

Imaginarios de la revolución en la literatura centroamericana contemporánea: tres novelas disidentes

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

UNED

ecoello@flog.uned.es

1. La novelística de compromiso político tiene una larga tradición en Centroamérica, empezando por las novelas costumbristas y antiimperialistas, continuando con la narrativa regionalista y bananera, y terminando por las novelas de guerrilleros, los testimonios y las novelas de testimonio.
2. Como es sabido, las novelas costumbristas se centran ya en lo autóctono, mientras que las novelas regionalistas ofrecen visiones más completas y veraces de las sociedades en donde surgen. Por su parte, en las novelas bananeras se retoma el discurso antiimperialista y se denuncian las condiciones de explotación de los trabajadores en las plantaciones regionales. Es importante decir que es en estas obras donde aparece por primera vez la perspectiva del obrero, su cosmovisión. Si bien la lucha interclasista había sido abordada ya en algunas novelas regionalistas, es necesario subrayar que esta temática adquiere mayor relevancia, tanto ideológica como formal, en las novelas de guerrilleros surgidas en torno a los años setenta del pasado siglo. Esta clase de novelística plasma la lucha individual del sujeto guerrillero contra dos poderosos enemigos: el externo, es decir, las fuerzas represoras del Estado; y el interno, esto es, el origen pequeñoburgués que lastra constantemente las aspiraciones revolucionarias de los personajes. Asimismo, los testimonios, surgidos en los años ochenta, a través de las vivencias personales de los protagonistas, nos presentan la intrahistoria concreta de los procesos revolucionarios: los datos, las fechas, los nombres de las personas que participan en uno u otro acontecimiento, las circunstancias específicas en que tienen lugar, etc. (Leyva, 1995; 203). Las novelas de testimonio, en cuanto a ellas, proporcionan una interpretación literaria del mismo proceso social, como antes lo habían hecho las novelas de guerrilleros, pero ahora buscan ajustarse a la nueva situación histórica, favore-

ciendo la expresión de la experiencia anónima de las clases populares en el proceso revolucionario.

3. Héctor Leyva aporta un dato revelador acerca del panorama narrativo centroamericano en la treintena de años transcurridos entre 1960 y 1990:

De una muestra de 145 títulos cuyo argumento fue suficientemente identificado, el 34% pueden considerarse novelas de crítica social, el 24% novelas y testimonios de los procesos revolucionarios, el 15% novelas psicológicas o existencialistas y el 27% de distintos tipos (Leyva, 1995; 69).

Quiere esto decir que el 58% de las obras narrativas de dicha muestra están orientadas políticamente, es decir, concuerdan con la ideología revolucionaria.

4. No obstante lo dicho, y a pesar de la pujanza de la dominante sociopolítica en este lapso (y en toda la historia literaria de América Central, podría añadirse), el crítico hondureño habla también de algunas novelas disidentes, en este caso dos: *Los compañeros* (1976)¹, del guatemalteco Marco Antonio Flores, y *La diáspora* (1989), del hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya. En ambas novelas se recogen los testimonios de los exiliados de la lucha revolucionaria, los cuales nos acercan al reverso sombrío del proceso revolucionario en la región.
5. Tal y como ha reconocido la crítica, se trata de obras ambiguas: «Son novelas que hacen públicos los atropellos y arbitrariedades cometidos en nombre de la revolución, pero que no dejan de tener como legítimos los ideales de esa revolución» (1995; 390).
6. En este sentido, y por contraste, se proponen aquí para su estudio tres novelas centroamericanas mucho más disruptivas, es decir, donde el alejamiento con respecto a la ideología revolucionaria es netamente mayor. Se trata de *Una forma de morir* (1957), del guatemalteco Mario Monteforte Toledo; *En el filo* (1993), de Marco Antonio Flores; y *Te llevaré en mis ojos* (2007), del costarricense Rodolfo Arias Formoso. No se analizarán estas obras cronológicamente, sino siguiendo el criterio de una gradación de

1 Como recuerda Leona Nickless, esta novela fue motivo de escándalo en Guatemala, a ambos lados del espectro ideológico, desde el momento mismo de su aparición: «Su posición exacta en Guatemala se volvió aparente en el año en que se publicó el libro por primera vez. La Asociación de Periodistas de Guatemala lo galardonó con el premio Quetzal de Oro. El Ejército y el Partido Comunista lo objetaron y fue despojado del mismo. Flores se dio cuenta de que Fernández Iglesias había estado en lo correcto. Ahora él era considerado guerrillero comunista y agente de la CIA, simultáneamente» (Nickless, 2011; 179).

intensidad. Si en la novela de Rodolfo Arias hay una visión nostálgica (aunque no por ello menos crítica) de la etapa revolucionaria centroamericana, en la mencionada novela de Monteforte, más filosófica, se mira con desconfianza la adhesión incondicional a cualquier credo o sistema de pensamiento unilateral. Por su lado, en la novela de Flores, mucho más oscura que las anteriores, se nos entrega, empero, un retrato esperpéntico del proceso revolucionario guatemalteco de los años ochenta del pasado siglo.

7. Dicho esto, sería conveniente, antes de proceder al análisis, recordar las palabras de Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*: «No se escriben novelas para contar la vida, sino para transformarla, añadiéndole algo» (Vargas Llosa, 2002; 17). Y «la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas» (23). Es decir, que las novelas de Rodolfo Arias, Mario Monteforte o Marco Antonio Flores no se estudiarán tanto por su significado político, sino más bien por su condición de obras literarias.

1. El sueño de la revolución

8. José María Pozuelo Yvancos dice, en su libro *Teoría del lenguaje literario*, acerca de la noción de autor implícito:

no hay novela que no vincule al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona — quien escribe no es quien existe, decía R. Barthes—, acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí mismo (Pozuelo Yvancos, 1989; 234).

9. Y «es preciso postular para el autor implícito no representado la imagen del autor construida por el texto y deducida por el lector. Es una entidad no formal en tanto sus construcciones son variables y sujetas a una interpretación ideológica» (238). Para resumir, la figura del autor implícito podría definirse como un conjunto de normas narrativas (esto es, de temas, de técnicas y de perspectivas) que vehiculan un determinado significado (naturalmente, también desde el punto de vista de la ideología) hacia un lector implícito (no representado en este caso), quien será el encargado de descodificarlas.

10. *Te llevaré en mis ojos*, de Rodolfo Arias, narra las aventuras y peripecias de un puñado de muchachos costarricenses, adeptos al comunismo, entre los años de 1975 y 1989. Pues bien, se postula que el autor implícito de la obra, de modo subrepticio, transmitirá en todo momento una lejanía, una distancia (en algunos casos de una ironía sutil) hacia el fenómeno revolucionario en general y hacia la revolución centroamericana en particular. En una primera aproximación, podría decirse que el distanciamiento es tanto temporal como espacial. En efecto, la voz que narra se sitúa en los primeros años del siglo XXI, una época en que la aspiración a sociedades comunistas a nivel internacional se observa ya como algo en cierta forma remoto; una etapa, más bien, donde las prioridades son otras:

las computadoras llegaron a tener su propio país y su propia sociedad, la gran telaraña mundial, la triple doblé [...] la antigua división de clases daría paso a otra, la de los conectados y los desconectados (Arias, 2007; 495-496).

Por otra parte, se produce una nueva escisión en la novela (esta vez espacial y geográfica) entre Costa Rica y los países centroamericanos donde tiene lugar el combate revolucionario, a saber, Nicaragua sobre todo, pero también El Salvador.

