



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

De la esperanza al desencanto:
Horacio Castellanos Moya y
el campo literario de El Salvador
durante la posguerra

Tesis
que para obtener el título de:

Licenciado en
Estudios Latinoamericanos

Presenta: Eduardo Eguiarte Ruelas

Asesor: Dr. Sergio Ugalde Quintana

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EDUARDO EGUIARTE RUELAS

*De la esperanza al desencanto:
Horacio Castellanos Moya y
el campo literario de El Salvador
durante la posguerra*



Agradezco el apoyo que recibí para realizar esta tesis al proyecto PAPIIT IN401116: "Literatura y antifascismo: Efraín Huerta en El Popular (1939-1945)", coordinado por el Dr. Sergio Ugalde Quinta, Facultad de Filosofía y Letras; y al Programa de Becas Estudiantiles SEP-UNAM-FUNAM 2017 por la Beca de Capacitación en Métodos de Investigación, Primera Fase.

A mi familia
Mamá y abuela: por el apoyo incondicional,
por su fortaleza

Miguel: por que sigamos creciendo juntos

Renata: por la compañía, por el ejemplo,
por enseñarme a hacerle frente a la vida

A Saurabh: por su generosidad y amistad

Agradecimientos

Esta tesis, que representa el desenlace de mi formación en el Colegio de Estudios Latinoamericanos, es el resultado de una investigación que realicé en la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y el Instituto Ibero-Americano IAI de Berlín. Quisiera agradecer a todas las personas que de una u otra manera me apoyaron y acompañaron durante su escritura.

A Sergio Ugalde Quintana, por sus siempre agudas observaciones y sugerencias que invariablemente despejaban el camino, con las que me acompañó y asesoró en la gestación de esta tesis.

A Alexandra Ortiz Wallner, por el apoyo y la amabilidad al permitirme el acceso a los fondos del IAI de Berlín, por las apasionantes y fructíferas discusiones sobre la literatura de Castellanos Moya, en las que este trabajo tomó forma.

A Saurabh Dube, por brindarme acceso a los fondos de la biblioteca de El Colegio de México, así como a las mejores condiciones para realizar esta tesis; gracias, sobre todo, por las ilustrativas pláticas en Coyoacán, que siempre me dejan un profundo aprendizaje.

A Jesús Hernández Jaimes, en cuyos seminarios este trabajo comenzó a idearse.

A Guillermo Fernández, Nely Maldonado y Alejandra Amatto, por sus atentas lecturas y comentarios, por su amor y compromiso hacia la literatura.

A Eduardo Villegas, por el rigor, la dedicación y el entusiasmo de sus clases, por ser un maestro ejemplar y un amigo incondicional.

A Javier Vargas de Luna, por su consejo en los primeros días en aquella fría ciudad nórdica; por transmitirme su pasión por la literatura.

A Elda, por su compañía, por ayudarme a recuperar la tranquilidad y el temple necesarios para culminar este trabajo.

A mis amigos y amigas, con quienes he crecido y descubierto el mundo: Jaffer, Sara, Andrea, Camila, Melissa, Fabián, Sofía, Ricardo, Angélica, Manuel, Miguel, Priscilla, Jacob, Eleni, Miranda.

À Louise, Roman, Dali, Cécile, Coco, Woly, Seyi, parce que même au loin on a trouvé les moyens de rester connectés.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. EL CAMPO LITERARIO CENTROAMERICANO DE LA POSGUERRA	17
1.1 La literatura de la posguerra	17
1.2 La nueva literatura: adiós al testimonio y a la revolución	20
1.3 La estética del cinismo y la literatura de la violencia	24
1.4 Textos friccionales	29
CAPÍTULO 2. LA POSGUERRA DESDE LA ESPERANZA: <i>RECUENTO DE INCERTIDUMBRES</i>	35
2.1 Los intelectuales y el ensayo: Rafael Lara Martínez y Miguel Huevo Mixco	35
2.2 El ensayo como posibilidad en la posguerra: Horacio Castellanos Moya y el nuevo campo literario	48
2.3 La nación vista a través del ensayo	54
CAPÍTULO 3. LA POSGUERRA DESDE EL DESENCANTO: <i>EL ASCO. THOMAS BERNHARD EN SAN SALVADOR</i>	61
3.1 El canon de la forma testimonial	61
3.2 La forma de la ruptura y el contenido del desencanto	65
REFLEXIONES FINALES	77
BIBLIOGRAFÍA	81

Introducción

Publicado en El Salvador, en 1993, *Recuento de incertidumbres* apareció con el fin de reflexionar sobre la cultura nacional en el marco de la nueva institucionalidad democrática que comenzaba a construirse en el país centroamericano. Horacio Castellanos Moya planteaba que el nuevo orden político de la transición debía corresponder con una nueva percepción del “ser nacional”. Desde su lectura, esto no podía ser de otra manera porque la naciente democracia había sido el resultado de un pacto entre dos bandos que en la década anterior se habían confrontado en una guerra en la que defendieron “dos proyectos de nación radicalmente distintos y excluyentes” (Castellanos Moya, 1993, p. 15). La posibilidad del éxito del nuevo sistema dependía entonces de que se consolidara un nuevo proyecto de nación basado en la cultura democrática.

Cerca de cuatro años más tarde, en la novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, publicada en 1997 pero escrita entre finales de 1995 y principios de 1996 en la Ciudad de México, el mismo autor, ahora desencantado y escéptico, manifestó ideas opuestas a las señaladas en la obra anterior. El personaje central de la novela, Edgardo Vega, un salvadoreño-canadiense que se exilió de manera voluntaria en Canadá, donde vive desde hace 18 años, dice esto sobre El Salvador:

“Este país no existe, te lo puedo asegurar yo que nació aquí”. Y se presenta de la siguiente manera:

Yo tenía dieciocho años de no regresar al país, dieciocho años en que no me hacía falta nada de esto, porque yo me fui precisamente huyendo de este país, me parecía la cosa más cruel e inhumana que habiendo tantos lugares en el planeta a mí me haya tocado nacer en este sitio, nunca pude aceptar que habiendo centenares de países a mí me tocara nacer en el peor de todos [...], por eso me fui a Montreal, mucho antes de que comenzara la guerra, no me fui como exiliado, ni buscando mejores condiciones económicas, me fui porque nunca acepté la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras, me dijo Vega. [...] simplemente nunca acepté que tuviera el mínimo valor esa estupidez de ser salvadoreño, Moya, siempre me pareció la peor tontería creer que tenía algún sentido el hecho de ser salvadoreño, por eso me fui, me dijo Vega [...].

