

Cuatro formas de volver a casa. Escrituras centroamericanas del regreso

EMANUELA JOSSA

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

ejossa@unical.it

1. Por razones que por supuesto han cambiado a lo largo de la historia, los centroamericanos, “eternos indocumentados” o con pasaporte, siempre se han movido mucho en su mismo país o hacia los países que integran la región, o más lejos: exilios por razones culturales o políticas, viajes por placer o negocios, fugas, migraciones, éxodos, desplazamientos, caravanas... En los últimos 40 años, algunos eventos, profundamente interconectados, han llevado a un aumento exponencial de los traslados en dos etapas diferentes. Primero, las guerras en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, luego la imposición brutal de la economía neoliberal, que negó e ignoró las demandas mismas que habían provocado esas guerras: justicia económica y social, igualdad de derechos, fin de la discriminación y la violencia.
2. Durante los conflictos, al desplazamiento motivado por la pobreza o la búsqueda de mejores condiciones de vida, ya muy intenso, se agregó la huida de la guerra. La represión brutal en contra de la población civil por parte de los ejércitos en Guatemala y El Salvador, y la guerra sucia de la contra en Nicaragua, determinaron un aumento exponencial de las migraciones tanto a los países vecinos, como a México y Estados Unidos¹. Aunque no hay acuerdo sobre las cifras, se puede afirmar que hubo alrededor de 3 millones de desplazados de los tres países centroamericanos, con un porcentaje alrededor del 14,8% de la población total². La Conferencia Internacional sobre Refugiados Centroamericanos consideró a los desplazados, también internos, víctimas de la guerra y beneficiarios de asistencia, protección y apoyo económico.
3. En la segunda década de 2000, creció de nuevo el número de migrantes centroamericanos del así llamado triángulo Norte (El Salvador,

1 Según los datos del MPI, Migration Policy Institute, entre 1980 y 1990, la población inmigrante centroamericana en los Estados Unidos se triplicó.

2 El Salvador 15.9%, Guatemala 13.4%, Nicaragua 12.1% (Santos, 1992; 69).

Honduras, Guatemala) hacia Estados Unidos. Si en 2000 según el Migration Policy Institute, MPI, 2.026.000 centroamericanos dejaron su país, en 2017 fueron 3.527.000. Algunos buscan mejores condiciones de trabajo, otros huyen de situaciones dramáticas de pobreza, violencia, impunidad. Además, después de la crisis política en Nicaragua en abril de 2018, decenas de miles de personas huyen de la violencia, la mayoría a Costa Rica.

4. El dramatismo de las condiciones de viaje de los prófugos y luego de los migrantes, la violencia extrema de los ejércitos gubernamentales y de las guardias de fronteras, fueron y son objeto de muchas obras literarias (testimonio, novela, cuento, drama, poesía). El auge de esta temática, necesaria y oportuna, fundamentada en la emergencia y en el dolor suscitado por la experiencia de los refugiados y exiliados, primero, de los migrantes, después, no aparta otra vertiente del mismo tema: el retorno al país de origen, en sus diferentes facetas.
5. Esta breve premisa muestra que, al tratar el tema del regreso a casa o a la patria (si es que existe) en la literatura centroamericana, es necesario considerar las diferentes condiciones en las que se encuentran los personajes: el motivo de la salida del país, el tipo de viaje realizado, el contexto político, económico y social, antes y después de dejar su país. En los 90, el retorno de los refugiados fue, en algunos casos, un evento colectivo, conmovido y compartido, como muestran las consignas en los buses fotografiados por Giò Palazzo para el caso retorno de los salvadoreños de los campos de Honduras:



1.



2.

6. Por otra parte, las poblaciones guatemaltecas, que se organizaron políticamente en los campamentos en México, o en las CPR, las Comunidades de Población en Resistencia, el retorno significó un nuevo comienzo de la lucha política, como muestra la consigna de la caravana de los refugiados guatemaltecos del 20 de enero de 1993: “Luchamos para retornar, retornamos para luchar” (O’Kane, 1993). Por supuesto, al momento colectivo le siguió el individual, en el que cada persona tuvo que enfrentarse a las enormes dificultades de regresar a un país devastado por la guerra. Si es cierto que los retornos masivos representaron sólo un pequeño porcentaje del proceso de reingreso en el país, y que muchas esperanzas se rompieron al impactar con la crudeza de la realidad, también es cierto que para la mayoría de los retornados hubo la concomitancia de tres factores esenciales: la nostalgia, la reivindicación del derecho a vivir en su propio país, la preparación de planes para un futuro diferente. Habiendo abandonado el país en contra de su voluntad, su esperanza fue regresar lo antes posible y comenzar una vida nueva.
7. Los retornos del nuevo milenio, en cambio, muestran características inéditas que reproducen el cambio de la situación política, de la movilidad y

sus contradicciones en la era de la globalización y el neoliberalismo. De hecho, hoy en día hay una oposición tajante entre un desplazamiento mucho más fácil, rápido, seguro, económico y democrático, y otro mucho más complicado, lento, riesgoso, dispendioso y excluyente. Si para algunos las distancias se reducen y los confines ya no existen, para otros las distancias aumentan y las fronteras se cierran. De hecho, para muchos migrantes centroamericanos, el lugar de arriba es casi inalcanzable. Así que, si la llegada al país extranjero es una conquista, el retorno, sobre todo al inicio, es impensable y luego sólo puede llevarse a cabo bajo ciertas condiciones, para que no se asuma ni interprete como una derrota. En comparación con la expatriación de los años 80, esta vez el traslado es voluntario, pero en muchos casos es casi obligado por la violencia y la inseguridad, a menudo relacionadas con las pandillas y la persecución de género. Con estos presupuestos, el retorno es una opción difícil de considerar.

1. ¿De la imposibilidad al rechazo del retorno?

8. Por lo general, las escrituras del regreso de la modernidad (americanas y europeas) ratifican la imposibilidad del retorno, debida a las transformaciones que sufrieron tanto el sujeto como el lugar. Los cambios obstaculizan la reinserción e interfieren con los recuerdos, impidiendo el reconocimiento necesario para sentirse de nuevo en casa³. A partir de las modificaciones (interiores y exteriores), el viaje de regreso se vuelve una intrusión en un lugar ajeno, por parte de un desconocido. Una sensación de alienación y suspensión recorre muchos relatos, que parecen excluir cualquier forma de pertenencia y arraigo. Celina Manzoni observa que, en la ficción hispanoamericana de finales del siglo XX, siguiendo una tradición literaria que se remonta al siglo precedente, los personajes en tierra ajena se perciben descentrados y debilitados, por lo tanto no solamente están a la intemperie, sino que la intemperie es una imposición que termina negando hasta la «fantasía del regreso» (Manzoni, 2015; 176). Ahora bien, este estudio quiere investigar si las escrituras centroamericanas del regreso retoman este tópico de la imposibilidad del retorno y si reflejan la disyuntiva ahora individuada entre los retornos durante las guerras y después de los acuerdos de Paz, y los retornos de los años 2000. En las narraciones testimo-

3 Por supuesto, en muchos textos, también se plantean obstáculos materiales, relacionados con la situación política, afectiva o económica de los personajes.

niales de la primera etapa, escritas en aquel entonces, el retorno se fundamenta en cierta dosis de entusiasmo –aquí simbólicamente representado por las fotos y las consignas–, que articula nostalgia, deseo y proyectos. El posible fracaso de las aspiraciones vinculadas al retorno es un momento posterior, una decepción que radica en la ilusión del retorno. Por el contrario, en buena parte de la ficción centroamericana reciente, sobresale un aspecto que parece romper con la precedente representación del retorno: el regreso (de un país limítrofe, de los Estados Unidos, de Canadá o de Europa) no es impulsado por la nostalgia, en su sentido etimológico⁴, menos aún por un proyecto político, sino por causas de fuerza mayor. Es decir, el regreso no es una elección, como en los años 90, sino que procede de una necesidad objetiva y perentoria o de un acontecimiento fatal. De esa forma, el regreso, en concreto, depende más de condiciones efectivas que de la voluntad de los personajes: es una obligación. En la narrativa centroamericana de los últimos años, los personajes que protagonizan el viaje de regreso no tienen el proyecto de vuelta a casa, sino que algo pasa que los obliga a interrumpir su permanencia en el extranjero, un intervalo inesperado y sumamente fastidioso. De hecho, la intención inicial de estos personajes que no quieren volver, pero se ven obligados a hacerlo, es permanecer el menor tiempo posible en su país de nacimiento, justo lo necesario para realizar la tarea impuesta: un entierro, una visita impostergable, una herencia.