11. Durante toda la obra el autor implícito, por medio de la voz del narrador y de la de los personajes, difunde la idea de que la Costa Rica del periodo de la guerra civil (de 1948)² en adelante (y se habla aquí sobre todo de la etapa de treinta años en que el Partido Liberación Nacional domina la vida política costarricense)³ es un auténtico edén. Lucía afirma al principio de la novela que se trata de una nación donde las libertades están garantizadas: «Aquí hay libertad [...], los ticos tenemos elecciones [...], este país es democrático, elegimos libremente» (44-45).
12. Estamos ante una nación en que no hay ejército, y en la que la policía no es una fuerza represiva, sino que es plenamente consciente de su papel

2 En realidad, Costa Rica empieza a ser un país modélico incluso antes: «En 1940 el presidente Rafael Ángel Calderón Guardia, con un 80% de los votos, emprendió un gobierno populista cuyas consecuencias serían de larga data para el país. Con el apoyo crucial del Partido Vanguardia Popular, dirigido por Manuel Mora, y del Arzobispo de San José -con vocación social- Víctor Manuel Sanabria, Calderón adoptó un programa de Garantías Sociales y un Código de Trabajo de los más aventajados en el hemisferio occidental» (Fink, 2022; 2).

3 «Después de 1953 y en los siguientes treinta años, Figueres y su Partido Liberación Nacional dominarían la vida pública de la nación y serían acreditados por la fama que ganaría Costa Rica como el país más estable y próspero ejemplo de modernización económica y social a través de medios democráticos» (Fink, 2022; 2).

en una democracia efectiva, de facto. Es representativo en este aspecto el capítulo cuarto de la segunda parte de la novela, en el cual el Comando César Vallejo (integrado por los protagonistas de la obra) “se toma” la Universidad (con las autoridades y el estudiantado en su interior) porque los jerarcas habían decidido subir el precio de las matrículas y restringir el cupo de acceso a la educación superior. Así reaccionan tanto el cuerpo de policía como el cuadro dirigente de la Universidad:

El teniente llamó a la tropa al orden, se retiraron al otro lado de la calle, y la cosa se calmó por un momento. Cerca de ahí, en un bucólico despacho al fondo de una alameda de bambúes, el Rector puso entonces llave al escritorio, se ajustó la corbata en el espejo y descolgó el saco de la percha [...]. Finalmente, fue admitido en el edificio por una puertita lateral. Media hora más tarde salió acompañado por todo el comando. Triunfo total. No habría alza de la matrícula ni expulsiones y se proseguiría con el abandonado proyecto de las residencias para estudiantes de provincia, habría por fin un comedor subvencionado y pasillos techados para el invierno (135).

El episodio es auténticamente revelador. Como puede verse, la Universidad no es un organismo elitista, alejado del pueblo, sino más bien una institución que, situada en el corazón del país, irradia su influencia en todas direcciones. Como dice la voz del narrador:

el rector podía darse el gusto de decir que somos el polo epistemológico de la nación [...]. Lo más bonito es que tenía razón, porque la sociedad entera reaccionaba a los vaivenes de la academia [...]. Un masivo congreso [...] había decidido que la enseñanza superior tenía que ser democrática y popular y basada en el compromiso social (61).

13. Es además un país pacífico, donde no existe la violencia estatal ni aún menos la delincuencia. El personaje de Alirio dice: «aquí los policías se recuestan a las paredes cuando hace sol, yo los he visto, andan más interesados en hablar con las chiquillas que en perseguir a alguien» (50). Y el narrador confirma: «el teatro se hacía en un patio hundido entre los vetustos muros del Museo Nacional, salpicados desde tiempos de alguna revolución por balazos cuyos autores ya ni los viejos recordaban» (89).

14. Por otra parte, Costa Rica es un lugar donde impera la tolerancia política, y prueba de ello es que los protagonistas de la obra, de ideología comunista, campan a sus anchas, es decir, en ningún momento el Estado prohíbe la libertad de reunión y de asociación, sino que más bien la ampara, como dice la voz que cuenta:

la militancia crecía día con día, surgían nuevos comités de base, los socios alquilaban una preciosa finca allá por Ciruelas y celebraban un congreso con

más de doscientos militantes [...]. A cualquiera de los miles de personas que participaban en esas jornadas, el avance del proceso revolucionario les parecía tan natural como inevitable (135-136).

15. Por si esto fuera poco, Costa Rica es también un enclave de acogida de refugiados políticos, es decir, estamos ante un territorio que recibe a otros ciudadanos latinoamericanos, los cuales huyen de la violencia política de sus naciones hacia un país hermano que los acoge y los integra. El narrador nos informa de nuevo:

se fueron para La Copucha a tomar vino con empanadas chilenas. Era una vieja casa a la vuelta del bar Chelles, llena de antigüedades y de afiches en las paredes. Se juntaban ahí argentinos y chilenos en el exilio, que en aquellos tiempos llegaban por oleadas huyendo de sus tiranías militares (200).

16. En esta nación centroamericana se produce también una alianza productiva y fructífera entre el Estado y el capital, como la instancia narrativa nos hace saber: «Había empresas públicas para explotar el aluminio, para administrar cooperativas de pescadores, para producir cemento, organizar los transportes públicos, procesar toda la caña de la bajura guanacasteca» (248-249)⁴. A más de eso, las relaciones entre este país de América Central y Estados Unidos no pueden ser mejores, como asegura nuevamente la figura del narrador: «para qué alborotar el cotarro, no, no, ahora que teníamos a la AID metiéndole tanta plata al país, ni brutos que fuéramos» (462)⁵.

4 Como argumenta Fink, la Junta Fundadora de la Segunda República «no solo mantuvo las reformas sociales y el Código de Trabajo emitidos durante la presidencia de Rafael Ángel Calderón Guardia (1940-1944), sino que también, bajo la guía del padre Benjamín Núñez como Ministro de Trabajo de la Junta, agregó legislación para proteger a los trabajadores rurales, alentó la resolución de conflictos en el trabajo por medio de jueces laborales y se comprometió a otorgarle el derecho de sufragio a las mujeres, lo cual se hizo efectivo con la Constitución política de 1949. La Junta también avanzó con la aprobación de los decretos-ley número 70 y número 71, que impusieron un impuesto del 10% a las grandes riquezas y la nacionalización de la banca» (Fink, 2022; 3).

5 Una de las grandes causas de la estabilidad costarricense tanto a nivel económico como político es su continua alianza con los Estados Unidos. En esto también, como en tantas cosas, el político costarricense José Figueres fue un auténtico pionero. Como comenta una vez más Fink: «Figueres recibió el notable y fuerte apoyo de la Asociación Interamericana para la Democracia y la Libertad, de la AFL y de la Sociedad Americanos por la Acción Democrática, que incluía a luminarias liberales como Arthur Schelesinger, JR., Robert La Follette, Walter White, Eleanor Roosevelt y Pearl Buck. Pero de todos sus contactos en los Estados Unidos, es claro que fue Berle, más que cualquier otro, quien emergió como el ángel que necesitaba Figueres» (2002; 5-6). Prueba de las buenas relaciones entre Costa Rica y Estados Unidos es la tímida política confiscatoria que desarrolló este país, Costa Rica, hacia la United Fruit Company. Compárese esto con la línea política del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala: «el objetivo antiterrateniente