Más allá del contraste entre las ideas referidas en ambas obras, la comparación puede parecer arriesgada por tratarse de textos de naturaleza diferente: uno pertenece a la ensayística y el otro a la ficción. No obstante, el símil ha sido sugerido por el mismo autor, quien ha insinuado, por un lado, que, en el orden de las ideas, un libro es la antítesis del otro, y por otro lado, que la novela “ensombrece al otro, pues prácticamente nadie conoce *Recuento de incertidumbres* (Castellanos Moya, 2011)”. Además, en los estudios literarios también se ha aludido a esta distinción, aunque siempre de manera somera y rápida. En este tenor, este trabajo es un esfuerzo por contribuir a esa falta.

Las ideas centrales de las dos obras tienen un elemento en común: ambas reflejan la ausencia de un proyecto de nación. En la primera esta ausencia aparece como una esperanza, como ese “estado de ánimo que surge cuando se presenta como alcanzable lo que se desea”, como lo define la RAE. En la segunda, en cambio, se manifiesta como un fracaso, como el malogro del proyecto de nación de la transición. Pero dichas ideas muestran algo más: muestran una ruptura en el campo literario de la posguerra, con respecto al papel del escritor/intelectual y la literatura, así como con la forma misma de las producciones ficcionales.

En este sentido, este trabajo tiene dos ejes. En primer lugar, se propone que entre *Recuento de incertidumbres* y *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* se da una transición en las ideas de Horacio Castellanos Moya sobre el proyecto de nación salvadoreña de la posguerra: si en el libro de ensayos ésta era vista como un momento en que la nación podía reconstruirse sobre la base de una cultura de la democracia y la paz, en la novela es un momento de fracaso y desencanto en el que ya no hay solución. En segundo lugar, se plantea que ambos libros reflejan una ruptura entre dos campos literarios: el del periodo revolucionario y el de la posguerra. En el libro de ensayos se cuestiona la figura del intelectual comprometido característica del periodo revolucionario, y se defiende la posibilidad de crear ficciones que experimenten con las formas y los contenidos, sin limitarse a reproducir los discursos subversivos y las causas populares; y la novela rompe con la forma tradicional del testimonio, juega e ironiza con ella, y en lugar de reproducir un discurso utópico, recrea un monólogo pesimista.

Este trabajo se inserta en el marco de la historia y la historiografía de las literaturas centroamericanas del periodo de posguerra, pues si bien los países que vivieron guerras y, por lo tanto, posguerras fueron El Salvador, Guatemala y Nicaragua, sus consecuencias llegaron a los otros países del istmo (Ortiz Wallner, 2005, p. 144). Como señala Ortiz Wallner:

Escribir sobre la novela centroamericana contemporánea [y, según mi propuesta, sobre el campo literario en general] implica también contribuir con la escritura de parte de una historiografía y de una historia literarias *otras*, que decantarían a su vez una serie de historias de las estrategias que entran en tensión en un espacio cultural y estético determinado, a Centroamérica de hoy, donde se enfrentan múltiples prácticas y actores, versiones y concepciones del mundo.

En esta perspectiva, este no es un estudio que se limite al ámbito intraliterario de las obras; aquí se considerarán las relaciones que aquél y el ámbito extraliterario tienen. Para estos fines, aquí se retoma la propuesta teórica de Ottmar Ette, recuperada por Ortiz

Wallner, denominada *friccionalización*, y que considera la multirrelacionalidad entre literatura e historia, ficción y verdad. Esto es útil para la investigación porque el corpus seleccionado tiene múltiples vínculos intratextuales y extratextuales. Se trata de textos friccionales que oscilan entre los polos de la historia, el testimonio, el ensayo y la ficción (Ortiz Wallner, 2012a, pp. 86-95).

Los estudios literarios centroamericanos han examinado y mostrado que, para el caso del istmo, el campo literario¹ ha sido fundamental en la comprensión de las sociedades que lo conforman. Para la región central de continente americano, la relación entre literatura e historia, ficción y dicción, es innegable: las múltiples referencias a las realidades sociales encontradas en las obras ficcionales, así como los vínculos que los escritores mismos realizan entre sus obras y los procesos históricos, así lo muestran. El campo literario se ha constituido como uno de los espacios por excelencia para la reflexión y el entendimiento de las dinámicas culturales de Centroamérica. Los escritores y sus movimientos, así como los contenidos y las formas de las obras, hablan de los desarrollos histórico-culturales del área en cuestión (ver p. ej., Ortiz Wallner, 2012a; Castellanos Moya, 1993, pp. 48-50).

En esta tesitura, este trabajo representa un aporte para el discernimiento del periodo de la posguerra no sólo en El Salvador, sino en toda Centroamérica. Este estudio permitirá observar un caso sobre cómo se pensó lo nacional desde la intelectualidad durante la posguerra. El estudio de esta temática tiene relevancia, en este caso, por varios motivos: primero, porque, como lo han señalado los estudios literarios, las narrativas de la posguerra han presentado relatos que cuestionan los discursos oficiales sobre lo nacional; segundo, porque las narrativas en cuestión no se quedan en el ámbito de la creación y la imaginación, sino que tienen que ver con prácticas concretas, como la función del intelectual/escritor y

¹ Utilizo el concepto de “campo literario” para englobar todo lo que rodea a los escritores y sus obras: los contextos históricos nacionales, regionales y globales, así como el lugar de enunciación de quienes escriben.

de la literatura, de modo tal que se trata de una investigación sobre las prácticas sociales y culturales.

