concluir la guerra, la primera literatura publicada fue abundante pero aún se escuchaban los ecos de la guerra. Muchos de aquellos trabajos eran testimonios o novelas contextualizadas dentro del conflicto bélico. Luego de la euforia siguieron algunos años de silencio. Y hasta hace unos 5 años es que estamos viendo el surgimiento de algunas propuestas interesantes, tanto de gente que ya venía escribiendo, como de autores nuevos. En este sentido, hablar de “corrientes” o

“tendencias” es un poco prematuro. Ni siquiera se puede hablar de una generación o grupo (en el sentido académico de la palabra).

Puede hablarse de una tendencia no premeditada a hablar de la vida urbana o de ficcionar a partir de la realidad. Sin embargo, la cantidad y calidad de las obras es reducida como para siquiera sustentar esto de manera más sólida. Da la impresión más bien, que cada escritor anda en su búsqueda personal y que esto hará que el panorama de las letras salvadoreñas, de aquí a unos 10 años, pueda ofrecer propuestas diversas pero de calidad.

¿Hay una corriente de la literatura salvadoreña en la cual se inscribe la narrativa de Jacinta Escudos?

J.E: Yo diría que no. Primero porque no me identifico con ningún escritor o corriente específica como para decir que “estoy inscrita en ello”. Y luego porque entiendo que mi trabajo también ha significado una ruptura dentro de lo que se venía escribiendo en el país. Para cuando publico “Contra-corriente” a fines del 93, me convierto de pronto en la única mujer escribiendo narrativa en El Salvador. Soy por el momento la única que ha mantenido un trabajo continuo y que ha tocado temas que antes no habían sido tocados en la literatura nacional (como las relaciones familiares o temas sexuales).

¿Qué repercusión ha tenido la narrativa de Horacio Castellanos Moya en la narrativa contemporánea salvadoreña? ¿Ha tenido alguna relación con la literatura de Jacinta Escudos?

J.E: Por lo mismo expuesto en la pregunta 1, creo que es demasiado precipitado hablar en estos momentos de “repercusión de la narrativa de Castellanos Moya en la narrativa contemporánea”. Castellanos sería uno de esos escritores que mencioné antes, que aún están por madurar su obra.

Mi obra no tiene ninguna relación con la suya. Quizás compartimos cierto tipo de ironía, pero creo que sus intereses literarios y los míos difieren bastante.

¿Cuál cree usted es el estatus que tiene el género cuento dentro de la narrativa centroamericana actual, particularmente el momento post-revolucionario?

J.E: Creo que el cuento está recobrando brío pues se está convirtiendo en la alternativa buscada por los escritores nuevos que no desean escribir poesía pero que no tienen tiempo que dedicarle a una novela.

¿Ha sido de algún valor la revolución sandinista para la narrativa literaria salvadoreña, específicamente la que se escribe después de su fracaso? Y ¿Cómo afecta a la literatura salvadoreña de los 90s y más recientes, el proceso de lucha guerrillera, el proceso de guerra y pacificación en C.A? ¿es un tema? ¿es una influencia? ¿es un pasado “muy pesado”?

J.E: En referencia a la primera pregunta, no tiene ninguna influencia. No se menciona más que como asunto referencial, si al caso se menciona. Pero creo que esto tiene que ver con que nosotros mismos pasamos un proceso bélico que todavía está muy reciente, muy cercanas las heridas. De tal manera, y con esto me meto en la segunda pregunta, que no se ha escrito nada de ficción sobre la lucha guerrillera, la guerra ni la pacificación. Si acaso esto está referido en algún cuento o como referente, sobre todo en Castellanos Moya (La Diabla en el espejo y El arma en el hombre, novelas). Pero no diría que es un tema tocado por otros autores.

No sé si es un pasado muy pesado, pero como dije, creo que está muy fresco aún todo. De hecho, hay una especie de “gana de olvidar” que es un poco preocupante. Las jóvenes que durante el conflicto eran niños apenas recuerdan lo sucedido y hay algunos que

ni creen hubo guerra. Está aún por escribirse la novela de la guerra y la novela de la paz, pero eso quizás le tocará a algún escritor a futuro.

¿Qué significación cree Ud. que tiene la figura de Roque Dalton para la literatura salvadoreña y centroamericana? ¿Más allá del significado histórico político e histórico literario, qué es Roque Dalton? ¿una escritura a imitar? ¿un maestro? ¿una neurosis?

J.E: El problema con Roque Dalton es que están demasiado amarradas las figuras del escritor y del político. Es difícil opinar de Roque sin que se tomen en cuenta ambos aspectos. Yo quiero quedarme con el escritor. En ese sentido, me parece que la obra de Roque tiene que vivir una relectura selecta de su obra estrictamente literaria, haciendo de lado la obra panfletaria y política. Se descubrirá entonces a un poeta excepcional y a un innovador de formas narrativas.

No creo que sea una escritura a imitar (creo que si uno es autor no debe imitarse a nadie o por lo menos intentar ser lo más original posible ya que dicen que no hay nada nuevo por inventarse), ni un maestro (nadie te enseña a escribir más que la práctica) y tampoco una neurosis.

Creo que Roque fue un personaje de la vida real. Está su vida para atestiguarlo. Y que como parte de su bagaje estaba la literatura.