17. La novela en todo momento trata de inculcarnos la convicción de que el país «tico» es verdaderamente una tierra donde imperan la solidaridad, el diálogo y la ayuda mutua, no solamente a nivel interclasista (desde el poder hacia abajo), sino también a escala intraclasista (es decir, entre iguales). Un ejemplo de esto, entre muchos, se produce en el capítulo sexto de la segunda parte de la obra, cuando Gonzalo, que pertenece a una clase pudiente, le cuenta a sus padres que su novia Laura (de clase proletaria) ha abandonado sus estudios universitarios para dedicarse a trabajar el cuero. La madre, doña Matilde, en lugar de reaccionar de un modo negativo, habla con su amiga Rosita Guardián, la cual posee una galería de moda donde la muchacha podrá exponer y publicitar su labor de artesanía. En otra ocasión, esta vez en el capítulo quinto de la segunda parte, meten a Laura a la cárcel por sus actividades subversivas, y la chica es consciente de la solidaridad que impera asimismo entre las presas. Una de ellas le dice: «Tranquila, aquí nadie te hace ni picha» (155). Lo más asombroso es que por un momento, durante el breve encierro de Laura en la cárcel, las reclusas forman algo de alboroto, y son reprendidas por la policía. Inmediatamente todas, en un alarde de conducta civilizada, guardan silencio: «Bajaron entonces el tono. Hablaban por señas, se hacían muecas, susurraban palabrotas» (156).

18. Por último, para no hacer más larga la cuenta, *Te llevaré en mis ojos* describe también la Costa Rica de aquellos años como un verdadero paraíso natural. Gonzalo y Laura comienzan su apasionada relación con una escapada a Pico Blanco, y cada año celebran su aniversario en un paraje diferente. Baste este breve ejemplo en este sentido:

Al amanecer tomaron el primer bus para Coronado, y allí un camión lechero los llevó hasta un remoto caserío llamado Cascajal. Después se fueron potrero arriba por un trillo, se internaron en el bosque y fueron a dar a un río que bajaba del Irazú por un cañón profundísimo [...]. Vieron cataratas y tucanes y deambularon horas bajo la lluvia cubiertos por unas hojas enormes que los lugareños llaman sombrilla del pobre, y luego se encontraron con un campesino que llevaba unas mulas cargadas de naranjilla (167).

19. Compárese lo antedicho con aquello que las luchas revolucionarias producían en otros países centroamericanos como El Salvador (en la novela no se habla, por ejemplo, de Guatemala):

se fundió con el antiimperialista al serle expropiada a la United Fruit Company 392.950 acres» (Torres Rivas, 2009; 57).

en las madrugadas, mientras el pueblo fingía dormir, un camión del ejército venía y depositaba los cadáveres de cabeza en los tachos, y apenas clareaba un poco los chiquillos asumían la horrible responsabilidad de acercarse como sombras, reconocer cada cuerpo y correr a la casa de los familiares (472).

20. Por tanto, es constatable que la novela (el autor implícito de la novela, mejor dicho) nos presenta una imagen de Costa Rica como un islote de paz y prosperidad en medio de un mar de violencia, procedente de otros países vecinos suyos en la región. La revolución se concibe entonces, por parte de la instancia autorial, desde una lejanía irónica, como un sueño, una utopía, algo irrealizable, romántico a fin de cuentas (porque el paraíso, que ya se estaba viviendo en Costa Rica por los años en que los protagonistas vienen al mundo y viven su juventud, no procedía de un locus exógeno, sino endógeno). Lo define perfectamente el personaje de José Luis, cuando hace el panegírico de su amigo Rodrigo muerto en el atentado de La Penca, en el que se pretendía asesinar al Comandante Cero, Edén Pastora:

se quedaba con el amigo poeta, el que una noche le vino con Breton y su adhesión al surrealismo, a un comunismo en el que prevalecieran los elementos oníricos sobre los racionales. Y también se quedaba con el escritor que nunca publicó, con el viajero que recorrió medio Asia con la mujer más hermosa del mundo, con el encantador Don Juan que coleccionó tantos amores como soledades, con el bromista y molestón (380).

21. En efecto, hay numerosos motivos en la novela que nos hacen comprender la revolución a través de conceptos e ideas propios del Romanticismo. Por ejemplo, en este movimiento literario y estético tiene lugar una verdadera fascinación por lo oriental, que es sin embargo dual y contradictoria, tal y como explica Juan Antonio Pacheco:

Trataré de encontrar la experiencia inmediata que el Romanticismo tiene de Oriente y adelantaré una hipótesis: ese oriente, reconvertido en el discurso del Orientalismo, pudo ser una mirada a otro que existía tan solo como ausencia, y que es recuperado en el terreno estético simultáneamente al rechazo que padecía en lo económico y político (Pacheco, 1998; 97).

22. Así, en *Te llevaré en mis ojos*, concretamente en el capítulo quinto de la segunda parte, Rodrigo les cuenta a sus amigos sus viajes como revolucionario, y en su relato aparecen nombres como Armenia (donde conoce a Susana, su bellísima esposa), Ereván, Tiflis, Bakú, Turkmenia, Uzbekistán, Samarcanda, Kirguizia, Kazajastán y Moscú (Rusia, en cierta medida, es concebida también como un país asiático). Tanto Rodrigo como José Luis viajan hacia el Oriente, pero siempre regresan a su tierra natal.

23. En el Romanticismo se produce muy a menudo un triunfalismo sobre el principio de realidad, la cual suele desdeñarse. De este modo, es recurrente en esta corriente una cierta pasión nostálgica; aparece en la cosmovisión del Romanticismo «la evocación de un paraíso perdido cuyos valores espirituales había que restaurar si se quería erradicar el materialismo que trajo consigo la cultura moderna» (Domínguez Hernández, 2009; 49). Tanto el Romanticismo como el marxismo (que tiene aspectos románticos) abjuran del capitalismo en pro de una cultura precapitalista, es decir, anterior al inductor de todos los males: el dinero. En *Te llevaré en mis ojos* los murales que pinta el personaje de Lucía van en esa dirección: «una mujer-árbol, humus oscuro, tronco recio que se afina, haciéndose cadera, pecho, rostro y finalmente pelo verde que se extiende en el viento. Un niño a su lado, a horcajadas, sostenido con un brazo» (Arias, 2007; 188).
24. El Romanticismo ha sido definido como una visión del mundo en la que tiene un papel preponderante lo sentimental:

¿Qué es, pues, lo sentimental? Lo que nos interpela, aquello en lo que domina el sentimiento, y no el sensual sino el espiritual. La fuente y el alma de todas estas emociones es el amor, y el espíritu del amor debe, en la poesía romántica, planear por todas partes, invisible-visible: esto debe decir toda definición (Domínguez Hernández, 2009; 51).

En *Te llevaré en mis ojos*, el personaje de José Luis (el intelectual del grupo), concibe el marxismo no tanto como un sistema de pensamiento científico, sino como una filosofía sentimental, y por lo tanto romántica:

insiste en que precisamente su esencia no científica es lo que hace maravillosa a la revolución, y que solo puede tener éxito cuando todos entendamos que es una propuesta basada en el amor [...]. Plantea que la explotación del hombre por el hombre debe cambiarse por la fe del hombre en el hombre (Arias, 2007; 23).

25. Uno de los términos en boga en el Romanticismo es el de «ironía» (Domínguez Hernández, 2009; 50). En nuestra novela, el autor implícito y los propios personajes utilizan no pocas veces una perspectiva irónica para hablar de economía y política:

el reto está en completar la teoría del valor de Marx con variables que expliquen por ejemplo por qué una señora es capaz de ir a empeñar su plancha y no su Biblia, a pesar de que valgan parecido y de que la plancha sea obviamente más útil (Arias, 2007; 84).