El corpus elegido –*Reçuento de incertidumbres* y *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*– se muestra pertinente cuando se observan los múltiples parangones establecidos entre ambas obras. Si bien se trata de textos de naturaleza distinta –uno es un libro de ensayos y el otro una novela–, sus ideas permiten realizar contrastes entre los mismos: en ambas, las reflexiones sobre lo nacional y sobre el campo literario constituyen uno de los centros argumentativos. Por supuesto, estos contrastes se vuelven más claros al examinar las formas y el ámbito extraliterario que las rodea. Además, si se entiende la posguerra como un periodo abierto y multifacético y como un fenómeno no sólo político, sino también cultural, entonces el análisis de los textos de Castellanos Moya da la facultad de vislumbrar dos momentos distintos de la posguerra: uno en el que surgieron esperanzas y expectativas, y otro en el que el desencanto y el fracaso se convirtieron en el pan de cada día.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. En el primer capítulo, se dará el panorama teórico, metodológico y contextual del trabajo. El propósito es hacer un breve retrato del campo literario centroamericano de la posguerra desde los estudios críticos, que permitirá una aproximación más clara y profunda a los textos de Castellanos Moya. En esta perspectiva, se discutirá la noción de posguerra como categoría de periodización literaria; se expondrá que gran parte de la nueva producción ficcional estuvo inserta en lo que Dante Liano llamó “literatura de la violencia” y en lo que Beatriz Cortez denominó “estética del cinismo” (propuestas que serán pertinentes para el entendimiento posterior de *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*), y se explicará la metodología del trabajo, la categoría de “fricción” propuesta por Ette.

En el segundo capítulo, se estudiará *Reçuento de incertidumbres* de Horacio Castellanos Moya desde la perspectiva según la cual el ensayo –como género escritural– salvadoreño de la década de 1990 se convirtió en un espacio de interpretación de la posguerra como un momento de posibilidades y esperanzas, así como en un espacio

de reflexión y proposición sobre la nueva función del intelectual/escritor y de la literatura en el nuevo contexto. De igual manera, se desarrollará que el ensayo fue un espacio de análisis y proyección sobre el nuevo proyecto de nación; de hecho, en el ensayo los intelectuales se avocaron a plantear caminos para la reconstrucción de la nación salvadoreña. En esta tesitura, aquí se ponen en diálogo con el texto de Castellanos Moya otros dos libros ensayísticos: *La casa en llamas* de Miguel Huezo Mixco y *La tormenta entre las manos* de Rafael Lara Martínez, cuyas reflexiones tocan los mismos temas que las de el autor en cuestión. Así se mostrará que hubo caminos cruzados y proyectos comunes en la prosa de ideas.

En el tercer capítulo, se continuarán viendo las transformaciones en el campo literario y en la interpretación de la nación salvadoreña en la posguerra. Ahora se mostrará que en *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* se interpreta la posguerra como un momento de fracaso y desencanto. Por un lado, el contenido de la novela expresa la desilusión frente a los resultados del periodo posbélico. Por el otro lado, su forma refleja una interpretación acerca del campo literario salvadoreño: la novela tiene la forma de un testimonio, pero invierte los elementos que el canon del testimonio le había asignado a éste. En este tenor, sugiero que en la forma, *El asco* deconstruye los elementos del canon e invierte su sentido para hablar, desde el desencanto, del proyecto fallido de la posguerra. En lugar de reproducir un discurso utópico y revolucionario, recrea un monólogo desencantado y pesimista. Al hacer esto, en la novela se da una nueva interpretación de la posguerra salvadoreña, que es vista como un proyecto fallido.

El campo literario centroamericano de la posguerra

1.1. La literatura de la posguerra

Una lectura de buena parte de los estudios críticos sobre el campo literario centroamericano de la década de 1990 revela que se trata de un momento de quiebre con el paradigma del discurso literario dominante entre 1960 y 1990. Al calor de los movimientos de liberación del tercer mundo y, en particular, de las luchas por la liberación nacional que tomaban lugar en algunos países de la parcela centroamericana, la literatura había adquirido el sello de su época. Las narrativas revolucionarias y testimoniales se habían vuelto preponderantes por su capacidad para representar el sentir de los sectores excluidos y mostrar el apoyo a los movimientos contrahegemónicos. Para algunos intelectuales y, sobre todo, para ciertos críticos, escribir algo que no fuera *ad hoc* con el tono de las rebeliones era imperdonable. La nueva época, en cambio, trajo rupturas importantes: hubo una explosión escritural, sobresaliente en el ámbito de la novela, en la que se experimentaba con nuevas formas y en la que el desencanto se convirtió en el acento por excelencia.

Este nuevo campo literario ha sido calificado, en general, de dos maneras: en términos de la periodización, la mayoría habla de

una literatura de posguerra; en términos estéticos, de una literatura del cinismo, del desencanto o de la violencia. Antes de explicar las singularidades de estas concepciones, es pertinente apuntar que tanto las periodizaciones como los adjetivos utilizados para comprender la literatura contienen siempre cierto grado de arbitrariedad. Es la crítica la que, en su intento por sistematizar y discernir las lógicas literarias dentro de su historia, asigna conceptos y tiempos al campo literario. Por lo mismo, éstos nunca consiguen explicar la totalidad de los fenómenos de la disciplina en cuestión. En este tenor, si bien en este trabajo se retomarán los conceptos de literatura de posguerra y estética del cinismo por su utilidad metodológica y para estudiar los textos de Horacio Castellanos Moya, se tendrán presentes sus límites.

Pero hay que tomar otras precauciones al utilizar la posguerra como categoría de periodización literaria. Ya Werner Mackenbach advirtió el peligro de leer la tan diversa literatura centroamericana reciente sobre la base de un criterio que puede ser homogeneizador al hacer referencia a acontecimientos político-militares (Mackenbach, 2015a, pp. 56-57).² En este sentido, hay que ver la posguerra como un periodo que se manifestó en la literatura, en sus contenidos y en sus formas. No sólo se trató de la transición política de la guerra a la paz y a la democracia, ni del paso hacia una economía de libre mercado; consistió también en una época de cambios en la esfera de la literatura. No es de extrañar que el fin de guerras civiles que estuvieron en directa relación con el fin de la Guerra Fría trajera nuevas formas de interpretar la realidad social y, por tanto, de escribir.