9. Se interrumpe, así, la simple trayectoria circular del viaje arquetípico de Ulises que, de forma dramática, cumplían los centroamericanos que retornaban después del fin de la guerras, para quedarse en su país: *salida, viaje, nostalgia, regreso, estancia*. La trayectoria, ya complicada en la posguerra, donde el regreso a menudo se configura como pérdida y desorientación, en estos textos del 2000 se modifica aún más por la eliminación dos factores fundamentales, la nostalgia y la estancia, y la duplicación de otro, el regreso. La sucesión del viaje arquetípico se transforma en *salida, viaje, estancia en otro lugar, (regreso a la “patria”), regreso al otro lugar*. Estas variantes parecen denunciar una erradicación definitiva: pongo entre paréntesis el regreso al país de origen, ya que el verdadero horizonte de espera de los personajes es la vuelta a su nuevo espacio, fuera de la patria; y

4 El termino viene del griego antiguo: νόστος “regreso” y άλγος, “dolor”, e indica el deseo desgarrador, desde la distancia, de volver a vivir en el lugar de nacimiento o que ha sido de residencia habitual.

entre comillas la patria, porque es un concepto pretérito e inoperante. Entonces, en la narrativa de los años 2000, la negativa a regresar antecedería el tópico de la imposibilidad.

10. Esta constatación es el reflejo de una situación real: de acuerdo a cifras estimadas en 2017 por la División de Población de las Naciones Unidas, hay más de 4.4 millones de migrantes de Centroamérica que se han establecido en otro país. Casi el 80 por ciento de ellos residen en los Estados Unidos. Por supuesto, la elección de quedarse se debe a las mayores oportunidades que ofrece el país de llegada, a la promesa o al logro del bienestar económico, la seguridad, el respeto de los derechos civiles. Además, muchos inmigrados no pueden volver porque no tienen el dinero o los documentos necesarios para hacer el viaje. La desterritorialización sería definitiva.
11. La representación literaria del regreso en “Carta a Arkansas” de Alejandro Córdova (2015) y “Trampa para cucarachas” de Claudia Hernández (2007) corrobora la hipótesis de un fuerte rechazo al retorno al país de origen. Los dos cuentos, a partir respectivamente de un personaje exiliado y de un personaje inmigrado, dramatizan la dimensión sumamente conflictiva entre el deseo de quedarse en el país extranjero y la imposición autoritaria o la obligación del regreso. Como he mostrado en otro trabajo (Jossa, 2019), los protagonistas no quieren volver a su país e inventan “espacios fluidos” que posibilitan su estancia. Volver atrás es una capitulación y los personajes luchan con obstinación y creatividad por quedarse en la ciudad extranjera. Quieren ser los protagonistas de su propio retorno y no el objeto de un retorno conjugado en la forma pasiva, sinónimo endulzado e incorrecto de “expulsar”: retornar y no ser retornados. La puesta en escena de esta contienda entre permanencia y expulsión refleja otro dato estadístico: entre enero y octubre de 2019, fueron “retornados” 251,778 centroamericanos por las autoridades mexicanas y estadounidenses⁵.
12. Sin embargo John, el protagonista de “Carta a Arkansas”, que huyó de su tierra, se niega a cumplir con el requisito impuesto por el gobierno del país de acogida, el olvido. Carga una maleta “sucia de violencia, de guerra sin victoria, de gritos desgarrados en forma de pájaros tétricos, como cuervos” (Córdova, 2017; 141).

5 Datos ONU, <http://mic.iom.int/webntmi/descargas/tnca/2019/reg12-2019.pdf>

13. La memoria de la violencia y también de los afectos, está adherida a su piel, es parte de su cuerpo, de su historia. Aunque de manera conflictiva, John, como algunos personajes de las novelas de Claudia Hernández, reconoce y no niega sus raíces, ese conjunto tan complejo y problemático de afectos, historias, relaciones, memorias, huellas. La tensión no resuelta con las raíces, así como el cuestionamiento de la identidad, impide una posición retrógrada en la narrativa de estos dos escritores salvadoreños.

2. «Estaba a punto de emprender el viaje del retorno » (Castellanos Moya, 2013; 165)

14. Por el contrario, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* de Horacio Castellanos Moya, publicado en 1997, es la novela centroamericana emblemática de la postura anti-identitaria y desarraigada. La novela fue escrita casi veinte años antes de los dos relatos mencionados y se refiere explícitamente al contexto de posguerra. Aquí el conflicto entre el país extranjero (Canadá) y el país de origen (El Salvador) retoma irónica e hiperbólicamente el viejo conflicto entre civilización y barbarie. Vega es uno de los primeros personajes que interrumpe la trayectoria circular del viaje de regreso, suprime la nostalgia y desplaza de modo tajante su horizonte de espera fuera de la patria, hacia la cual no tiene ningún sentimiento de pertenencia. Su viaje es una obligación: después de dieciocho años en Montreal, Vega es forzado a regresar a San Salvador para asistir al funeral de su madre. Dirigiéndose al personaje Moya, Vega se sitúa ostentosamente fuera de la nación, a través de una violenta arenga que empieza por la convicción que por una «broma macabra del destino», le tocó nacer en el país «más estúpido, y [...] criminal» (Castellanos Moya, 2007; 21). Él demuele todos los soportes de la identidad nacional («su asquerosa cerveza Pilsener, sus asquerosas pupusas» 52), que se vuelven ridículos y grotescos, y acomete contra la ignorancia de los políticos y de un pueblo analfabeta. En *El asco*, el regreso es efectivamente imposible porque para el protagonista el país de origen es detestable y está aún peor que cuando lo dejó⁶.

15. Pero *El asco* es solamente una de las posibles articulaciones de la temática del retorno en la narrativa de Castellanos Moya. El escritor profundiza y matiza las disyuntivas antes individuadas entre el retorno después

6 En mi lectura, el discurso injurioso y demoleedor de Vega no implica una renuncia a la dimensión política de la literatura en absoluto (Jossa, 2019).

de los Acuerdos de paz (nostálgico y político, orientado hacia el arraigo) y el retorno de migrantes, viajeros, estudiantes en los años 2000 (obligado e individual, orientado hacia el desarraigo). En lugar de contar el retorno de los refugiados o de los exiliados, a menudo el escritor describe los momentos que preceden el viaje, asumido dramáticamente. Atento a la complejidad que implica cada regreso, Castellanos Moya describe la inquietud de sus personajes y casi siempre los deja a punto de irse, en el borde, acompañados por aspiraciones demasiado frágiles y un pasado demasiado gravoso. Los consigna a una suspensión indefinida.

16. En “Perfil de prófugo” (2009), el protagonista quiere mostrar una desenvoltura y levedad que no tiene, carga su incertidumbre e inestabilidad durante la noche que precede el viaje de regreso, en una suspensión que lo coloca en una actitud típica de muchos personajes de Castellanos Moya: tomarse en serio en la comedia de la vida. En *El sueño del retorno*, Erasmo Aragón toma esta actitud ante la inminente salida hacia El Salvador: está morbosamente indeciso, desgarrado por las contradicciones, trágico frente a las bromas de las contingencias. De hecho, el regreso a El Salvador «funciona como la coordenada desde la cual se orienta la novela» (Soto van der Plas, 2018; 302). Impulsado por el deseo y frenado por el miedo, Erasmo aspira a contribuir a la reconstrucción del país después de la guerra y a la vez teme el fracaso, convencido, en el fondo, de la inutilidad de sus proyectos. El deseo de participar en la historia del país choca con los laberintos de la historia misma, con la separación, para él insanable, de teoría y praxis, con los traumas del pasado. Erasmo Aragón cae enfermo porque tiene que lidiar con un futuro incierto y amenazador, pero también con un pasado borroso y plagado de culpas, que su doctor resucita a través del hipnosis. Como afirma Ricardo Roque Baldovinos, más que nostalgia, en el sueño del retorno de Erasmo hay una “retorcida estrategia de autoexpiación que le impone su psiquismo” (2018; 48). Él teme repetir la historia de Albertico, que regresó a El Salvador en 1980 y fue asesinado dos meses después de volver y está a merced de la paranoia. Como ocurre en otras novelas de la saga de los Aragón, Erasmo no domina los acontecimientos, se ve obligado a seguir el efecto de las decisiones y los sucesos que él mismo ha desencadenado sin convicción, impulsado más por el miedo y la emotividad que por la lógica y la persuasión.
17. Al final, Erasmo llega al aeropuerto. La vista de una mujer hermosa y del doctor que lo estaba tratando con hipnosis trastorna de nuevo sus

proyectos. No comunica con ninguno de los dos, pero su imaginación, alimentada por el deseo erótico y la paranoia, le desestabiliza, entorpece sus movimientos, confunde sus pensamientos. Es evidente que mientras él esté atrapado en el pasado, no puede volver a casa. No se trata de deshacerse de la historia, individual y colectiva. Todo lo contrario. Es necesario asumirla, desentrañarla, para tratar de interrumpir la cadena de repeticiones lúgubres y dejar de pensar en ellas como meros efectos del destino. Cuando Erasmo le preguntó a Albertico las razones de su regreso, él contestó “por pendejo”. Al recordar esta respuesta, que en su momento le pareció una expresión de circunstancia, Erasmo comenta: “sin ninguna invocación a los heroísmos o a los deberes de la lucha, con un gesto de resignación que no le conocía nada más dijo ‘por pendejo’ –por tonto, por idiota– como si la tragedia fuera su destino inevitable” (Castellanos Moya, 2013; 124).