26. En último término, los personajes de la literatura romántica (desde el joven Werther, precursor del Romanticismo, hasta el pirata de Espronceda, entre tantísimos otros) son seres anómicos por vocación y por destino que quedan al margen de la ordenación burguesa del mundo. Los protagonistas de nuestra obra tampoco triunfarán en la realidad de su tierra y de su tiempo: Gonzalo tarda un sinfín de tiempo en terminar sus estudios de economía; José Luis abandona su tesis, tras casi una década de obsesiva dedicación, y vaga por el ancho mundo, primero solo y luego con su familia; Rodrigo es un peligro para su entorno hasta que acepta, porque todos le conminan a irse, un viaje hacia el extranjero; Laura deja sus estudios de microbiología para dedicarse a la marroquinería y a vender persianas; Mari, tras una multitud de amoríos, busca sin suerte el amor, y termina cayendo en el infierno de las adicciones; Alirio acaba muerto en El Salvador y pone en serio peligro a su mujer y a su hijo; Dardo es una completa negación para todo... Se trata de personajes aptos únicamente para un cierto idealismo romántico, y totalmente incompatibles con la vida real.

2. El sueño en la revolución

27. «Aborreció todo tipo de cultos y renegó de las religiones, pero a lo largo de su vida fue capaz de sostener una fe irrenunciable en los seres humanos y en su capacidad creadora» (Monteforte Toledo, 2009; 8). Este juicio de Ana María Rodas sobre el escritor guatemalteco Mario Monteforte Toledo puede aplicarse enteramente a la más desconocida y seguramente la más profunda de sus novelas: *Una manera de morir*, publicada por primera vez en el año 1957, con la muerte de Iósif Stalin muy cercana en el tiempo.
28. En la novela, que carece de referencias temporales y geográficas (pero que muy bien podría estar ambientada en la Guatemala de Jacobo Árbenz), Peralta, que es uno de los dirigentes del partido comunista (en efecto, se trata de una suerte de juez o comisario político), es el encargado de disciplinar al campesino Rueda, y para ello viaja a un pueblo innominado. El delito de Rueda ha consistido en pactar con una terrateniente (a la que ceden un terreno a cambio de acceso al agua), pues las parcelas que el gobierno revolucionario había otorgado a los campesinos del lugar eran terreno seco, yermo, y como consecuencia de esto los labriegos perecían de hambre y de

miseria. Peralta juzga a Rueda culpable pues, según su criterio político, es preferible cualquier sacrificio por parte del pueblo antes de pactar con el enemigo latifundista. Peralta somete a Rueda al desprestigio público y, tras ese linchamiento moral, el hombre tiene que abandonar su hogar y su pequeño lote de tierra, que es todo su patrimonio. Tras esta experiencia a la que Peralta se ve abocado, nuestro protagonista pierde la confianza en la causa que representa, y así se lo hace saber a los cuadros políticos y a sus compañeros de partido. Ello representa su ostracismo, pues todos, incluso los miembros de su familia (su madre, su hermano Luis, su novia Laura), lo consideraban una especie de santo laico, un adalid de la lucha en favor de los pobres. Accede a trabajar en un banco y, a través de Silvia, su nueva novia, ingresa en una familia burguesa, acaudalada, pero tampoco se siente cómodo en este nuevo ambiente. Regresa ahora, aunque sin fe, al partido comunista. La novela termina con la visita de Peralta, Lamberto y Antonio (tres comisarios del partido) al pueblo de Rueda. Conocen entonces que el campesino ha vuelto a su lugar de origen y que es ahora un líder en su comunidad. La obra da a entender que el proletariado carece de concepciones fijas o unilaterales, pues si en un principio abandonan a Rueda en favor del partido, después, cuando sus tierras han florecido gracias al agua, se olvidan completamente de la ideología revolucionaria.

29. Podría parecer entonces, en un primer acercamiento, que *Una manera de morir* es una novela política y, más concretamente, una novela anticomunista. Y en efecto, inicialmente, el texto orienta al lector en esa dirección. El crítico John Hopkins explica del modo siguiente el concepto riffaterriano de «matriz textual»: «tout un ensemble d'images d'un poème constituant en effet des variantes d'une seule proposition sous-jacente, qui les génère toutes. Cette « seule structure » n'est rien d'autre que la matrice de 1978» (Hopkins, 2005; 2). Aunque Michael Riffaterre utiliza esta idea en su teorización acerca de la lírica francesa, también podría servirnos en el análisis de esta novela, cuyo significado crítico recaería en su sentido alegórico, que establece una equivalencia perfecta entre Iglesia católica e ideología comunista⁶. Hay que decir que no se alude aquí a una Iglesia del perdón y de la apertura, sino a una Iglesia del dogma y del castigo.

30. De esta suerte, los cuatro primeros capítulos de la novela escenifican magistralmente el proceso inquisitorial y el auto de fe al que es sometido el

6 Un dato curioso en este aspecto es que los miembros del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) nicaragüense se referían a este como «la Iglesia» (Cabezas, 2007; 14).

campesino Rueda por parte del partido comunista. Peralta, cual severo inquisidor, llega al pueblo sin nombre e inmediatamente se dirige a la sede partidista, donde una imagen divina devora el espacio: «en las paredes, ganchos con fajos de papeles, pobres banderas, fotos de concentraciones y dirigentes; y presidiéndolo todo, un retrato inmenso de José Stalin» (Monteforte Toledo, 2009; 18). La presencia de Peralta, brazo ejecutor del partido, impone una especie de temor sagrado en los campesinos:

Cuando Peralta entró en la casa de Rueda le quedaba entre los dedos la sensación de treinta manos que a pesar de su rudeza de herramientas no podían esconder una recatada admiración, uno de esos respetos que humillan (21).

Inmediatamente después de hablar con el labrador Rueda, y al examinar su casa (e incluso su biblioteca), todo despierta en Peralta la sensación de herejía, que en la terminología partidista se denomina (también) «desviación»: «los títulos de las obras le provocaron un juicio automático: heterodoxia, indisciplina» (24). El propio campesino se regodea en su sentimiento de culpabilidad, porque desea hacer penitencia:

no podía explicarlo; pero le invadía anticipadamente el gozo de declararse culpable, siempre que fuese por un conflicto con la causa. Los penitentes indígenas de las épocas remotas solían atravesarse la lengua con espinas (25-26).

No obstante, de poco le sirve a Rueda su arrepentimiento, pues resulta «reo relajado», es decir, se le condena. De nada vale discutir, pues el criterio del máximo organismo revolucionario es infalible: «El partido no comete errores, y usted debería saberlo» (26). El solo camino es la mutilación absoluta de la propia iniciativa: «la única forma de hacer siempre el bien es no apartándose de la conveniencia del pueblo» (26). María Ángeles Redondo afirma:

Después del proceso, en el que se dilucidaba si el reo era culpable o no de las faltas que se le imputaban, venía el “auto de fe”. Si este había sido condenado, inmediatamente debía pasar por él, para que el pueblo fuera testigo de sus culpas y también de su castigo. Generalmente se identifica el auto público con la denominación de “auto de fe”. En él, y con el pueblo delante por testigo, se hacía constar la efectividad de la Inquisición ante cualquier desviación religiosa. El Santo Oficio buscaba así la aquiescencia del pueblo, a la vez que le impresionaba por la rectitud y el celo con que se ejecutaba la justicia divina (Redondo, 1981; 18).