La posguerra como epíteto de la literatura centroamericana es útil y pertinente si se concibe como una categoría abierta en la que surgieron distintas, divergentes e incluso contradictorias representaciones literarias de las sociedades centroamericanas y sus ha-

² Aquí se habla de posguerra centroamericana porque si bien los países que vivieron guerras y, por lo tanto, posguerras fueron El Salvador, Guatemala y Nicaragua, sus consecuencias llegaron a los otros países del istmo (Ortiz Wallner, 2005, p. 144).

bitantes; esta literatura muestra las distintas posibilidades de convivencia en los ambientes del fin de siglo en la región. En palabras de Alexandra Ortiz Wallner:

En el caso de las dinámicas culturales centroamericanas de finales del siglo inmersas en la tarea de reconstruir espacios materiales y simbólicos desarticulados, el uso del término posguerra aparece vinculado a su funcionalidad como un instrumento de análisis y a la urgencia por teorizar e historizar las manifestaciones culturales de los últimos años (Ortiz Wallner, 2005, p. 145).

La posguerra consiste así en un momento cultural en el que se exploran por medio de distintas manifestaciones y propuestas artísticas las formas de vida en el nuevo contexto. De nuevo en palabras de Ortiz Wallner, “la categoría de periodización ‘narrativas centroamericanas de posguerra’ permite distinguir una determinada producción escritural dentro del *continuum* de los procesos literarios de la región (Ortiz Wallner, 2005, p. 144)”. La posguerra es un proceso abierto, multifacético, contradictorio: se trata de un momento en el que el campo literario se transforma en diversos sentidos.

Antes de mostrar la transición entre un paradigma literario y otro, quisiera realizar algunas observaciones sobre este capítulo. Aquí se realizará una lectura de los estudios críticos sobre el campo literario centroamericano. Como la crítica literaria se enfoca en textos de naturalezas variadas en función de la época, en este trabajo se discutirán géneros escriturales diferentes, se transitará entre el testimonio (fundamental para los estudios críticos que surgieron entre las décadas de 1960 y 1990), la novela (que tiene un auge desde finales de los de 1980) y el ensayo (importante en la reflexión sobre los acontecimientos centroamericanos de los años noventa). Es por esta razón que aquí se hablará del “campo literario”: éste incluye los distintos tipos de escritura y su relación con los acontecimientos históricos, la concepción sobre el intelectual/escritor y la literatura, los modos de producción y difusión de ésta última, así como los cambios y las convergencias en las formas y los contenidos. Así, pensar en términos del campo literario permite

poner en diálogo distintos géneros escriturales y ver sus relaciones con las realidades extratextuales (Cf. Bourdieu, 1998, pp. 122-136).

1.2. La nueva literatura: adiós al testimonio y a la revolución

En su libro *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Alexandra Ortiz Wallner muestra que el campo literario centroamericano comenzó a transformarse desde la segunda mitad de la década de 1980. Los cambios que aquel experimentó se dieron en el orden de los estudios críticos, de la cantidad de novelas escritas, de los contenidos y las formas de las obras ficcionales, así como del papel del intelectual en la sociedad. Ortiz Wallner observa que en el periodo en cuestión hay un considerable aumento tanto en la publicación de novelas como en la producción crítica y teórica sobre las mismas. Este aumento contrasta con el desconocimiento y la escasa producción analítica característica del periodo anterior. Si hasta antes de los años ochenta el campo literario centroamericano había sido casi ignorado de las grandes tradiciones de estudio de las universidades latinoamericanas, norteamericanas y europeas, a finales del siglo xx las academias comenzaron a poner una renovada e importante atención a lo que pasa con la escritura del istmo (Ortiz Wallner, 2012a, pp. 11-14).³

La académica costarricense se apoya en el estudio de Mackenbach (2004) sobre la novela nicaragüense para aproximarse a las dimensiones del cambio de paradigma en la narrativa centroamericana actual. Para Ortiz Wallner, si bien la investigación del estudioso alemán es sobre Nicaragua, su punto de vista teórico-metodológico permite extrapolar sus propuestas para la producción

³ Estas afirmaciones han sido discutidas y aceptadas de manera amplia dentro de los estudios literarios centroamericanos. De hecho, Ortiz Wallner muestra esto apoyándose en tres de las investigaciones pioneras en el tema. Ver los trabajos de Acevedo, *La novela centroamericana. Desde el Popol-Uuh hasta los umbrales de la novela actual* (1982), Arias, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990* (1998) y Zavala, *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del periodo de 1970-1985* (1990).

del istmo en su conjunto. En este tenor, señala cinco propuestas que representan el nuevo modelo del campo literario que comenzó a gestarse a finales de la década de 1980:

Un cambio de paradigma fundamental en la literatura narrativa en referencia a la(s) apropiación(es) de la realidad extraliteraria y su representación narrativa; un cambio con respecto a las formas de la presentación narrativa; un cambio en la relación entre literatura y nación; un cambio en el discurso literario-científico sobre la literatura centroamericana reciente y un cambio en el discurso literario-científico en relación con la ubicación de la novela centroamericana como parte de la literatura hispanoamericana (Ortiz Wallner, 2012a, p. 14).

Estas propuestas son pertinentes para la presente investigación. Uno de los ámbitos donde se hacen visibles con mayor claridad dichos argumentos es en el papel y en la concepción de las narrativas revolucionaria y testimonial dentro del campo literario del istmo. En su extensamente documentado estudio sobre el testimonio centroamericano, Mackenbach expone que en los años setenta, ochenta e incluso noventa, hubo por parte de la academia (latinoamericana, europea y sobre todo estadounidense) una canonización del testimonio centroamericano, que, desde esta línea de interpretación, se oponía a la literatura. El estudioso alemán plantea que este discurso tuvo al menos dos vertientes: aquélla que planteaba una crítica a la literatura de Estados Unidos y Europa occidental, que estaba en crisis por haber desterrado la realidad de sus obras; y, en el mismo sentido, aquélla que reprobaba la carencia de contenidos reales en las novelas latinoamericanas, en particular las del *boom*. Así, como puede verse, “lo que estaba en el centro del debate era el problema de la apropiación de la realidad extraliteraria así como su presentación y representación narrativas (Mackenbach, 2008, p. 414)”.