18. Luego agrega “este por pendejo seco y cortante, adquirió luego del asesinato de Albertico una dimensión de fatalidad que me agobiaría cada vez que lo recordaba” (Castellanos Moya, 2013; 125). El retorno podría constituir una oportunidad de luchar por una interrupción de ese legado (familiar e histórico) de violencia, distinguiendo lo que es fatal de lo que está políticamente determinado. Si es cierto que la casualidad juega un papel importante en la narrativa de Castellanos Moya, es cierto también que la construcción de la intriga y de las conexiones entre los personajes de la saga muestra la posibilidad de intervenir o sustraerse, implicarse o evadirse, decir o callar, quedarse o marcharse.
19. En todas sus novelas, el escritor expone un desastre público y detona un malestar privado. El yo desbordante de sus instancias narrativas funciona, entre otras cosas, como conexión de estos dos ámbitos. Y es el pegamento de una experiencia disgregada, fundamentalmente violenta, porque la violencia en Centroamérica es «la forma en que la política entra en la vida de los ciudadanos, en los procesos de construcción de las subjetividades» (Baldovinos, 2018; 39). Para que el regreso se vuelva posible, es necesario asumir esta interconexión, que los personajes de Castellanos Moya conocen muy bien, y producir una inversión, modificar el sentido mismo del retorno. El regreso del exilio no puede coincidir con la reproposición de lo idéntico, sino que debe implicar un giro, un cambio, una abertura de caminos inesperados. Erasmo declara que quiere regresar a El Salvador para «realizar un cambio radical en [su] vida» en su vida (Castellanos

Moya, 2013; 15). Pero no cambia en absoluto, ni siquiera cuando el escritor le da otra oportunidad en *Morongá*.

20. Como en *El asco*, también en *El sueño del retorno* el escritor reclama la necesidad de una transformación radical de El Salvador y de los salvadoreños, desde una perspectiva incómoda y desafiante, que rehúsa el heroísmo y el optimismo, el melodrama y la redención. Escritor inactual, Castellanos Moya rebaja la épica del regreso del exilio.
21. A partir de estas consideraciones, sugiero que el retorno puede convertirse no sólo en “posible”, sino en un avance si se consideran y realizan de manera positiva algunos procesos de transformación. En este sentido, este trabajo utiliza dos tópicos que en los mitos antiguos del retorno determinan a menudo la transformación en el protagonista: la agnición y la ἀναγνώρισις (anagnorisis), interpretadas en sus diferentes matices y de modo en parte personal. Consideramos aquí la agnición como el reconocimiento mutuo entre dos o más personajes que han estado alejados por mucho tiempo. El ejemplo paradigmático es el encuentro entre Ulises y Penélope. La ἀναγνώρισις, en cambio, es el descubrimiento, por parte de un personaje, de progenitoras inesperadas o lazos familiares impensados, que surten el efecto de modificar (positiva o negativamente) su comportamiento, su identidad y su autopercepción. Dos ejemplos clásicos: el descubrimiento de la identidad de Yocasta y Layo por parte de Edipo, en *Edipo Rey* de Sófocles, el reconocimiento de los gemelos de vuelta de Xibalbá en el *Pop Vuj*. De alguna forma, la focalización en esta perspectiva presenta otro giro con respecto al tópico de la imposibilidad del regreso. El retorno no sería imposible por los cambios que los personajes han sufrido en el extranjero y las transformaciones realizadas en el país. Todo lo contrario, el regreso es imposible mientras los protagonistas y el país de origen no cambian. Es exactamente esta inercia la que impide la vuelta tanto de Erasmo como del orador despectivo de *El asco*. Además, en la narrativa de Castellanos Moya solo hay agniciones “solitarias”: muchas veces sus personajes reconocen a alguien (Robocop, un familiar, un amante...), pero siempre se trata de un evento unilateral. Impactante, pero unívoco, como cuando Erasmo entrevistó al doctor en el aeropuerto. Un reconocimiento limitado que, prescindiendo de la confrontación con el otro, desata reacciones compulsivas que impiden un desenlace resolutorio. Es más, creo que el escritor construye adrede situaciones unidireccionales. La asimetría de las relaciones y de la percepción de lo real es no solamente un dispositivo narrativo

fundamental en su obra, sino que es un núcleo denso y dramático de su representación literaria de la realidad.

3. «No teníamos motivos para regresar» (Hernández, 2013; 101)

22. Se podría argüir que los personajes centroamericanos no sienten nostalgia porque cuando se fueron, sus países se encontraban en condiciones desastrosas, porque ellos vivieron, como John o Erasmo, situaciones terribles. Y como estos países no han cambiado mucho, o incluso se han deteriorado, el regreso implicaría un empeoramiento neto de las condiciones de vida logradas en el extranjero. Es una argumentación lógica e impoluta y como tal dirige las acciones de los protagonistas de “Viejos amigos” (2013) de Claudia Hernández y *Mazunte* (2015) de Daniel Quirós. En el primer texto el protagonista huye de El Salvador conmocionado por la guerra, mientras en el segundo el protagonista deja a Costa Rica para mejorar su estatus social.
23. La escritora salvadoreña ha representado en muchos relatos las migraciones, los viajes, los retornos. Casi siempre los personajes vienen de o regresan a El Salvador, nunca nombrado, siempre perfectamente aludido. También en “Viejos amigos” los lugares son indeterminados, pero reconocibles. Asimismo, la dinámica que impulsa la salida del país y luego el regreso es clara. El primer movimiento fue violento: “la ciudad nos expulsó de ella” (Hernández, 2013; 101), afirma una mujer, instancia narrativa en primera persona. Ella y su hermano, de niños, tuvieron que dejar un país caótico y peligroso. Su familia construyó su vida en otro lugar. Pero ahora, después de muchos años, por lo menos uno de los dos hermanos tiene que volver para vender la casa, “el último lazo” (Hernández, 2013; 101) que los liga al país de origen. De acuerdo con lo expuesto anteriormente, ninguno de los dos hermanos quiere regresar al país, es más, ambos quieren resolver rápidamente el asunto de la venta para deshacerse de esta atadura inútil. No hay rasgos de nostalgia en el discurso equilibrado y ponderado de la hermana:

ya no teníamos otros motivos para regresar: nuestros padres habían muerto mientras esperaban el permiso para volver a habitarla, los que fueron nuestros amigos la habían dejado también o se habían convertido en personas muy dife-

rentes a las que no amaron y teníamos una vida hecha en esta ciudad que nos dio refugio, escuela, trabajo, horarios, hijos y amantes (Hernández, 2013; 101).

24. Pero la sensatez de estas palabras no excluye un vago resentimiento ni esconde el miedo de volver. La hermana imagina la casa en ruinas, sumergida por la enredadera, el jardín transformado en una selva, el clima insufrible. Pronostica la envidia y los reclamos de los vecinos que “no disculpaban ni el que no hubiéramos muerto ahí en el nombre de una causa que solo mi padre defendía, ni el que hubiéramos sido felices en otro sitio mientras ellos soportaban las adversidades” (Hernández, 2013; 102).
25. Con la densidad propia de su escritura, Claudia Hernández expone la carga emotiva implicada en el regreso, no exenta de un sentimiento de culpa, tan vago como el miedo y el rencor. La narradora misma reconoce su fragilidad y considera más apropiado que vaya el hermano que “no tenía demasiados recuerdos ni resentimientos, ni temores” (Hernández, 2013; 102). Le aconseja, con convicción, que “aceptara lo que le ofrecieran sin discutirlo y regresara tan pronto como le fuera posible” (Hernández, 2013; 101). La decrepitud de la casa ratificaría su opinión.
26. Al llegar, el hermano descubre que la enredadera está seca y no cubre la casa. Adentro, se encuentra con el hogar de su infancia: “era todo como en otro tiempo” (Hernández, 2013; 102). La señora encargada de la limpieza ha dejado los muebles en el mismo sitio, las habitaciones están limpias e impregnadas del mismo olor, el mismo silencio. La casa natal le ofrece un inesperado espacio de consuelo e intimidad (Bachelard, 1975). El hermano reconoce los estampados de las sábanas, en la cama anida la memoria de su cuerpo. Decide renunciar al hotel que había reservado y se queda en su dormitorio. Por la noche, al pie de la cama, reencuentra la silueta de su amigo imaginario. Ha crecido mucho, ahora es “gigantesco y ambarino” (Hernández, 2013; 104), inmenso pero muy liviano. En su niñez, él fue su consuelo cuando la madre estaba distraída y alejada. Con él jugaba cuando los padres no lo dejaban salir a las calles a causa de la guerra, con él dormía cuando tenía miedo al ruido de los disparos. Su madre nunca lo había aceptado y se quejaba constantemente de su misteriosa presencia. Cuando se fueron del país, el hermano ni siquiera pudo meterlo en su maleta y el amigo imaginario se quedó en El Salvador. Ya fuera del país, el niño tenía recuerdos que los padres no reconocían y la hermana envidiaba su imaginación: “me habría gustado tener un amigo a la medida, pero era

del tipo de niñas que jugaban solo con las que estaban dispuestas, no veían sino lo que estaba ahí y recordaba solo lo que había sucedido” (Hernández, 2013; 105).