31. En *Una manera de morir*, Peralta malmete contra Rueda y consigue la “muerte civil” de este, es decir, lo somete a la vergüenza pública. El odio de todos estalla en una escena esperpéntica, en que uno de los jóvenes llega

hasta su casa para insultarlo: «¿Sabe lo que le pasa, compañero Rueda? Que es usted un hijo de la chingada» (Monteforte Toledo, 2009; 54). Tras esto, a la víctima solo le queda el destierro, el exilio, la marginalidad absoluta.

32. Esta alegoría religiosa, en que se equiparan los procedimientos del partido comunista con los de la Iglesia católica (como si la ideología revolucionaria fuese una nueva religión monoteísta resultado de una herejía católica), se mantiene durante toda la narración de Monteforte. De este modo, a Peralta el clamor sanginario de la gente contra el labriego le recuerda la escena evangélica en que el pueblo judío pedía a Barrabás contra Jesucristo (56). Se habla de la mirada del represaliado, que es como un «beso en la mejilla» (57), igual que el beso con que Cristo responde a la traición de Judas. La novela se refiere al «ademán abacial» (94) de Urrutia, el mandamás del partido. Se alude a «obispos», «ortodoxia», «herejes» y «la salve» (102). También hay mención del «Edén» y del «catecismo» (121-122). Por lo tanto, parece claro que este es el mensaje de la obra: la crítica a la política dogmática de un cierto marxismo estalinista, al que se equipara con los métodos de la Iglesia inquisitorial. Sin embargo, no es esta la matriz semiótica. Continúese con el análisis que John Hopkins hace de la teoría de Michael Riffaterre:

Le fait que la matrice reste au sein même du texte — sans jamais être visible à sa surface — explique pourquoi tant de lecteurs de textes modernes, croyant pouvoir déchiffrer un poème selon les conventions du langage sociolectique de tous les jours, échouent devant l'opacité (en termes riffaterriens « l'agrammaticalité ») de cette surface (Hopkins, 2005; 2).

33. Y «dans la théorie riffaterrienne, la structure de la matrice a pour autorité une structure intertextuelle analogue, que le lecteur est obligé de chercher dans d'autres textes (ou œuvres d'art comme des tableaux, des films) de sa connaissance» (5). De este modo, hay que proponer aquí que la directriz significativa de la novela no será tanto de naturaleza política, sino más bien existencialista, y que se basa en el diálogo con textos como *L'étranger* (1942), de Albert Camus, o *L'existentialisme est un humanisme* (1946), de Jean-Paul Sartre. Peralta es un hombre no fijado, enteramente libre, por lo tanto es concebido negativamente por quienes le rodean, quienes lo denuestan porque no terminan de entender su esencia (ya que carece de ella). Recuérdese que, en el último capítulo de la obra, Lamberto, el comunista, intenta asesinar a Peralta arrojándolo del tren, porque le provoca desasosiego no terminar de comprenderlo, porque lo desazona la

intuición de la naturaleza absurda de su compañero. Y en el capítulo decimotercero, el padre de Silvia dice acerca de él: «me desconcierta. A mí siempre me desconcierta que las cosas sean de otro modo. Además, da la impresión de que le falta consistencia, dureza para lograr lo que quiere» (Monteforte Toledo, 2009; 169). En el capítulo decimooctavo, en la entrevista que Peralta mantiene con el cura (que recuerda a la que Meursault tiene asimismo con un sacerdote), logra exasperarlo, porque se define a sí mismo únicamente en términos negativos, es decir, como un mero disidente de cualquier clase de credo o pensamiento único: «no pertenezco a partidos, ni tengo que ver con la política ni estoy sujeto a consignas. Que soy, si usted quiere, un hereje, un simple hereje» (250).

34. Como Meursault (y otros personajes existencialistas), experimenta la angustia de la libertad, que no es más que una toma de conciencia de que la acción del hombre no está circunscrita a un solo camino, sino que tiene ante sí infinitos; por otra parte, el sujeto humano es responsable de sus actos y de las repercusiones de los mismos ante los demás. El individuo no es un ser concluso, sino que continuamente está compelido a hacer, a crear su propia existencia, más allá de cualquier determinismo de naturaleza divina o humana. Por ello, en esta nueva ética no binaria, el bien moral no consiste en imponer una cosmovisión al prójimo, sino que tiene que ver más bien con acompañarlo, servirlo, serle útil, sin juicios y sin valoraciones morales, políticas o religiosas, que siempre entrañan violencia. Peralta adhiere a las ideas de su hermano Luis en este aspecto⁷, pero al final no puede soportar tanta indeterminación (tanta libertad) y termina comprometiéndose de nuevo con el partido comunista, aunque a nadie se le oculte su escepticismo... En definitiva, el protagonista de la obra es más bien un traidor, un personaje en perpetua fuga, y *Una manera de morir* es todo menos una novela política, esto es, una novela semánticamente clausurada.

7 «“Bueno, pero ¿cuáles son tus planes?”, inquirió Peralta sin atreverse a entrar en detalles. “No tengo planes. No se puede hacer planes. Solo quiero vivir, y construir. Eso es todo lo que sé; pero me gusta saberlo”. Sí: el muchacho podría vivir de una manera completa y libre. En su pensamiento no había nada bizantino ni cabalístico. Nadie podría embrollarlo ni comprometerlo. Semejantes a él serían otros y otros más, que dejarían sobre la tierra una huella firme y buena. Ahora era a Peralta a quien le apasionaba esa perspectiva luminosa, y no se dolía de que resultara un hermano menor frente a ese joven tranquilo. “Pero... ¿qué harás por los demás?”, le preguntó. El muchacho se rascó la cabeza y dijo sonriendo: “No sé. Acompañarlos; comprenderlos, tal vez. Yo soy uno de ellos”. No cabía duda: pertenecía al mundo verídico de los que se salvan por lo mucho que perdonan. Eso daba a Peralta una gran paz sin rencor» (Monteforte Toledo, 2009; 280).

3. El sueño de la revolución produce monstruos

« *Le peuple manque* »

Attribué à Paul Klee

35. Leona Nickless ha afirmado algo que puede aplicarse a toda la narrativa del escritor guatemalteco Marco Antonio Flores:

Flores también es el narrador de sus propios “episodios de vida significativos”, pero los usa no simplemente para hacer la crónica de su visión de la historia, sino para tejer un constructo de ficción a partir de la experiencia. En la base de cada una de sus novelas se encuentran esos eventos vitales, pero lo que emerge en el producto final es el procesamiento del hecho en ficción (Nickless, 2011; 25).

36. Dicho de otra manera, puede aseverarse que la narrativa de Marco Antonio Flores tiene algo de testimonial⁸, si bien prevalece en ella lo puramente literario.

37. En lo que respecta a *En el filo* (1993), el texto del que va a tratarse aquí, puede leerse tanto de una forma vertical como de una forma horizontal. En la dimensión vertical, estamos ante una obra escrita por un narrador omnisciente que conoce todo acerca de sus personajes (incluso sus más recónditos pensamientos, acciones y pasiones) y cuyo testimonio incluye una reprobación moral implícita. En este sentido, parece una novela escrita con el propósito de responder al juicio rotundo del personaje del Turco en *La diáspora* (1989), de Horacio Castellanos Moya, cuando dice: «Ustedes los guatemaltecos solo sirven para que el ejército les monte verga» (Castellanos Moya, 1989; 186). *En el filo* es ante todo una novela de humor, pero un humor que opera en varios planos. El primero de ellos es satírico, y en él el resorte principal de comicidad es la parodia. En este punto, podría establecerse un paralelo con *El buscón* quevediano, del que ha dicho Victoriano Roncero:

Lo que me interesa es señalar cómo el escritor madrileño usó el humor para transmitir un mensaje político-social típicamente barroco: los peligros en los que se hallaba inmersa la sociedad de su época por la ascensión social de ciertos individuos, ascensión que, en su opinión, ponía en peligro el edificio social de lo

8 De hecho, *En el filo* está inspirada en la Comisión Militar (Comil) del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), y en ella hay dos personajes que están tomados de la realidad: el Gordo y el Tigre. Este último se corresponde con El Hombre Lobo, un militante capturado por el ejército que al parecer entregó a más de 80 de sus excompañeros (Celada Alejos, 2002; 16-17).

que Maravall llamó complejo “monárquico señorial” (Roncero López, 2010; 186).