Uno de los intelectuales más representativos de esta corriente de teóricos es John Beverley,⁴ con cuyas propuestas se consolidaron una serie de rasgos elementales asignados al testimonio. Desde es-

⁴ Ver su ya clásico libro con Marc Zimmerman *Literature and politics in the Central American revolutions* (1990).

tos estudios críticos, arguye Mackenbach, el testimonio era apreciado por su capacidad para dotar de voz a sectores excluidos. Les permitía contar su historia y dar a conocer la situación de marginación que su comunidad (colectivo, etnia, pueblo o nación) vivía, pues la voz del orador valía porque se concebía como representativa de un grupo social más amplio: contaba la historia colectiva/nacional (Mackenbach, 2015b, p. 416). Así, por ejemplo, Beverley define el testimonio:

Por testimonio me refiero a una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una “vida” o una experiencia significativa de vida. El testimonio, sin estar subsumido en ninguna de ellas, puede incluir cualquiera de las siguientes categorías textuales [...]: autobiografía, novela autobiográfica, historia oral, memoria, confesión, diario, entrevista, informe de testigo ocular, historia de vida, novela-testimonio, novela no ficticia o literatura “factográfica”. [...] Sin embargo, dado que el testimonio es, por naturaleza, una forma proteica y demótica que aún no está sujeta a las leyes de un sistema literario normativo, cualquier intento —como el mío en este ensayo— por adscribirle una definición genérica resulta, en el mejor de los casos, provisional y, en el peor de ellos, represivo (Beverley, 2010, pp. 22-23).

En el testimonio se mostraba la toma de consciencia y de autoexpresión de las voces subalternas. Este género desafiaba la falta de relación con la realidad de la literatura de la época: el discurso testimonial tenía un carácter no literario, o incluso antiliterario. Lo que en él importaba era su apropiación de la realidad extraliteraria, su compromiso con la revolución y con las masas excluidas.⁵ La siguiente afirmación de Beverley muestra esto de manera clara:

⁵ Algunas de las obras testimoniales que estos estudios han considerado son: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983); *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil* (1948); “*Si me permiten hablar...*” *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977), y “*Somos millones...*”: *La vida de Doris María, combatiente nicaragüense* (1977).

La situación narrativa en el testimonio siempre involucra una urgencia por comunicar algo: un problema de represión, pobreza, subalternidad, encarcelamiento, lucha por la supervivencia, que está implícita en el acto mismo de la narración. La posición del lector del testimonio es parecida a la de un miembro del jurado en la corte. A diferencia de la novela, el testimonio promete, por definición, estar fundamentalmente preocupado por la sinceridad y no por lo literario (Beverly, 2010, p. 24).

Páginas más adelante, en su discusión con Elzbieta Sklodowska, el autor refuerza la oposición entre literatura y testimonio:

Pero subsumir el testimonio bajo la categoría de ficción literaria es privarlo de su poder de atraer al lector en las maneras que he indicado aquí; es convertirlo, simplemente, en otra forma de la literatura, lo cual en definitiva no lo hace ni mejor ni distinto de las que ya existen. Esto me parece una respuesta formalista al testimonio y, al menos en cuanto a su efecto, de tendencia política liberal, pues tolera o fomenta que el testimonio sea incorporado al campo de la literatura (definido por la academia), pero a riesgo de que se relativice su urgencia ética y política. Lo que debe entenderse es, en cambio, justamente cómo el testimonio pone en entredicho a la institución actual de la literatura como un aparato ideológico de alienación y dominación, al mismo tiempo en que se constituye como una nueva forma de literatura (Beverly, 2010, p. 32).

Ahora bien, esta visión del testimonio tiene varios problemas. En primer lugar, se trata de una concepción normativa que surgió en la academia —sobre todo en la estadounidense— y que responde, en gran medida, a las posturas políticas de la izquierda intelectual norteamericana que, en su intento por apoyar los movimientos centroamericanos, llegó al punto de establecer —o por lo menos pretender hacerlo— los límites de lo posible para el campo intelectual del istmo. En este sentido, esta perspectiva no aprecia el panorama completo del campo literario de los años setenta y ochenta en Centroamérica. Como lo han mostrado Mackenbach (2015b) y Ortiz Wallner (2012a), durante este periodo surgieron distintas obras —novelas, en particular— que ofrecían distintas perspectivas de las sociedades del istmo. Y lo que hizo la crítica estadu-

midense al normativizar la escritura testimonial fue invisibilizar la escritura ficcional y, en cierta medida, negar el derecho a la creación artística, al "arte de ficcionar", de los países centroamericanos. Más aún, durante ese periodo también hubo una producción testimonial que no respondía a las premisas del discurso dominante sobre el testimonio, que no demuestra la diversidad de los espacios literarios y que marginó las producciones testimoniales que no se acoplaban al dogma.

Ahora bien, como ya se mencionó al comienzo de este apartado, Mackenbach Y Ortiz Wallner muestran que, a finales de la década de 1980 y de manera más clara durante los años noventa, hubo un cambio de paradigma en el discurso literario, que se expresó tanto en las formas como en los contenidos. En los últimos años del siglo, en el clima del fin de la Guerra Fría, de la posguerra centroamericana y de la introducción de las políticas neoliberales, hubo una nueva explosión escritural en el istmo. Comenzó a aparecer una cantidad enorme de obras ficcionales –sobre todo novelas– que ya no reivindicaban los ideales revolucionarios y que ya no se pronunciaban en favor de las masas excluidas de las sociedades. Las nuevas novelas retrataban sociedades perdidas, sin esperanzas y sin soluciones; retomaban elementos de las producciones anteriores, como la forma de los testimonios, e ironizaban con ellas explorando con las subjetividades y los ambientes del fin de siglo. Como se verá a lo largo de este trabajo, este quiebre de paradigma es fundamental para la comprensión de la literatura de la posguerra, pues es en gran medida a partir de la reinterpretación del paradigma anterior que la nueva narrativa se configura. En este sentido, en este estudio se harán constantes alusiones a la producción testimonial y revolucionaria.