27. Tras reencontrarse con su infancia, el hermano decide quedarse y propone a su hermana mudarse a la vieja casa. Ella trata de disuadirlo, le recuerda todo lo que está perdiendo: “le dije que debía estar loco, que no había en esa casa algo que valiera más que todo lo que teníamos ahora” (Hernández, 2013; 103).
28. El hermano deja de contestar el teléfono, ya tomó su decisión. Sabe que puede contar durante mucho tiempo con el dinero que ganó como asesor de finanzas, que ahora “puede trabajar en alguna cuestión sencilla para mantener el ejercicio” (Hernández, 2013; 106) y prefiere dedicarse a los trenes de juguete con su amigo. La hermana solo puede hablar con la empleada, trata de convencerla del error que el hermano está cometiendo, pero ella le repite que él ahora está “más contento, menos tenso, con los ojos más brillantes, mejor color y rodeado por un halo de silencio que se parece mucho a la complicidad” (Hernández, 2013; 106). Las razones de la hermana (“estaba perdiendo todo a cambio de nada” [Hernández, 2013; 106]) chocan con la evidencia del bienestar del hermano y el esplendor del amigo. La empleada tampoco puede ver a esta presencia imaginaria, pero el hermano le hizo un dibujo en el que parece “a veces como una joya y a veces como un globo” (Hernández, 2013; 106). Ella incluso está aprendiendo el misterioso lenguaje que usan los dos amigos. Al final del cuento, la empleada invita a la narradora a regresar al país para conocer al viejo amigo. Será fácil reconocer la casa en el barrio: “cuando llegara a él, solo debía ubicar la única casa con la enredadera reverdecida” (Hernández, 2013; 107).
29. Si para la hermana el regreso es impensable, para el hermano, inesperadamente, es la oportunidad para una reconciliación con el pasado y hasta una recuperación de la infancia que no fue posible vivir con plenitud. Esta recuperación acontece en un espacio que no se modificó, en una casa que, también a nivel simbólico, sobrevivió. Estas condiciones permiten que se vuelva a activar la imaginación adormecida de una persona mayor, que ya no es el niño que dejó su hogar durante la guerra. El regreso es posible precisamente porque el hermano tiene un encuentro que lo transforma. Claudia Hernández utiliza la agnición de manera transversal: activa el dispositivo

para el reconocimiento de un viejo amigo que probablemente no existe. Desde la casa reencontrada y regenerada, el protagonista modifica su idea de bienestar, cuestionando la ilusión de la felicidad de la hermana, capaz de ver sólo lo que está justo delante de sus ojos⁷.

4. «Lo último que necesitaba era aquel viaje» (Quirós, 2016; 79)

30. La argumentación lógica y realista de la hermana del cuento “Viejos amigos” es compartida por Julio Flores, el protagonista de la novela *Mazunte*, que se fue de Costa Rica para realizar sus aspiraciones profesionales. Daniel Quirós propone una elaborada representación del retorno, a través de una sugerente intersección entre la puesta en escena de la temática del regreso y la construcción del texto, es decir, en términos de Genette (1989), a través de la conexión entre relato e historia. En el segundo capítulo, Julio Flores, un costarricense de 36 años que ha vivido en Los Ángeles durante once años, cuenta el evento que desencadena la acción: la desaparición de la hermana Mariana, junto a otros pasajeros, en el naufragio de un bote turístico cerca de Mazunte, un pueblo pequeño en la costa del Pacífico en Oaxaca. El acontecimiento, triste e inesperado, parece obligar al protagonista a regresar a la casa de sus padres en Costa Rica. Él percibe inmediatamente el regreso como una obligación molesta de la que le gustaría escapar. En el primer capítulo hay una prolepsis: casi un año después de la muerte de Mariana, el hombre está viajando hacia este pueblo mexicano en un día de tormenta. Esta oscilación cronológica caracteriza la modalidad compositiva de la novela, que se fundamenta en la precisa alternancia de diferentes tiempos, espacios y planos narrativos. La acción de los capítulos pares tiene lugar en Los Ángeles y San José, ciudades descritas con realismo, con abundancia de detalles (tiendas, barrios, calles reconocibles). En estos capítulos, la sucesión cronológica de los acontecimientos es interrumpida por copiosas analepsis que rememoran las relaciones familiares y el tono del narrador es sosegado y asertivo. Los capítulos impares, en cambio, presentan un espacio anómalo, confuso, en el que Julio busca a su hermana. Sensaciones negativas y circunstancias absurdas alteran la

⁷ En la novela *El verbo J*, Claudia Hernández describe otro regreso tópico, el del enfermo de sida que después de su estadía en los Estados Unidos, vuelve a casa para despedirse. Profundizo este aspecto en “El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández”.

perspectiva de la narración, siempre confiada al protagonista. El tono es agitado, el ritmo es acelerado. Aquí la narración sigue la secuencia cronológica, retratando acciones y situaciones que gradualmente se vuelven más rápidas y angustiosas. La desorientación de Julio coincide con la del lector, que al inicio no entiende si se trata de una prolepsis que anticipa el viaje efectivo a Mazunte, o más bien es la representación de una pesadilla o de las proyecciones del deseo o el miedo del protagonista. El epílogo disolverá estas dudas. Por fin, además de la alternancia de capítulos realísticos y capítulos no miméticos, hay una interpolación decisiva: en cursiva se reproducen las cartas, nunca enviadas, que Mariana dirigió a Julio, y que el hermano podrá leer solamente de forma póstuma. Las cartas enlazan, temática y emocionalmente, los capítulos pares e impares.

31. Al principio de la historia, Julio parece menos afectado por la muerte de la hermana que por la perspectiva de volver a Costa Rica, aunque sea por unos días. Su discurso no es exento de cierto cinismo, por ejemplo cuando considera la falta del cuerpo de la hermana una excusa perfecta: impide la celebración del funeral y le permite evadir la obligación del regreso y la “maquinaria grotesca del catolicismo y sus pompas ridículas” (Quirós, 2016; 46). Luego imagina el funeral que no puede llevarse a cabo, pensando en los detalles, como si estuviera efectuando un ritual personal ficticio para procesar el duelo y retomar su vida normal. Pero Julio tiene que volver, porque la hermana le legó su casa. En un primer momento, hasta piensa renunciar a la herencia (“lo último que necesitaba era aquel viaje” [Quirós, 2016; 79]), luego compra el boleto para viajar el lunes y estar de vuelta a Los Ángeles al final de la semana.
32. En el aeropuerto, con la maleta llena de “recuerditos y ese olor a Estados Unidos” (Quirós, 2016; 66) que entusiasma y enorgullece a su mamá, Julio sigue pensando en el regreso con desapego y hastío: “Yo sabía muy bien a lo que iba, lo que tenía que hacer. Era un viaje preciso, práctico” (Quirós, 2016; 77).
33. Sin embargo, ya en el Juan Santamaría, su indiferencia es socavada por la ira que siente por las cosas que se muestran “a la vez familiares y totalmente enajenantes” (Quirós, 2016; 95). Primero, el aeropuerto nuevo “que hacía parecer al país algo que no era: un lugar limpio, hasta moderno” (Quirós, 2016; 96). Luego, Julio se pone nervioso por la imagen de postal vendida a la complacencia de los turistas, entusiasmados por una

"cultura tica", que según él no existe, es puro negocio y no "pura vida", como repiten en letras coloradas las camisetas para los extranjeros. Le parece ridículo un maniquí simulando tirarse por un zip line a una selva dibujada en una pared. Entonces, el primer impacto con Costa Rica es marcado por la rabia y la molestia, su descripción por la ironía:

En Migración tuve que esperar cerca de un grupo de estudiantes cristianos [...] Obviamente vendrían a traerle "progreso" al país, construirles sus casitas a los pobres pata después volverse santificados a sus suburbios gringos [...] me encontré que me daba cólera su risa; esa complacencia imbécil dibujada sobre rostros cargados de espinillas. No sé por qué quise gritarles que mejor se fueran. Por supuesto, terminé escuchando en silencio (Quirós, 2016; 96).