38. La novela de Quevedo realiza una auténtica sátira «ad Pablos» (se esperpentiza su nombre, su origen (vil), su comportamiento antiheroico e incluso delictivo, etc.) para hacer patente lo ridículo de sus pretensiones de medro social. El intertexto que opera subrepticamente en *El buscón* quevediano es la novela de caballerías, de cuyo protagonista (el heroico caballero) Pablos no es más que una parodia risible. Del mismo modo, la novela de Marco Antonio Flores realiza una estampa «goyesca» (análoga a las pinturas negras⁹ del artista aragonés) de los personajes revolucionarios (la guerrilla guatemalteca) en su obra *En el filo*, y aquí el intertexto virtual se encuentra en las narraciones de testimonio centroamericanas. Un paradigma de ellas podría ser *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas, entre otras, donde se narran las experiencias revolucionarias de un auténtico guerrillero.
39. Para empezar, a los personajes de *En el filo* no se les mienta por sus nombres, sino por sus apodos, sobrenombres o mote (el Tigre, el Colucho, el Gordo, Memo, el Chino, el Negro, etc.), lo cual les resta dignidad¹⁰. La descripción física tampoco ayuda en este aspecto, y se aleja del paradigma apolíneo de toda representación épica. Valgan algunos ejemplos: «Enfrente del Colucho se sienta el Gordo y lo mira fijamente mientras resopla porque el cincho le aprieta la prominente panza; tiene los ojos chiquitos, los cachetes inflados y la boca trompuda» (Flores, 2010; 27). O «entra el Chino; bajito, flaco, con el pelo negro y quebrado, corto; las manos enjutas, pequeñas y sucias, como las uñas; los ojitos como rendijas» (28). Y «entra el Negro, despeinado, con el pelo sucio y pegado al cráneo; la ropa arrugada y empolvada [...], ropa de campesino» (28-29).
40. En el texto de Omar Cabezas, admira la disciplina del guerrillero, quien trabaja primero en los barrios, organizando juntas comunitarias para
- 9 Este color opera también a un nivel paratextual en la novela, donde la portada (con excepción del retrato de unos ojos) es completamente negra. Se reproduce igualmente el epígrafe: «Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche» (Flores, 2010; 7).
- 10 A este respecto, Omar Cabezas cuenta algo muy significativo en su testimonio: «Después nos dimos cuenta de que Carlos Fonseca se ponía bravo con esas cosas, decía que nosotros no éramos una banda de delincuentes para ponernos “alias”, ¿ves?, no le parecía correcto ponerles a las viejitas sandinistas Reyes Magos ni al chofer viejo Fitipaldi, ni *ice cream* al sordo, ni Uganda al asmático, al comandante Fonseca no le gustaba eso» (Cabezas, 2007; 129).

concienciar políticamente al pueblo en Subtiava, y después se interna en la montaña, donde soporta toda clase de penalidades y privaciones (hambre, sed, enfermedades), además del propio combate, en honor a la revolución. En *En el filo*, la indisciplina es total, como reconoce el Colocho, el dirigente máximo de la organización, en un monólogo:

Lo más jodido es que está rodeado de un puño de compas desobligados, irresponsables, bolos y pelaverguistas. Eso es lo que más lo aculilla. En una de esas hacen una que no sirve y caen todos con las patas hinchadas en manos de la jura. Por más que el Gordo, el Chino y él, a veces, han tratado de imponer la férrea disciplina de la guerra, los demás se desbandan, agarran rifa, se van donde las putas, se desaparecen y tienen a los demás tronándose los dedos. Es muy difícil enmendar esa costumbre tan arraigada de los chapines de componer el mundo alrededor de una mesa de cantina. A él también le fascina echarse los riflazos. Eso es lo peor. ¿Con qué moral va entonces a imponer la disciplina? (Flores, 2010; 62).

Esto se confirma continuamente en la obra: Memo y el Gordo desaparecen con el dinero de la organización (conseguido en distintos «seconales», es decir, secuestros); Mely se niega a cambiar de casa cuando recibe la orden de ocultarse (pues el Tigre ha sido capturado por la policía y acaba «chillándolos» a todos); Silvia y Sara no se soportan y terminan poniendo en peligro a la guerrilla, al regresar imprudentemente a la capital desde su encierro...

41. El retrato moral de los personajes, entonces, no es muy halagüeño. Es sorprendente cómo la novela nos muestra la enorme desconfianza, el recelo y el odio que unos revolucionarios atesoran contra otros, los cuales desembocan finalmente en violencia y deslealtad. Eugenio, el Chino, el Gordo y el Colocho critican y malquieren al Tigre, al que acaban expulsando vergonzosamente de la organización, a pesar de sus años de servicio, y de la antigua amistad y compañerismo. René, cuando es capturado por los militares, traiciona al Tigre, de la misma manera que Tita vende escandalosamente a sus camaradas a las primeras de cambio. Mely injuria al Colocho y al Negro, Memo detesta al Chino...; pero el episodio más triste es el que protagonizan las compañeras Sara y Silvia, a las que les toca vivir bajo el mismo techo (como se dijo) durante su clandestinidad. Merece la pena reproducir lo que ambas mujeres piensan la una de la otra. Sara afirma: «esta vieja pisada que solo piensa en hartar. Todo el día trama, por eso está como tonel» (146). Silvia también expresa su odio hacia Sara, esta vez en su cara: «Ya ves, cabrona, mejor ser vieja que tener que estar andando como chenchu y dependiendo de la lástima de los demás» (155). Pero el traidor por excelen-

cia en la novela es el personaje de El Tigre, que ya en el primer capítulo de la obra jura venganza contra sus excompañeros, que lo han ninguneado, según él injustamente.

42. En el relato picaresco, para que el escarnio fuese eficaz, debía someterse a los personajes hampones al escándalo, a la vergüenza y a la irrisión pública. Recuérdese a este respecto el episodio en que el ciego cuenta donosamente a los vecinos las trapacerías de Lázaro, que es objeto de befa, o el ridículo suceso en que Pablos, queriendo alardear de caballero ante una dama, da con sus huesos en un charco de lodo. En la novela de Marco Antonio Flores, los militares kaibiles y los policías (los «chafarotes») se burlan descarnadamente de la bajeza moral de los revolucionarios en el momento en que juntan en el mismo calabozo a dos de ellos, El Tigre y René, que se insultan ferozmente y se matan a golpes: «¿qué pasó con los compañeros? (dicen) ¿no que juntos hasta la muerte, pues?» (43).
43. Hay un episodio de una extrema sordidez en el capítulo dieciocho de la novela en que los soldados kaibiles entran por la fuerza en la casa de Sara, una militante impedida a la que, por juego, intentan violar. Ante la fetidez de ella (a sudor, a orines y a excremento), que es la amante del Colocho, salen espantados: «el Tigre salió rápido del cuarto farfullando —se dice—, refiriéndose al Colocho, qué hígados los de ese pisado» (248).
44. Incluso la estructura de la obra es un guiño del autor al lector para que aprecie el primitivismo que caracteriza a la conducta de los personajes, basada en el esquema de acción-reacción. En efecto, en los diez primeros capítulos asistimos, como testigos privilegiados, al clima enrarecido de vicios, maledicencias, infamias y asechanzas de parte de los integrantes del bando revolucionario. En la segunda mitad de la obra, esto es, en los once capítulos restantes, se produce la captura, y la muerte en muchos casos, de los subversivos, sobre los que cae la mano terrible y vengativa de El Tigre, convertido en oficial del ejército. Así, presenciamos la caída del Negro, de Tita, de Beto, del Chino, de Mely, de Rosas, Daniel y otros siete, del Colocho y de Sara. Muchos de los comandos que estos integraban quedan totalmente neutralizados.
45. Este es el humor vertical (satírico y trágico), el cual implica una condena moral del mundo narrado. Pero también existe un humor horizontal, popular, mediante el cual los personajes parecen sacudirse el estigma que ha impreso en ellos el narrador omnisciente. Es aquí donde *En el filo*