1.3. La estética del cinismo y la literatura de la violencia

Beatriz Cortez considera que este nuevo paradigma literario se mueve dentro de una sensibilidad de posguerra, "una sensibilidad

del desencanto que va ligada a una producción cultural que he definido como una estética del cinismo (Cortez, 2010, p. 23)". Esta estética se caracteriza por su contraste con la mirada utópica que estuvo vinculada a las narrativas testimonial y revolucionaria de las décadas anteriores.⁶ En este sentido, Cortez no entiende la posguerra como un periodo, sino como una sensibilidad en la que se carece de la esperanza y la fe de los proyectos utópicos centroamericanos.⁷ Desde su perspectiva, esta estética dio lugar a una subjetividad precaria llena de desencanto:

[S]e trata de una subjetividad constituida como subalterna *a priori*, una subjetividad que depende del reconocimiento de otros, una subjetividad que solamente se posibilita por medio de la esclavitud de ese sujeto que *a priori* se ha constituido como subalterno, de su destrucción, de su desmembramiento, de su suicidio, literalmente hablando (Cortez, 2010, p. 25).

Para Cortez, la producción de la posguerra permite releer de manera crítica los textos ligados a los proyectos revolucionarios,

⁶ Aunque el desencanto es una de las categorías clave para estudiar la literatura de la posguerra, y la que se utilizará en este estudio, se han propuesto otros conceptos que ofrecen otras líneas de lectura para las literaturas de la época. Ana María Amar y Teresa Basile proponen tres pares conceptuales en este sentido: derrota/fracaso, duelo/melancolía y desencanto/desarme. Considero que estas categorías permiten comprender un espectro mayor de las literaturas recientes; además, posibilitan el diálogo entre las literaturas de la posguerra en Centroamérica y la posdictadura en los países del Cono Sur. A este respecto, sugiero revisar los textos del dossier "Derrota, melancolía y desarme en la literatura centroamericana de las últimas décadas" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 247, abril-junio, 2014, en particular la Introducción hecha por Ana María Amar Sánchez y Teresa Basile. Para saber más sobre dichas categorías, ver también los estudios de Ana María Amar Sánchez, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (2010), y de Adelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* (2000).

⁷ Me parece que es válido entender la posguerra como ambos, un periodo y una sensibilidad. La posguerra tiene que ver con la sensibilidad del desencanto, y ésta no se puede entender sin observar el momento histórico, político y cultural de la región. No obstante, este tipo de literatura va más allá del periodo que concierne a la posguerra en su sentido político y militar, y la literatura que se dio en este periodo no se limita a esta sensibilidad: ni toda la literatura del desencanto se escribió en la posguerra, ni toda la literatura escrita durante la posguerra tiene un tono desencantado. Asimismo, como ya se mencionó, si bien se trata de un acontecimiento que atañe de manera directa a tres países —El Salvador, Guatemala y Nicaragua—, sus consecuencias se hicieron presentes en todo el istmo. Ver nota 5.

pues en la nueva literatura se pone en evidencia el estigma de la traición que se creó sobre la ficción. Por otro lado, la académica salvadoreña también muestra las afinidades entre los dos paradigmas: ambos ponen en evidencia la inexactitud de las versiones oficiales de la historia de América Central. En tanto que la narrativa clásica testimonial y la revolucionaria lo hacen desde una perspectiva utópica, la ficción de posguerra pone en escena a personajes cínicos y desencantados, y a sociedades inmersas en la violencia, el caos y la criminalidad (Cortez, 2010, pp. 25-27).

Esta sensibilidad del desencanto de la que habla Cortez está relacionada con el clima de violencia dominante en las sociedades centroamericanas de fin de siglo. En la narrativa revolucionaria y testimonial de las décadas anteriores, la violencia tenía que ver tanto con la denuncia de la opresión política, económica y social que los gobiernos ejercían sobre sus poblaciones, como con la justificación de movimientos revolucionarios que pretendían la liberación de las comunidades subalternas. En cambio, en la narrativa de la posguerra el uso de la violencia se distanció de su sentido político-ideológico para dar lugar a nuevas percepciones de la misma; en ésta, se representan las maneras en que la violencia se encuentra presente y las personas conviven con ella. Así, el espectro de la violencia ya no se limita a la denuncia, sino que aborda, con el trabajo estético, los cambios de las sociedades del istmo (Mackenbach & Ortiz Wallner, 2008, p. 85; 93; Cortez, 2010, p. 7).

A este respecto, es útil la categoría de “violencia oblicua” propuesta por Dante Liano en su estudio sobre la literatura guatemalteca, donde la utiliza para caracterizar a aquellas obras en que la violencia aparece de manera escondida; en ellas no se aborda de manera directa el tema de la violencia, pero ésta se encuentra presente, rodea los ambientes, está sumergida y es alegórica (Liano, 1997, pp. 261-265). En este sentido, en muchas de las nuevas obras ficcionales, se aborda un tipo de violencia que está presente en las subjetividades, en las maneras de hablar y en las relaciones personales. En palabras de Mackenbach y Wallner:

Las narraciones y novelas de estos años se alimentan de las diversas relaciones y formas de violencia que caracterizan las configuraciones de las sociedades centroamericanas: la violencia fundacional, justificada estructural e históricamente, rastreable en estas sociedades hasta el acto de violación de la Conquista; las secuelas de la violencia directa, política y militar de los conflictos armados de las décadas de 1970 hasta 1990, así como la violencia indirecta de las relaciones económicas, hogareñas, familiares, para sólo mencionar algunas. En muchos casos, dichos textos literarios privilegian aquellas miradas sobre la pluralidad de las formas y las relaciones de violencia en los individuos y sus relaciones personales, así como en las (im) posibilidades de su convivencia con la violencia (Mackenbach & Ortiz Wallner, 2008, p. 90).

El espacio en que se desarrolla la mayor parte de las situaciones narradas es la ciudad. Los que la habitan viven las consecuencias de la violencia presente en el espacio urbano. En la ciudad se escenifica a sociedades en ruinas, fragmentadas, en las que la convivencia cotidiana está cargada de miedo ante los otros; la violencia está normalizada, y el valor de la vida es poco. Asimismo, la constitución de las identidades colectivas es difícil. Las capitales centroamericanas aparecen como lugares en que se narran historias enmarañadas en situaciones de violencia en que la criminalidad y la muerte conforman un ambiente dominado por la desconfianza, la paranoia y el miedo. En el espacio urbano y las relaciones que con él se dan se muestran también las nuevas maneras de relacionarse con los habitantes, el Estado y con la ciudadanía misma (Mackenbach & Ortiz Wallner, 2008, pp. 85-86; Ortiz Wallner, 2007, pp. 88-89).