34. La confusión entre lo familiar y lo ajeno alcanza el nivel más alto cuando el agente, al sellar su pasaporte, le da la bienvenida a casa, mientras que Julio siente que no ha llegado a casa para nada, sino "a un tipo de campamento de verano para niños y adultos extranjeros" (Quirós, 2016; 97).
35. Quirós retoma el tópico, ya mencionado, de las poéticas del regreso: el reencuentro con el espacio del pasado como traición impactante, debida a la transformación de los lugares, que ya no coinciden con las imágenes del recuerdo. El narrador mismo establece una correspondencia entre el país y la casa, vistas desde la perspectiva del regreso: "adentro la casa se parecía a lo que había visto del país: un casco reconocible, pero con cientos de cambios a su alrededor, pequeños y grandes" (Quirós, 2016; 98).
36. El desajuste entre la memoria y el presente determina la imposibilidad del regreso. Mientras el protagonista de "Viejos amigos" encuentra un lugar intacto, el protagonista de *Mazunte* se enfrenta con las modificaciones de su hogar que certifican la separación y representan el paso del tiempo. Asimismo, mientras la casa del cuento de Claudia Hernández, con su "fidelidad", preserva la infancia del protagonista, la de Julio se ha vuelto ajena, despojada de las cosas y las huellas que marcaron su niñez y adolescencia. Los padres de Julio se insertan en este espacio remodelado según las preferencias típicas de la clase media, como dice el narrador. Su casa de "tres cuartos, el espacio para el Datsun" (Quirós, 2016; 62) muestra el nivel socioeconómico de la familia, que Julio confronta a menudo con la riqueza de la familia de su amigo Alejandro. En la casa de los Flores, la vida es rutinaria, las conversaciones banales. El pasado es innombrable, la historia de Mariana silenciada, el diálogo imposible. Julio tampoco está muy interesado en reconstruir la relación con la hermana, que él siempre consideró

inmadura, confusa, con una actitud a contracorriente en balde. Desde hace años casi no se hablaban, de vez en cuando comunicaban por correos electrónicos con frases para la ocasión. En los capítulos pares, el narrador recuerda, fortalece y reivindica las divergencias que lo separaron de Mariana: él “fresa”, ella hippy, su éxito laboral versus la precariedad de su hermana, su estudio provechoso de la financia versus la pasión inútil por la poesía, el dinero versus los ideales. De nuevo, su prestigio en los Estados Unidos versus el deseo de Mariana de convertirse en escritora en Costa Rica, donde “nadie lee, ni escribe” (Quirós, 2016; 147). Aunque con un tono muy diferente al del protagonista de *El asco* («los pocos que pueden leer jamás leerían un libro de literatura» [Castellanos Moya, 2007; 85]), el protagonista de *Mazunte* muestra su aversión por un país que considera ignorante, y añade su desprecio hacia una hermana que considera improductiva.

37. En virtud de su éxito laboral y su bienestar financiero, Julio había contribuido a la compra del apartamento de Mariana que ahora él está heredando. La casa no le interesa, se encuentra en un barrio feo, que él y Alejandro, su amigo de clase alta, definen un sitio “de puros nicas” (Quirós, 2016, 202). No le emociona visitar la casa, solo quiere deshacerse de todas las pertenencias de la hermana. Su proyecto consiste en botarlo todo indiscriminadamente y vender. Además, la compañía financiera para la que trabajaba lo despidió tan pronto como dejó Los Ángeles y necesita dinero y un nuevo trabajo. Su plan sigue siendo dejar San José lo antes posible: “pronto vendería ese condominio y podría salir corriendo hacia Los Ángeles o ese trabajito de Alejandro” (Quirós, 2016; 157).
38. Por esta razón, Julio renueva el apartamento, en su opinión desaliñado y escuálido. Se instala en la casa y en este espacio, lejos de los padres, empieza un coloquio sincero con Mariana, casi a pesar de sus intenciones.
39. Al inicio el trámite son las cosas de la hermana: duerme en su cama, lee sus libros, se pone su ropa. Luego encuentra, debajo de la cama, en una caja enviada desde México vía Cancillería, unas cartas de la hermana. Escritas durante un periodo de dos o tres años, todas están dirigidas a él. Encuentra también una postal con su nombre en el encabezado, pero sin texto. Es una foto en blanco y negro de un cerro que entra a un mar cristalino, como una punta: Mazunte. Las cartas construyen un diálogo imaginario que su hermana había deseado y mantenido con él, ahora un monólogo

que sorprende, atrapa e incomoda a Julio. A través de las cartas, él descubre, con asombro, que Mariana tenía una pareja, Balam, y un niño pequeño. La foto de Balam, de facciones indígenas, con tatuajes en el cuerpo, tal vez en el fondo le molesta. Julio instintivamente lo juzga de modo negativo, y la elección de ese tipo de persona (“tipo” que él deduce de las apariencias y que de inmediato categoriza según sus coordenadas conformistas) le parece la enésima proeza de su hermana. Sin embargo, le inquieta no saber dónde están Balam y su sobrino, si se han ahogado también o siguen vivos en Mazunte. De repente, la distancia emocional disminuye, pero la falta de conocimiento de su hermana aumenta. El acercamiento a la vida privada de Mariana desencadena el afecto latente de Julio y sobre todo empieza a desarticular sus certidumbres, posibilita otras perspectivas. Él comienza a renunciar a su actitud pedante y presumida, aunque permanece centrado en sí mismo, convencido de que él es el depositario del equilibrio y el bienestar familiar. Por eso no sabe cómo decirles a los padres que Mariana tenía una familia en México, preocupado por sus reacciones. Mientras tanto, se obsesiona con las palabras de la hermana, las aprende de memoria y las repite; inventa una cronología de las cartas, las estudia.

40. El espacio del apartamento renovado se vuelve el lugar del encuentro (“el cuarto de Mariana. Mi cuarto” [Quirós, 2016; 180]), que une dos trayectorias diferentes. Ese espacio le permite repensar el regreso de una forma diferente. Así como la partida estaba completamente desprovista de nostalgia, la estancia en San José no despierta este estado de ánimo. La nostalgia, reflexiona Julio, es sentir la falta de algo que en realidad nunca tuvo. La juventud con sus amigos ricachones fue marcada por la incomodidad, la frustración, hasta la humillación cuando no le alcanzaba el dinero y Alejandro lo invitaba. Julio percibe un vacío, una “bola de ausencia”, que no se relaciona con la nostalgia, un “sentimiento idiota” (Quirós, 2016; 177), sino con los espacios confusos que sueña todas las noches (y que cuenta en los capítulos impares). Esa intuición causa un giro inesperado.

41. De hecho, el regreso a San José no desata la nostalgia por el pasado, sino el remordimiento. Este sentimiento no inhabilita a Julio, sumiéndole en la postración melancólica, sino que desata un deseo de reparación. Con maestría, Daniel Quirós desplaza hacia una dimensión fantástica el intento de reposición. A través de las pesadillas, Julio siente que el vacío que está experimentando no está anclado en el pasado sino, paradójicamente, en el futuro. Por eso puede tratar de llenarlo. De ahí la preminencia de la acción

en la dimensión onírica de los capítulos impares, la intensidad de hazañas peligrosas y casi heroicas. Las pesadillas se despliegan en lugares desconocidos, pero de alguna forma reconocibles, que reclaman algo igualmente confuso: “por la mañana sentía que había quedado algo incompleto en esos sueños, algo truncado” (Quirós, 2016; 177). En los sueños, Julio siente que su hermana está cerca, pero no llega a verla: “se movía en el trasfondo de las cosas, como pájaro que circula” (Quirós, 2016; 178). Entonces, la interacción entre los capítulos impares del ensueño y los capítulos pares de la historia, procede del proceso activado por el regreso, es decir el reencuentro con un paisaje conocido y la construcción de un pasaje imaginado. En el sueño, Julio busca a Mariana en un lugar absurdo, dominado por leyes incomprensibles que explotan, torturan, encarcelan a hombres, mujeres, niños, en el que hay un hotel lujoso presidido por las fuerzas armadas, cuartos cerrados o con pasajes secretos que comunican con el mar, prisiones y habitaciones llenas de agua⁸... En el sueño, encuentra a Balam y empiezan a dialogar con naturalidad, sin preámbulos, sin juicios preconcebidos. Se ayudan recíprocamente en la búsqueda del niño y Mariana. El sueño descoloca y desajusta la perspectiva de Julio, prepara su decisión de cambiar de rumbo. Gracias a Alejandro, Julio obtiene un trabajo prestigioso y bien remunerado. Durante el coloquio en la mansión de su amigo, escucha la resonancia de las palabras escritas por la hermana:

vos allá, envuelto en este silencio del dinero que todos entienden como presencia” (Quirós, 2016; 212)
¿Dónde estabas Julio.... dónde estás? (Quirós, 2016; 213).

42. El protagonista, que desde la primera lectura de las cartas se había sentido culpable, logra cambiar la culpa en resolución. Renuncia al trabajo ofrecido por la familia poderosa de Alejandro y viaja hacia Mazunte. No es un desagravio, sino una inversión radical de su trayectoria.