revela su verdadera esencia: se trata de un texto neobarroco, de una auténtica novela del lenguaje, como lo fue la máxima obra de Guillermo Cabrera Infante¹¹:

En la ideología de *Tres tristes tigres* lo único perdurable es el lenguaje, y el sentido neobarroco que le da el autor en su juego constante con las palabras, en un intento de probar todas las variaciones posibles, revela una creencia de que del lenguaje surge el único cosmos eterno (Siemens, 1991; 237).

46. El neobarroco acentúa el valor de la elocuencia, y de aquí nace un dualismo, una escisión entre el espectador y la obra, que deja de ser un hecho objetivo para convertirse en un medio de acción, el cual busca sorprender e impulsar (Echevarren, 2010; 4). *En el filo* se edifica a partir de una jerga coloquial chapina que será inaccesible para un lector que no posea las coordenadas espaciotemporales y culturales que demanda su correcta intelección. He aquí que la dificultad que entrañaba en la literatura barroca el uso del cultismo léxico es sustituida aquí por la calidad críptica de determinados localismos y vulgarismos, no solo guatemaltecos, sino de la más diversa procedencia. El lenguaje, pues, se torna mestizo, ecléctico, panhispánico, universal¹². En el primer capítulo¹³, por no extender la cuenta más de eso, aparecen los más variados guatemaltequismos («chupar como coche, hasta los toles», «cuije», «chis la droga», «conejea», «aventarse en vaca», «seconal», etc.) junto con mexicanismos («jalar parejo», «mero mero», «bonche»), salvadoreñismos y hondureñismos («vigear», «catizumbal»), un peruanismo («chibola») y algún anglicismo («oder»). También pueden encontrarse ruralismos, como «arrejuntarse, maistro». La riqueza lingüística de la que hacen gala los personajes es enorme, y también su inventiva, que podría definirse como conceptista. He aquí que aparecen ejemplos de políptoton («así podía pensar con claridad e imaginarse con nitidez los lugares pensados»), derivaciones dilógicas («aventarse un polvorín»; «ni chibola le tiraban»; «hueler», que es un vocablo cruzado de «oler» y «huelillo», que quiere decir «bacín» en castellano peninsular; «chis la droga», que tiene una traducción doble: cosa de poco valor y «hachís la droga»;

11 El propio Marco Antonio Flores reconoció: «Cabrera Infante fue determinante en mi lenguaje» (Nickless, 2011; 149).

12 Esta complejidad y diversidad lingüística oscurece el texto, del mismo modo que lo complejiza el uso del tiempo, que no siempre es cronológico en la obra, sino que puede ser subjetivo, meramente mental. Por ejemplo, en los capítulos 4 y 6, la rememoración de determinados episodios (por parte del Tigre y Sara respectivamente) motiva la ruptura temporal y hace que la narración discorra analépticamente en los capítulos 5 y 7.

13 Páginas 11-19 de la edición de 2010.

«cerbatana», en lugar de cerveza, por la forma de la botella y porque el alcohol, en esas cantidades, puede ser un veneno...) y aliteración e ironía, como cuando el Tigre, en este primer capítulo, recuerda un juego de palabras («calmantes montes pájaros cantantes») para tranquilizarse cuando lo apresa «la jura», si bien la configuración fónica (la reiteración del fonema dental connota el castañeteo y traqueteo de dientes que produce el miedo) y semántica del dicho («pájaro» en el español caribeño quiere decir «homosexual» y «cantar» es un sinónimo del «chillar» chapín) sugiere todo lo contrario.

47. Roberto Echevarren afirma que en el barroco (y por ende, en el neobarroco):

el cosmos se convierte en un verdadero misterio, las condiciones de vida pueden ser vistas bajo una luz que se detiene a examinar todo lo perceptible, y a la vez recomienda un afán de vida sensorial desligado de la renuncia cristiana de sí e inspirado en el *carpe diem* (2010; 5).

Es en este punto en el que los personajes de *En el filo*, por su estatuto en muchos sentidos rabelesiano, adquieren una dimensión grotesca, tal como la definía el teórico ruso Mijail Bajtin: «la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco» (Bajtin, 1987; 273). Y:

en realidad, el cuerpo individual está totalmente ausente de la imagen grotesca que se pretende lograr, pues esta está formada de huecos y excrecencias que constituyen el nuevo cuerpo empezado; en cierto sentido, es el pasaje de doble salida de la vida en perpetua renovación, el vaso inagotable de la muerte y de la concepción (286).

48. De nuevo, el primer capítulo de *En el filo* proporciona sobrados ejemplos en esta dirección. Tras una noche de borrachera y sexo, el Tigre se despierta y rememora su trágico destino (ya que ha sido repudiado por sus compañeros de guerrilla), jura venganza, sale de su casa para quitarse la goma (con más tragos) en una cantina junto a unos amigos y es capturado por la policía. Todo en este capítulo (y en la novela) es exagerado, material (corporal) y ambiguo: se reconoce que se bebe hasta el extremo («hasta los toles»); se reposa junto a una mujer a la que se desprecia (es una prostituta) y a la que se desea a un tiempo («dándole las nalgotas, ya lo andaba calentando»); se piensa en comida y bebida mientras se orina, y la fetidez de la excreción casi provoca el vómito; se lamenta la resaca, pero no existe propósito de enmienda («se va a zampar unas tres u ocho cerbatanas para

quitársela»); e incluso la notoria presencia del mal y de la muerte («candanga», «la tiznada») no pueden contra el humor, que sobrevivirá a todo: «casi no puede dar paso, pero otro culatazo en el omóplato lo hace agarrar carrerita» (Flores, 2010; 19). En la filosofía neobarroca (heredera también de esa cosmovisión popular de la que hablase Bajtin) se tiene el convencimiento de que la materia es inmortal, no perece, sino que únicamente se transforma. En el neobarroco literario lo existente permanece al mismo tiempo que muta, por ello el movimiento es el de una espiral, es decir, un círculo con variaciones¹⁴. En *el filo* se abre con el personaje del Tigre, que promete vengarse traicionando a sus compañeros (como después hará) y termina con el Tigre traicionado por los soldados kaibiles, que le ametrallan el pecho (luego de haber redituado con creces su deslealtad a la guerrilla).