En este clima, los personajes que aparecen en las narrativas ficcionales son individuos afectados por la violencia de distintas formas. En general, se trata de personas desencantadas con la realidad que viven: ya no creen en un futuro utópico en el que sea posible una sociedad más justa. La herencia de la represión, la persecución y el destierro los persigue. Para muchos, las secuelas de la guerra y la presencia de una violencia presente en todos los ámbitos de la vida generan paranoia, esquizofrenia, crisis de nervios y altanería; quienes aprendieron el arte de matar en la guerra, encuentran una forma de supervivencia en la criminalidad. Los desplazamientos poblacionales son comunes: migrantes económi-

cos y exiliados políticos, así como gente que se va porque quiere. Los intercambios entre personas se dan no sólo entre los países del istmo, sino también con otros países, particularmente con México, Estados Unidos y Canadá. La violencia afecta a todas las clases sociales. La literatura exhibe las distintas posibilidades que la gente tiene de relacionarse con el ámbito hostil de las ciudades; en ella, cada personaje representa una posible manera de vivir en la realidad centroamericana (Mackenbach & Ortiz Wallner, 2008, p. 90; Acevedo Leal, 2001, pp. 98-102).⁸

Ahora bien, la literatura en que se expresa la estética del cinismo no ha quedado libre de críticas. En su estudio sobre el caso guatemalteco, Anabella Acevedo expone que, a su parecer, una gran parte de la literatura de la posguerra, al haber perdido las esperanzas en una sociedad mejor, expresa una agresividad que parece ser gratuita. Para ella, si bien experimenta con nuevas formas estéticas, la producción llega a contener una visión individualista y egocéntrica (Acevedo Leal, 2001, pp. 103-104). En el mismo tono, Beatriz Cortez plantea que un problema con esta estética es que si bien “nos permite reír de nuestras propias faltas, de nuestros miedos, de nuestros deseos, al final [...] el cinismo lleva al individuo a su propia destrucción (Cortez, 2010, pp. 283-284)”. Desde su perspectiva, la sensibilidad cínica conlleva a un proyecto fallido en cuanto que lleva al individuo a experimentar pasiones que lo llenan de dolor: “el cinismo se vislumbra como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto (Cortez, 2010, p. 284)”.

Si bien dichas críticas me parecen pertinentes, en este trabajo se abordará la estética del cinismo desde la perspectiva según la cual se trata de una sensibilidad que retrata de manera crítica y cruda los ambientes centroamericanos de fin de siglo. Me parece que, más allá de las críticas arriba señaladas, el cinismo pone sobre la mesa

⁸ Algunas de las novelas que estos estudios han considerado son: Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre* (2001), *La diáspora* (2002) e *Insensatez* (2004); Rodrigo Rey Rosa, *Que me maten si...* (1997) y *La orilla africana* (1999); Franz Galich, *Huracán corazón del cielo* (1995); Dante Liano, *El misterio de San Andrés* (2005), y Jacinta Escudos, *El desencanto* (2001).

problemas muy profundos sobre las sociedades del istmo: evidencia la falta de soluciones y la profundidad de los problemas; pone en escena a sociedades que históricamente han sido maltratadas; y deja ver que hay muchas preguntas y pocas respuestas para los problemas que enfrentan. En suma, en la literatura de la posguerra se dibuja la forma de vida de una región que en otros lugares han llamado *la periferia de la periferia*.

1.4. Textos friccionales

Como puede verse, una de las diferencias más importantes entre las narrativas revolucionaria y testimonial y la literatura de la posguerra se encuentra en la forma de apropiarse de la realidad extratextual. La diferencia entre estos dos momentos del campo literario no puede comprenderse si sólo se observan las características intratextuales de los textos, pues en el caso de la narrativa centroamericana, la forma de aprehensión de lo real está en el centro del debate. En términos teóricos y metodológicos, esto obliga a preguntarse por las formas de establecer relaciones, divergencias y límites entre la literatura y la realidad. ¿Hasta qué punto se puede sustentar con la literatura el conocimiento de lo que pasa en el mundo no-ficticio?

En su libro *Fiction et Diction*, Gérard Genette hace una esclarecedora distinción entre los textos de ficción y de dicción: “Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles [...]” (Genette, 1991, p. 31).⁹ Quisiera poner atención al concepto de ficción. Genette propone que un rasgo fundamental de los textos de ficción —que los distingue de los textos de dicción— es su carácter de intransitividad: el objeto de las obras de ficción es ficcional, y este carácter “détermine une fonction paradoxale de

⁹ Si bien leo el texto en francés, reproduzco la traducción de Carlos Manzano: “Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales (Genette, 1993, p. 27)”.

pseudo-référence, ou dénotation sans dénoté (Genette, 1991, p. 36).¹⁰ Más aún, para Genette, “le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu’il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction, [...] (Genette, 1991, p. 37).¹¹ En este sentido, Genette señala que el texto de ficción es intransitivo porque los seres a los cuales hace referencia no existen fuera de ellos mismos; la realidad del texto está contenida en el texto mismo. Esta intransitividad constituye al texto en objeto autónomo y su relación con el lector en una relación estética, donde el sentido y la forma son inseparables (Genette, 1991, p. 37).

Frente a la propuesta de Genette, Ottmar Ette observa que hay textos que no se pueden ubicar ni en los polos de la ficción ni en los de la dicción, textos que oscilan entre ambos extremos, en los que hay espacios “imaginarios”, pero también referencias directas a la realidad extratextual: relatos que se mueven entre la “conformidad con la realidad” y lo “ficcional”. Para comprender este tipo de textos, Ette propone introducir un tercer polo, más allá de dichos dos términos, que llama “fricción”: “la subversión de los límites genéricos, de los límites que separan los discursos ficcionales de los discursos dictionales (Ette, 1994, p. 59)”. Se trata de obras híbridadas por los géneros que recogen, por la diversidad de discursos que contienen y por el salto continuo que realizan entre la ficción y la dicción (Ette, 2001, pp. 36-37).¹²

¹⁰ “Determina una función paradójica de pseudorreferencia o denotación sin denotado (Genette, 1993, p. 31)”.

¹¹ “El texto de ficción no conduce a ninguna realidad extratextual, todo lo que toma (constantemente) de la realidad [...] se transforma en elemento de ficción (Genette, 1993, p. 31)”.