43. En las escrituras del regreso, desde la *Odisea*, la agnición recíproca entre los personajes que han estado alejados por mucho tiempo representa a menudo el punto culminante de la representación del viaje. En la novela de Quirós, en cambio, falta justamente esta reciprocidad. Las relaciones meramente formales de la familia Flores, configuradas en los capítulos pares, así como la dimensión fantástica de la búsqueda de la hermana en los capítulos impares, no permiten un reencuentro efectivo. Sin embargo, el

8 Esta parte, muy bien lograda, merecería un análisis detallado que no es posible llevar a cabo en el presente estudio dedicado al tema del retorno.

reconocimiento unilateral que en la narrativa de Castellanos Moya enreda aún más a los personajes, en la novela de Quirós configura una peculiar modulación tanto de la ἀναγνώρισις como de la agnición. Primero, en la vida diaria y concreta, Julio “descubre” que es el hermano de Mariana. Este reconocimiento es ampliado por el hallazgo de Mariana, en el sueño. Cuando finalmente puede verla, redescubre una imagen compartida de la infancia, una etapa de complicidad: “tomó mi mano y en el café claro de sus ojos me vi otra vez de niño, recostado contra los azulejos en la casa de la abuela, contando nubes sobre un cielo azul” (Quirós, 2016; 196-197).

44. La ἀναγνώρισις acontece solo en la pesadilla: Julio siente que ha visto a Balam en algún lugar antes y de repente lo reconoce en el rostro de la foto.
45. Ambos tópicos son procesos unilaterales y tardíos, pero desencadenan el cuestionamiento y el reconocimiento de Julio mismo y la inesperada manifestación de prioridades hasta ahora ocultas y desatendidas. Julio entiende que el conformismo, la pasividad, la banalidad que él achaca a sus padres son los suyos propios. Él tiene más dinero, les envía remesas, pero por lo demás es como ellos. La descripción que él hace de sus padres, encajaría perfectamente con su propio retrato: “Ni demasiado conservadores ni liberales. Ni muy felices ni tristes. Querían simplemente vivir tranquilos una vida que les había deparado pocas victorias y pocas derrotas” (Quirós, 2016; 71).
46. Julio decide rehusar el empleo prestigioso, que no por casualidad es del sector financiero, como el trabajo que rechaza el protagonista de “Viejos amigos”. Se da cuenta de que está involucrado en la historia de su hermana y quiere ir a buscar a su familia. Una decisión extemporánea: la hermana y toda su familia ya están muertos. Julio incluso se entera de que sus padres conocían desde hace tiempo la situación y de hecho él era el único que no sabía nada de la existencia y la muerte del niño y Balam. En el capítulo XII el narrador todavía afirmaba con seguridad: “Obviamente mis padres tampoco estaban enterados, ya que hubiera sido físicamente imposible para mi madre guardar un secreto así” (144).
47. Solamente en el penúltimo capítulo él vislumbra su necedad y termina así su conversación con una amiga de Mariana:
[...] Tal vez es que no quería darme cuenta.
– Pues tal vez es hora de que te vayas dando cuenta (190).

48. En el epílogo de la novela, un narrador en tercera persona toma la palabra: rumbo a Mazunte, Julio tendrá un accidente de carretera, se quedará muchos días en el hospital inconsciente. El oficial de policía cuenta:

lo operaron y ahí estaba hasta nomás, como durmiendo a gusto, más del otro lado que de este. Hace unos días le dio un paro cardíaco. Lo trataron de revivir, pero no hubo manera. [...] De repente, le vuelve el pulso, se empieza a estabilizar, como si hubiera llegado al otro lado y no le hubiera dado la gana de quedarse ahí (229-230).

49. De ese otro lado, hecho de deseo, miedo, remordimiento y muerte, vienen las pesadillas de los capítulos impares. La alteración de tiempo y espacio, planteada por la estructura misma de la novela, desencadena también una discontinuidad más profunda, relacionada con la imposibilidad del regreso. El protagonista, al principio tan seguro de su camino, termina por cuestionar el pasado y el presente e imaginar, no sin miedo y ansiedad, un futuro diferente. De la misma forma, cambia la relación con el espacio. Inicialmente, el regreso desencadena el conflicto básico entre Costa Rica, el país de origen, al mismo tiempo defendido y maltratado, y Estados Unidos, el país de llegada, provechoso pero carente de afectos. Luego, a través del uso peculiar de la agnición y la ἀναγνώρισις, el retorno implica un punto de inflexión, la inversión de un camino hasta el momento considerado incuestionable y definitivo. La novela no propone reconciliaciones fáciles pero el reconocimiento, aunque tardío, no es inane.

5. «Lo que más miedo me da es volver» (Martz, 2017; 15)

50. En la colección de cuentos de Mario Martz, publicada en 2017, la temática del regreso es anunciada desde el título en su forma problemática: *Los jóvenes no pueden volver a casa*. El título es indicativo de una articulación específica del tema del regreso: por un lado la imposibilidad del retorno, por el otro la focalización en una edad específica. De hecho, los regresos del extranjero a Nicaragua son protagonizados por los jóvenes o sufridos por ellos a causa de sus padres, después de una larga (y a menudo misteriosa) ausencia del país.

51. La estructura de *Los jóvenes no pueden volver a casa* está organizada simétricamente: hay nueve historias, divididas en tres secciones de tres cuentos cada una. Algunos textos proponen una profundización o una

continuación de las primeras historias, desde otro punto de vista, enlazándose y completándose recíprocamente⁹. De esa forma, los cuentos son autónomos y perfectamente acabados, pero las historias y los personajes se amplían, componiéndose por fragmentos. En casi todos ellos, Mario Martz utiliza la primera persona, confiando la narración a la voz masculina de un joven nicaragüense. En todos los relatos, el regreso es parte de una condición generalizada de desorientación, indecisión e inadecuación de los personajes. Ellos buscan un lugar, un refugio, incluso uno momentáneo, porque todos están afectados por la falta de relaciones familiares firmes, sinceras, estables. El malestar social y la disfunción familiar se enlazan y engendran a una generación esencialmente huérfana. Por este motivo, la representación del espacio al que se regresa adquiere un significado particular y oscila entre la proximidad y la distancia con respecto a los personajes, a partir de los afectos inherentes a dos lugares concretos: la ciudad (León y Managua) que representa la dimensión pública y socializada, y el hogar, la dimensión privada, ansiada, reclamada, a veces inventada. Los dos ámbitos se cruzan y sobreponen: tanto el paisaje urbano como la familia parecen ser los restos de un pasado poco comprensible y sobre todo poco interesante. Así que, mientras el tío del protagonista de “Los jóvenes no pueden volver a casa” muestra con orgullo el muñón de la pierna perdida en la guerra y su reconocimiento al valor militar, el joven comenta: “nunca le pregunté cómo había sido su juventud durante esos años, y tal vez nunca lo hice porque nunca me interesó conocer más de lo que ya sabía de su vida, pues el diploma colgado en la pared era suficiente” (Martz, 2017; 49).

52. Desde la perspectiva de los narradores, la historia de la vieja generación, que coincide con la revolución sandinista, es un trasfondo lejano. Los jóvenes de Mario Martz sólo ven los restos de un pasado, glorioso o nefando, y un presente dominado por gobiernos que no ofrecen perspectivas alentadoras. En este contexto, es más fácil irse de Nicaragua que establecerse, más fácil quedarse en el extranjero que volver a Nicaragua.

53. El tema del regreso cruza todos los cuentos, representado de diferentes maneras, pero siempre relacionado con la imposibilidad. En “El otro hijo de los Wang” la imposibilidad es categórica: aunque sus padres siguen buscándola, Mei nunca volverá a casa porque fue asesinada por las maras en Honduras y su cuerpo está desaparecido. En el primer cuento, “Pobres

9 Las conexiones más evidentes son entre “Pobres niños que fuimos” y “El descenso”, y entre “Los jóvenes no pueden volver a casa” y “Ofelia”.

niños que fuimos”, la imposibilidad del regreso se refiere tanto a Clara como a su padre. Clara, joven estudiante, regresa de México a Nicaragua para asistir, casi como una extraña, al funeral de su padre: “Mi padre volvió dos veces, repitió Clara en la funeraria: la primera huyendo de la muerte y la segunda, en un ataúd” (32).

54. El hombre fue parte de la Contra, luego vivió fuera del país, tuvo otra pareja y se olvidó completamente de su familia. Regresó a Nicaragua seis años después, huyendo de una banda criminal. Tras instalarse en la casa de su familia como un extraño, se fue otra vez y finalmente fue asesinado en Guatemala. Pero el padre siempre había mentido sobre sus paraderos, había inventado completamente esta trayectoria para que su ausencia fuera más aceptable y su personalidad pareciera mejor. Clara tiene una sola certeza, compartida por el narrador:

no quiero volver [...] Lo que más miedo me da es volver.
Eso nos pasa a todos, comenté, no solo a vos (15).

55. Como su padre, ella también volvió al país dos veces, siempre obligada, como explica el narrador en otro cuento, “El descenso”: “la primera cuando su madre sufrió un infarto mientras intentaba dormir una noche de octubre, y la segunda, para enterrar a su padre” (110).

56. De nuevo, como en el inicio del cuento de Claudia Hernández y la novela de Daniel Quirós, el regreso es una constricción, a la que se quiere poner fin lo antes posible.