Existe la posibilidad de pensar una comunidad centroamericana de escritoras? Existen unas temáticas femeninas? Que postura tendría Ud. ante ellas?

J.E: En cuanto a la primera pregunta no sé a qué se refiere con “comunidad”. Pero si se refiere a agruparlas a todas o algo así, creo que no es posible. Yo por lo menos no me apuntaría. No me gustan los clubes.

No sé tampoco qué son para usted “temáticas femeninas”. Yo lo que creo es que algunas escritoras utilizan un punto de vista en el cual quieren dejar sentada su insatisfacción en referencia a su situación como mujeres.

En todo caso, a mí no me interesan esas “temáticas”. A mí me interesa el ser humano en general.

Preguntas para Jacinta Escudos

20/11/2,002
Vía Internet

Jacinta Escudos se ha dado a conocer como poeta y cuentista, ¿cómo se define a sí misma, narradora o poeta?

J.E: En realidad no me he dado a conocer como poeta. No he publicado ningún libro de poesía. Una plaquette que se publicó en Inglaterra se publicó sin mi autorización y de hecho, yo no la hubiera publicado. Tengo 3 poemarios inéditos que seguramente permanecerán así.

Me defino a mí misma como narradora, en el más amplio sentido de la palabra.

¿Cómo repercute en su proceso creativo su trayectoria de poeta, tanto en sentido “formal” propiamente como en sentido “existencial”?

J.E: Volvemos a lo anterior. No tengo ni he tenido trayectoria de poeta, entonces no hay repercusiones de eso en nada de mi vida. A la poesía recurrí en momentos en que por cuestiones de tiempo no podía escribir narrativa. Pero eso no me convierte en poeta.

¿En cuanto narradora qué es lo que espera de sus personajes femeninos?

J.E: Absolutamente nada.

¿Cómo explica la insistencia con que coloca a sus personajes en momentos límites (de violencia o fuera de la ley)?

J.E: Creo que no se puede tomar nada más a los personajes y aislarlos de la situación límite o de violencia en que los encontramos en uno de mis cuentos o novelas. Yo dejo muy sueltos a mis personajes y son ellos los que se colocan en esas situaciones, pero eso es el resultado de todo un proceso que ellos traen y que yo nada más retrato y le transmito al lector. Yo no coloco a mis personajes en ningún tipo de situación, creo que eso sería forzar la historia.

¿Quiere “descentrar” a los sujetos que representa en sus cuentos? (Me refiero al sujeto institucionalizado por la tradición literaria salvadoreña. ¿Quiere usted, intencionalmente, que sus personajes representen un punto de resistencia con respecto a ese sujeto?)

J.E: No sé si “descentrar” sea la palabra, pero lo que sí busco es que mis personajes sean “diferentes” y vivan en situaciones “diferentes” u “ocultas”, pero no como un punto de resistencia hacia el sujeto institucionalizado sino más bien como un llamado de atención, como una banderita roja que cause un determinado impacto en el lector.

¿Con qué intención usa la representación de lo *abyecto* o el arrebató violento o de odio que va más allá de las fragilidades de la ley en *Cuentos Sucios* y *Contra-Corriente*? Por ejemplo en “El tenedor de mamá”, “El congelador de papá” o “Pequeña biografía de un indeseable” en *Contra-Corriente*. “¿Y ese pequeño rasguño en tu mejilla?”, “La noche de los escritores asesinos” o “Dos cavernas unidas ¿hacen un beso o forman un mismo túnel?” de *Cuentos Sucios*.

J.E: Aunque no es una intencionalidad conciente, finalmente entiendo que lo hago para intentar comprender el mundo real y por qué algunos seres humanos actúan como lo hacen. No quiero juzgar ni criticar hechos o situaciones, pero sí mover a la reflexión, la comprensión y la tolerancia. Quizás esto es más evidente precisamente en cuentos como El Congelador de Papá y Pequeña Biografía... porque están basados en hechos reales, en notas que leí en los periódicos. Fueron noticias que me causaron asombro e intenté tratar de comprender por qué el esposo del matrimonio ideal destaza a su mujer luego que le dice que está insatisfecha sexualmente, o por qué una muchacha oculta su embarazo indeseado y luego lanza al bebé por la letrina. Y cómo podrá vivir o ser ése niño al enterarse de su origen.

¿Qué importancia tiene Roque Dalton en la narrativa de Jacinta Escudos?

J.E: No me siento precisamente “influenciada” por Roque. Sí recuerdo que leí sus textos como a los 16, 17 años y me causaron gran impresión. Su literatura era “prohibida”, había que leerlo a escondidas, y eso por supuesto ya tiene una emoción *per se*. Pero más me gustaban los textos ajenos a lo político y me gustaba sobre todo su técnica narrativa, el uso del collage, etc.

Quizás en ese sentido, la influencia de Roque es indirecta en mí, en el sentido que me gustó siempre el texto experimental, leerlo y escribirlo. Y a medida que fui leyendo más, fui experimentando también en mis textos.

¿Puede hablar de escritura de mujeres centroamericanas que la hayan influenciado?

J.E: Ninguna.

¿Se considera Ud. una escritora feminista?

J.E: No.