49. El neobarroco es escéptico, y por lo tanto descentrado: «Todo lo que el hombre puede lograr es un conocimiento imperfecto de algunas cosas que están presentes en su experiencia a través de la observación y el juicio» (Echevarren, 2010; 12). En *En el filo* los personajes, de palabra y de obra, abjurarán de cualquier dogma, costumbre o sistema de ideas que pueda coartar su constante movimiento¹⁵. Si desde cierta perspectiva (creyente) esto puede concebirse como algo negativo u oscuro, también es cierto que implica el ejercicio de una enorme autonomía, e independencia.

Conclusión

50. Si la dominante sociopolítica es notoria en la narrativa centroamericana desde la lejana novela costumbrista y antiimperialista (pasando después por la novela regionalista, bananera, las novelas de guerrilleros, los testimonios y las novelas de testimonio), es cierto que también existen novelas de la disidencia. En su momento, el crítico hondureño Héctor Leyva, en un estudio que sigue siendo fundamental a día de hoy (*La novela de la revolución centroamericana (1960-1990)*, publicado en Madrid en 1995), habló de dos: *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores, y *La diáspora*, del salvadoreño Horacio Castellanos Moya. Leyva reconocía que se

14 «La estructura circular de las obras de Carpentier es bien conocida: cada revolución conduce a otra tiranía, que en realidad es la misma» (Siemens, 1991; 236).

15 El comunismo tampoco quedará libre de esto. El personaje de Silvia se refiere a él como «esa babosada de la injusticia social y de la lucha de clases» y «esa babosada del marxismo» (Flores, 2010; 149 y 154).

trataba de novelas críticas, pero que habían sido escritas desde dentro, todavía en el seno de la ideología revolucionaria. Sin embargo, las obras cuyo análisis se ha realizado aquí (a saber, *Te llevaré en mis ojos*, de Rodolfo Arias Formoso; *Una manera de morir*, de Mario Monteforte Toledo; y *En el filo*, de Marco Antonio Flores) están ya claramente desvinculadas de toda sujeción ideológica.

51. En *Te llevaré en mis ojos*, el autor implícito (situado en los primeros años del siglo XXI, y en Costa Rica) transmite al lector una lejanía tanto temporal como física con respecto a la revolución centroamericana. La novela construye en todo instante la imagen de una nación edénica (un país democrático y libre, tolerante, equitativo, solidario, paradisíaco en muchos sentidos) que mira por lo tanto de soslayo, y con algo de ironía, la ideología comunista, asociada a un cierto romanticismo. Los protagonistas viven así una juventud aventurera, viajera, en muchos aspectos sentimental, y no terminan de adaptarse (como buenos románticos) a la Costa Rica de su tiempo, que les ofrece, no obstante, todas las oportunidades.
52. *Una manera de morir*, por su parte, se desvincula del comunismo (y más concretamente de un cierto marxismo estalinista), al que se concibe como una especie de cuarta gran religión monoteísta, en estrecho parentesco con la ritualidad católica. En esta novela, especialmente anómica en la región y en el continente por la fecha en que se publicó (muy próxima al óbito de Stalin en 1953), el campesino Rueda es víctima de un auténtico proceso inquisitorial y una suerte de auto de fe mediante el cual se le condena a la marginalidad en su lugar de origen. Más allá de esto, se trata de un texto existencialista donde el personaje de Peralta, el protagonista, es martirizado (por el entorno y por sí mismo) a causa de la angustia que le produce la conciencia de su evidente libertad.
53. Por último, *En el filo* es una novela donde se realiza un retrato esperpéntico del proceso revolucionario guatemalteco de los años ochenta. El narrador omnisciente ajusta cuentas con unos personajes que prueban, con su conducta, que la derrota de la guerrilla guatemalteca no obedecía únicamente a causas externas... Pero si la novela puede leerse de arriba hacia abajo, esto es, de modo testimonial (político), también admite una lectura horizontal, y aquí es donde las criaturas literarias, por medio del uso magistral del lenguaje, de la comicidad lingüística, se liberan de cualquier clase de

fijación, dogma o esencialismo. A través del humor burlan, incluso, a la muerte.

Bibliografía

ALONSO GALLO Laura y LOSADA FRIEND María, «Germen del movimiento romántico inglés en el siglo XVIII y su desarrollo en la Norteamérica del XIX», in *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Pacheco Juan Antonio y Vera Saura Carmen (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 13-38.

ARIAS FORMOSO Rodolfo, *Te llevaré en mis ojos*, San José, EUNED, 2007.

BAJTIN Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

CABEZAS Omar, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, Managua, Anamá Ediciones, 2007.

CAMUS Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1957.

CASTELLANOS MOYA Horacio, *La diáspora*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

CELADA ALEJOS Fidel, «Expulso lo que me tiene atiborrado», *Siglo XXI (hébergé par F&G editores)*, 1-7/09/2002, <http://www.fygedi-tores.com/filoo1.htm#alejos>.

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ Javier, «Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo» in *Revista de Estudios Sociales*, n° 34, diciembre de 2009, p. 46-58.

ECHEVARREN Roberto, «Barroco y neobarroco», in *Confluente*, Università di Bologna, vol. 2, n° 1, p. 1-13.

E. COELLO GUTIÉRREZ, «Imaginario de la revolución en la literatura centroamericana...»

FINK Leon, «Amigos en las alturas: José Figueres, Estados Unidos y la construcción de la Costa Rica de la posguerra», in *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, vol. 23, n° 1, 2022, p. 1-12.

FLORES Marco Antonio, *En el filo*, Guatemala, F&G, 2010.

GONZÁLEZ HERRERA Yesenia, «La libertad y la angustia en la filosofía existencialista de Sartre», in *Sincronía*, año XXVI, n° 81, enero-junio 2022, p. 43-56.

HOPKINS John, «La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant», in *Cahiers de narratologie*, n° 12, 2005, p. 1-9.

LECOSTEY Isolde, *La littérature à l'épreuve du sourire. Éléments pour une étude de l'humour noir au XXème siècle*, Langue et littérature françaises, Université Paris Nanterre.

LEYVA CARÍAS Héctor Miguel, *La novela de la revolución centroamericana (1960-1990)*, Tesis, Filología, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española IV, 1995.

MONTEFORTE TOLEDO Mario, *Una manera de morir*, Guatemala, Piedra Santa, 2009.

NICKLESS Leona, *Trilogía de la violencia. Narrativa de Marco Antonio Flores*, Guatemala, FLACSO, 2011.

PACHECO PANIAGUA Juan Antonio, «El orientalismo como ingrediente del Romanticismo», in *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Pacheco Juan Antonio y Vera Saura Carmen (eds.), Universidad de Sevilla, 1998, p. 97-106.

POZUELO YVANCOS José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989.

REDONDO ÁLAMO María Ángeles, «Los autos de fe de Valladolid: religiosidad y espectáculo», in *Revista de folklore*, Tomo 1, n° 1, 1981, p. 17-25.

E. COELLO GUTIÉRREZ, «Imaginarios de la revolución en la literatura centroamericana...»

RONCERO LÓPEZ Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

SARTRE Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999.

SIEMENS William, «Rayas extravagantes: Tres tristes tigres y el neobarroco cubano», in *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, n° 154, enero-marzo 1991, p. 235-243.

TORRECILLA Adolfo, *Cien años de literatura a la sombra del gulag (1917-2017)*, Madrid, RIALP, 2017.

TORRES RIVAS Edelberto, *Centroamérica. Entre revoluciones y democracia*, Buenos Aires, CLACSO, 2009.

VARGAS LLOSA Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002.

VON SSACHNO Helen, *Literatura soviética posterior a Stalin*, Madrid, Guadarrama, 1968.