57. En “Los jóvenes no pueden volver a casa” (y también en “Ofelia” que lo complementa), el tema del regreso se articula en dos planes diferentes, cuya bisagra es la casa. Mientras en “Viejos amigos” la casa es una incógnita y luego una certeza, en este cuento el espacio doméstico es una construcción ilusoria, es un lugar deseado, imaginado, prometido, así como negado, quitado, usurpado. El cuento empieza por Emilio, narrador y protagonista, que se dirige hacia la casa de su padre, un hombre al que, de hecho, no conoce. Lo acompaña Yeri. Por casualidad, Emilio descubrió que su amigo es socio de su padre en el negocio de apuestas en las peleas de gallos y le pidió que lo llevara a conocer tanto a su padre como su casa. En lugar de preguntarle a Yeri cómo es su padre, Emilio insistió repetidamente en que le describiera la casa en la que vive. Pero su amigo le dijo simplemente que es “normal [...] como todas las casas” (54) y, dada su insistencia, prometió llevarlo una vez a conocerla. Ahora los amigos caminan a través de la ciudad, mien-

tras hay un apagón¹⁰: “negra la noche, como negra era la soledad que nos acompañaba” (48). La orfandad de los personajes se interseca y choca con el abandono de la ciudad, como si la desintegración familiar y la degradación política fueran dos herencias, tan injustas como inevitables. El ya mencionado tío de Emilio, orgulloso combatiente de la revolución sandinista, ahora desalentado, lo dice explícitamente: “Esta es la mierda de país que heredamos” (48). Mientras camina, Emilio recuerda su pasado: a través de repetidas escenas retrospectivas, nos informa sobre su infancia por fragmentos, todavía llenos de dudas, censuras y recriminaciones. Mario Martz deja deliberadamente en suspenso muchas de las preguntas que el joven se hace, para crear una historia que más que resolver una situación, deja al protagonista en la inestabilidad.

58. Su padre, después de desertar del ejército sandinista, fue a la cárcel y el niño creció con su madre, en la miseria. Vivieron en la casa del tío que, desde su orgullo de lisiado de guerra, considera a su padre un traidor y un “don nadie”. Un día su padre apareció, ni siquiera sabía el nombre de su hijo pero, como dijo el tío, “le remuerde la conciencia tener un hijo bastardo” (57). Invitó a Emilio y su madre al restaurante para prometerles una vida mejor: “regresé para que vivamos los tres en casa” (56). El niño tenía nueve años, no lo conocía y no confiaba en él. Cuando el padre repitió que quería llevarlos a vivir a un hogar decente, que volvería por ellos después de dos semanas, madre e hijo desconfiaron de sus promesas:

Mamá todavía incrédula, le preguntó si estaba seguro de lo que decía. Segurísimo, ¿Cuándo te he mentado, mujer? Mi madre me vio a los ojos y yo incliné la cabeza hacia la mesa. [...] respondió con un golpe en la mesa, yo me asusté, y dirigiéndose a mí, dijo que ya sabía que yo era un niño insolente (56).

59. A pesar de los temores, a pesar de las sospechas, esa noche madre e hijo celebraron llenos de ilusiones. Anunciaron al tío su partida inminente, con inusitada alegría empacaron maletas y cajas de cartón, soñando con la mudanza y el rescate social. El hogar prometido figuraba una restitución inesperada.
60. Pero el padre no regresó. Emilio recuerda la decepción y la humillación sufridas y ahora, mientras camina hacia la casa de su padre, siente con más claridad “cuánto pesaba en ella [su madre] la palabra ‘casa’” (56). Después de unos años, la madre dejó a Emilio con su tío y se fue a Costa Rica,

10 En la época de los gobiernos conservadores y neoliberales fue frecuente la falta de luz o agua durante muchas horas.

donde ahora trabaja en un restaurante chino. Ella le envía mensajes esporádicos y en las pocas llamadas telefónicas, “con su voz ahogada por el olvido aseguraba que pronto regresaría, pero ese pronto nunca se materializó, jamás volví a ver a mamá después de que se marchara” (47).

61. Más de una vez, Yeri le pregunta a Emilio si está seguro de que quiere conocer al padre y la casa, y él siempre responde afirmativamente. Emilio no distingue con claridad sus propias motivaciones, pero sabe que no es movido por un capricho o una mera curiosidad. El siente el peso de muchos asuntos pendientes y la necesidad de mantener una promesa tácita a su madre. Emilio obedece al legado (implícito) de su madre, como Juan Preciado: “-No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro-” (Rulfo, 1994; 149).
62. Por esta razón, su ida a la casa del padre es más bien un regreso a la casa prometida. Y este regreso es imposible.
63. El padre recibe a sus huéspedes distraído. Está mirando el partido de béisbol y se interesa por el desconocido (su hijo) que acompaña a Yeri solo cuando se da cuenta de que no le gustan los gallos de pelea ni el béisbol. Emilio lo provoca:
- A mi padre le gustaba.
Ah sí, dijo él. ¿Y quién era tu padre?
Un hijueputa, respondí, no tiene caso, y de inmediato escuchó la voz de los narradores deportivos y me calló señalando la pantalla.
Volteó hacia mí y, frunciendo el ceño, dijo: “Como es posible que Yeri tenga un amigo al que no le gusta el béisbol? Se fue, se fue la bolaaaaa (51).
64. La provocación del joven, cargada de emoción reprimida, choca por un lado con las palabras de su padre –que niegan la posibilidad de un diálogo– y por otro con las palabras del comentarista deportivo –que muestran la distancia entre las prioridades y las emociones del padre y del hijo. Emilio no sólo reconoce físicamente a su padre (el mismo bigote, el mismo lunar en el pómulo, etc.) sino que siente que es exactamente el mismo hombre que conoció cuando tenía nueve años: despectivo, presumido, y sobre todo indiferente hacia él. Cuando Yeri finalmente decide presentar a Emilio, el padre ni siquiera lo mira. Los ojos fijos en la pantalla, sólo dice, distraídamente, «Estás en tu casa, bienvenido» (53). Las palabras convencionales, pronunciadas sin emoción por su padre, provocan la ira de Emilio, que percibe su significado literal: “Hijo de puta, pensé: ésta siempre ha sido mi

casa; la casa que una vez le prometiste a mi madre. La casa donde viviríamos cuando yo era pequeño” (53-54).

65. La casa prometida ahora está ocupada por otra familia. Emilio ve a una mujer, una niña pequeña, la fotografía de una muchacha más o menos de su edad. Juntos en el sofá, por un momento forman un idílico cuadro familiar. Pero casi de inmediato una pelea violenta desmorona el momento apacible. Los dos muchachos salen de la casa y el padre los acompaña a tomar un trago. Emilio, todavía con la ilusión de una complicidad, se queda en la mesa con su padre, que está muy borracho y pesado. El dueño del lugar quiere que se vaya y se lo dice a Emilio:

Deberías llevarte a tu viejo.
¡No es mi papá! Aclaré.
Pues parece, ese señor está borrachísimo y si no se van, vamos a llamar a la policía (51).

66. La situación se pone muy mal, Emilio a duras penas consigue un taxi para acompañar al padre. Este regreso es otra catástrofe: fuera de la puerta de la casa se encuentra una multitud de gente gritando, una ambulancia y un camión de bomberos. Mientras el padre abre la puerta, Emilio nota un detalle en la fachada que no había visto antes: un letrero desteñido que anuncia la venta de la casa. Luego escucha el grito de su padre: su mujer y su hija han sido asesinadas. A distancia, Emilio y el taxista observan al hombre abrazando desesperado el cadáver de su hija. Un periodista se les acerca:

¿Es amigo de ustedes?, preguntó al taxista.
¿Quién?
El tipo ebrio, respondió el periodista.
No, no es nada mío. No sé de él, dijo señalándome.
¿Qué es tuyo? ¿Amigo? ¿Tu papá? ¿Algún familiar?
No, respondí; tampoco es nada mío. Apenas lo conocí ayer (68).

67. La respuesta indiscutible de Emilio debería ser un simple enunciado constatativo, que describe su vínculo con el hombre borracho. Es en cambio un enunciado performativo, a través del cual el joven reniega de su padre. El acto que realiza, sin embargo, más que una condena del padre es la ratificación de su propia orfandad. Emilio y el taxista responden de la misma manera, como si tuvieran la misma relación con la vida del hombre. Y tal vez sea así: “en aquella escena el taxista y yo éramos simples personajes

secundarios, gente extraña asomando sus rostros a la superficie de la penumbra” (69).

68. En el final del cuento, Mario Martz refuerza la imposibilidad del regreso a través de una ratificación y una duplicación. Por un lado, la imagen de la casa, envuelta en la cinta que delimita la escena del crimen, ratifica materialmente el acceso imposible. Por el otro, la resolución de Emilio duplica la interdicción, que ya no se refiere solamente a la casa del padre: “esa noche decidí no regresar a la casa de mis tíos” (69).
69. En “Los jóvenes no pueden volver a casa” Emilio busca un instante que permita y justifique una relación con el padre¹¹, un regreso a casa, a partir de la promesa incumplida de un apartamento decente. No revelando su identidad, su búsqueda es unilateral y desesperada. Usa repetidamente la palabra “papá”, causando una conmovedora disonancia con la realidad de la situación: la emoción del joven choca con la indiferencia del hombre. No hay agnición ni ἀναγνώρισις, el padre no reconoce al hijo, no se producen cambios repentinos ni concretos. Pero, a pesar de la rabia, el joven lo ayuda, lo acompaña, asume instintivamente una responsabilidad. Este don nadie sigue siendo su padre. Cuando lo ve desesperado, en el umbral de la codiciada casa en venta, Emilio se queda lejos porque sabe que no puede hacer nada. Sobre todo, ahora tiene la certeza de que el padre es aún más desgraciado que él. Emilio trata de cambiar su vida, su padre simplemente trata de sobrevivir.
70. Los lectores conocerán el paradero del padre solamente en el cuento “Ofelia”, a través de una inesperada ἀναγνώρισις. Emilio conoce a una mujer hermosa, una prostituta, que le gusta mucho. Ella tiene un nombre falso, le cuenta una vida inventada. Cuando su pareja le pega una vez más, la mujer decide contarle la verdad y le pide el favor de quedarse en su apartamento. Ella tampoco puede volver a casa. Los dos comparten la misma necesidad de abrigo. De repente Emilio reconoce su rostro, es la muchacha de la fotografía que vio en la casa de su padre. Es su media hermana. Devastado, se queda con su secreto y le deja su cama. Ofelia le cuenta que su padre, tras la muerte de la esposa y la hija, ahora deambula enloquecido por las calles de León o Chinandega.

11 A partir de ese nudo temático, que funciona como dispositivo de la narración, he propuesto en otro estudio una confrontación con “Últimos atardeceres en la tierra” de Roberto Bolaño. Ver. Jossa, 2020. Parte del análisis ya apareció, en italiano, en este libro.

71. A pesar de la negatividad de la mayoría de las situaciones presentadas, Mario Martz parece ofrecer una alternativa para sus personajes que experimentan una condición de orfandad y desamparo. En “Ofelia” Emilio no solamente vive en su apartamento, sino que acoge a su hermana, así como el protagonista de “Pobres niños que fuimos” recibe a Clara y su hermano. La solidaridad y la capacidad de compartir de estos jóvenes es el contrapunto a la indiferencia, la desilusión y la acidez de los padres.

Conclusiones

72. Al presentar un nuevo reparto del espacio doméstico, Mario Martz destaca el papel del hogar en el proceso del retorno. De hecho, es un componente central, aunque advertido y representado de formas diferentes, también en los textos de Claudia Hernández y Daniel Quirós. Es el espacio imaginado o concreto, negado o del posible regreso. Por lo contrario, el hogar es el gran ausente en los textos de Castellanos Moya. Las diferentes representaciones del hogar remiten a las diferentes formas de volver a casa, cuyo análisis permitió verificar las hipótesis planteadas al principio de este trabajo. Es evidentemente necesario matizar la disyuntiva entre la representación de los regresos relacionados con las guerras y los regresos pertenecientes a un contexto migratorio. Las escrituras del retorno de los años 2000 efectivamente eliminaron la nostalgia como causa primera del viaje, no importa si se trata de exiliados, migrantes indocumentados o legales, estudiantes o expertos en finanzas. El retorno no es parte de un plan, sino un acontecimiento fortuito y molesto. Antes de considerar siquiera el tópico de la imposibilidad del regreso, estas narrativas plantean su rechazo.
73. El punto de partida de estas narraciones de regresos obligados y sin nostalgia es Horacio Castellanos Moya. Sus personajes vuelven a El Salvador por motivos de fuerza mayor o por razones confusas y disimuladas, incluso para ellos mismos. En *El asco* el regreso es una tortura, en *El sueño del retorno* es una posibilidad desgarradora, cuya realización queda en suspenso. El retorno es efectivamente imposible e implícitamente el escritor reclama la necesidad de una inversión, una transformación en distintos niveles. No es casualidad que en su obra el contexto histórico y político adquiera una especial importancia y que el concepto mismo de patria sea cuestionado.

74. En las poéticas clásicas del retorno, la inversión se produce en el momento final y culminante del viaje, cuando una agnición o una ἀναγνώρισις modifican los conocimientos o develan algo inesperado. Detectar la presencia y la función de estos dispositivos, actualizados y reinterpretados en los textos presentados, permitió distinguir diferentes formas de volver a casa. El interés de las escrituras del regreso presentadas consiste también en la fluidez de estas formas de representación, exentas de determinismos.
75. Retomando y ampliando al ámbito literario las reflexiones de Arfuch (2014) sobre el espacio y la intimidad, en estas representaciones del regreso también hay una “tensión siempre irresuelta entre el desplazamiento y el enraizamiento” (254), solo que el enraizamiento puede realizarse en otro país, según la secuencia *salida, viaje, estancia en otro lugar, (regreso a la “patria”), regreso al otro lugar*. Me interesa destacar que la oscilación se mantiene también en la obra de un mismo autor, sin resolverse de un modo definitivo. Estos escritores centroamericanos no reducen o comprimen lo real, sino que lo socavan, lo inquietan. Si la vuelta del protagonista de “Viejos amigos” es fuertemente simbolizada en la imagen de una “regresión emancipadora”, el regreso de Erasmo en *El sueño del retorno* no se cumple, mientras los personajes de Mario Martz realizan intentos infructuosos, y por fin Julio, en *Mazunte*, de hecho regresa cuando se va a México. Los protagonistas de Mario Martz, como los de Castellanos Moya, no pueden volver a casa: los regresos son imposibles, las agniciones son unilaterales y no pueden modificar las relaciones. Por el contrario, en los textos analizados de Claudia Hernández y Daniel Quirós, los dispositivos (revisitados) de la agnición o de la ἀναγνώρισις activan procesos de transformación de los personajes. Estos procesos posibilitan el regreso y su horizonte de espera deja de ser necesariamente fuera de la patria pero tampoco dentro de un concepto tan vetusto y desgastado, más bien en un espacio fluido, deseado, imaginado, re-inventado.

Bibliographie

ARFUCH Leonor, «Cronotopias de la intimidad» in *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, ARFUCH Leonor (dir.), Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016, p.217-264.

BACHELARD Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 1975.

BALDOVINOS Ricardo Roque, «Un duelo por la historia: la saga de la familia Aragón», in *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, PERKOWSKA Magdalena et ZAVALA Oswaldo (dir), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018, p.33-54.

CÓRDOVA Alejandro, «Carta a Arkansas», in PLEITEZ VELA, LYTTON REGALADO, DE SOLA (dir.). *Puntos de fuga/Vanishing points*, El Salvador, Kalina, 2017.

CASTELLANOS MOYA Horacio, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Barcelona, Tusquets, 2007.

CASTELLANOS MOYA Horacio, *El sueño del retorno*, Barcelona, Tusquets, 2013.

_____, *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*, Barcelona, Tusquets, 2009

GENETTE Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

HERNÁNDEZ Claudia, *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Guatemala, 2007

_____, *Causas Naturales*, Guatemala, Santillana, 2013.

JOSSA Emanuela, «Espacios fluidos/detenidos. Movimiento y detención en cuatro cuentos centroamericanos», *Centroamericana*, vol. 29, n°1, 2019, p.127-148.

_____, «Regreso y melancolía: Medellín y San Salvador en Fernando Vallejo y Horacio Castellanos Moya», *Oltreoceano*, n°15, 2019 p.169-181.

_____, *Patologia della casa. Lo spazio domestico nel racconto ispanoamericano del XXI secolo*, Catanzaro, Rubbettino, 2020.

_____, «El verbo afectar: afectos y discreción en El verbo J de Claudia Hernández», *Altre Modernità*, n°24, 2020, p.285-304.

MANZONI Celina, «Poéticas del retorno. Las pesadillas del regreso en la cultura latinoamericana contemporánea», *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n°29, 2015, p.161-179.

MARTZ Mario, *Los jóvenes no pueden volver a casa*, Anamá, Managua 2017.

O' KANE Trish, «Retornan los refugiados», *Envío*, n°134, 1993.

QUIRÓS Daniel, *Mazunte*, Editorial Costa Rica, San José, 2016.

RULFO Juan, *Pedro Páramo*, in *Obras*, Fondo de cultura económica, México, 1994.

SANTOS José Luis Alonso, «Los desplazamientos forzados de población en la crisis centroamericana en los años 80», *Boletín de la A.G.E.*, n°15-16, 1992/1993, p.63-87.

SOTO VAN DER PLAS Christina, «La política como efecto literario: *El sueño del retorno*», in *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, PERKOWSKA Magdalena et ZAVALA Oswaldo (dir), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018, p.297-314.