¹² En su obra, Ette ocupa la categoría de *fricción* para estudiar textos cuyo contenido oscila entre las fronteras de la ficción y la dicción de diferentes maneras. Para el estudioso alemán, este tipo de relaciones se pueden encontrar en los relatos de viajes, en algunas obras biográficas y autobiográficas, en las novelas testimoniales y novelas que se construyen sobre la base de hechos históricos, en ciertos ensayos, entre otros. Es decir, los textos friccionales son aquellos cuyo contenido no puede ser comprendido de manera única con las categorías de ficción o dicción, pues contiene elementos –indispensables para el entendimiento de la obra– imaginarios y reales. Ver. por ejemplo, “Así habló Próspero”. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de ‘Ariel’” (1994), *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard* (2001) y *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)* (2004).

Para el caso de la literatura centroamericana de posguerra, donde la apropiación de la realidad extratextual es clave, Ortiz Wallner propone utilizar la categoría de fricción para estudiar la producción novelesca, en la que, según su línea de argumentación, se ponen en juego distintas lógicas que oscilan entre la historia, la ficción, el testimonio y la memoria. Para la académica costarricense, en las ficciones de la época conviven diversos saberes, géneros y formas; en ellas hay dinámicas multirrelacionales en las que hay intercambios e influencias, y en las que se ponen en cuestión los discursos homogeneizantes sobre la verdad, la nación, la identidad y la historia. Desde esta perspectiva, Ortiz Wallner propone que la friccionalidad es una dinámica válida para las literaturas centroamericanas en cuestión que permite un acercamiento desde la multirrelacionalidad entre los elementos intratextuales y extratextuales (Ortiz Wallner, 2012a, pp. 86-90).

En particular, a Wallner le interesa observar en sus novelas de estudio, acudiendo a la friccionalidad, las formas en que el pasado reciente y las formas en que es rememorado se trabajan y representan. Para ella, la ficción literaria trabaja las problemáticas de la memoria, esto es, las configuraciones del recuerdo y del olvido; en las novelas se expresan prácticas sociales y culturales, interpretaciones del pasado y proyecciones hacia el futuro. En esta tesis, Ortiz Wallner propone una triple dimensionalidad entre las relaciones internas y externas de las literaturas, entre las relaciones entre novela, ficción, memoria e historia:

por un lado, la dimensión en que la literatura se vuelve el medio para la representación de las memorias extraliterarias; por otro lado, la dimensión en la cual la literatura se convierte en un medio para la (re) construcción de las memorias, y, finalmente, la dimensión en que la memoria es un trabajo literario, en donde la memoria trabaja *en* la literatura (Ortiz Wallner, 2012a, p. 91).

Desde la propuesta de Ortiz Wallner, en las novelas centroamericanas de la posguerra se expresan diversas lecturas sobre el pasado y se proponen nuevas maneras de rememorar, que no están atadas a una verdad y que se alejan de las lecturas testimoniales. En las novelas se ponen en escena interpretaciones sobre el pasado bélico, las transiciones a la de-

mocracia y sus resultados, la nueva vida en las economías neoliberales, así como la violencia social imperante en los nuevos ambientes de fin de siglo. Así, cada novela “ofrece una resolución simbólica diferente a través de la cual se escenifica la presencia de los culpables, los criminales, como actores, en el espacio público y la ciudadanía que se ve compartiendo dicho espacio con sus torturadores y verdugos (Ortiz Wallner, 2012a, p. 163)”. De esta manera, las novelas se convierten en espacios friccionales en los que conviven lógicas que oscilan entre la ficción, el testimonio y la historia, y, de esa manera, la literatura se vuelve un espacio por excelencia para la comprensión de la historia reciente centroamericana en sus múltiples facetas (Ortiz Wallner, 2012a, pp. 163-165).

Ahora bien, como este trabajo también aborda el ensayo, es imperante justificar las relaciones entre el ensayo y la novela, así como la forma en que éstos pueden ser estudiados con la categoría de fricción. Ya en su estudio sobre el *Ariel* de Rodó (1994), Ette propuso —por primera vez— utilizar la categoría de fricción para el análisis de un texto ensayístico. En el libro del autor uruguayo, señala Ette, se entrecruzan las fronteras de la filosofía y la ficción; se trata de un ensayo, sí, pero su contenido tiene un importante nivel multidisciplinario, que impone que su estudio se realice en múltiples niveles, más allá de los límites de la ficción y la dicción. De esta manera, la argumentación del académico europeo permite entender que el polo de la fricción es útil para examinar distintos tipos de discursos.

De hecho, puede argüirse que el ensayo es uno de los géneros más dados para oscilar entre diversos modos discursivos. Liliana Weinberg apunta que en esta prosa de ideas todo está en la óptica de quien escribe y, en este tenor, siempre hay una tensión entre el deseo de describir la realidad y dar un punto de vista sobre la misma. En el ensayo conviven distintos niveles. Quien lo escribe pretende dar una opinión crítica de su sociedad, pero no puede escapar de su propio lugar social. El autor del ensayo *está en el mundo*, y este *estar en el mundo* condiciona su mirada. Más aún, en el ensayo el lenguaje es fundamental, pues es con éste que se lleva a cabo el ejercicio del pensamiento crítico. Y, al mismo tiempo, es escritura, pues sólo por medio de ésta se puede proyectar el

pensar y el decir (Weinberg, 2007, pp. 111-115; 2012, pp. 17-26). A este respecto, Weinberg propone

considerar el ensayo como un texto situado, que establece un juego de permanente remisión al aquí y ahora de sus condiciones de enunciación a la vez que a su modo de inscripción en un sentido general y comunicable. [...] El ensayo es un texto en el que se hace ostensible el presente del acto de entender y de decir la puesta en evidencia del momento enunciativo y escritural así como el permanente reenvío a las condiciones propias de una situación enunciativa (Weinberg, 2012, p. 26).

Así pues, en el ensayo se establece un triple vínculo entre el autor, el mundo y el texto. El autor quiere decir algo sobre el mundo en el que está, y aunque asume una perspectiva crítica en la cual intenta alejarse de su propia cultura y verla desde afuera, las reminiscencias de ésta siempre están ahí, ejerciendo su influencia sobre la visión del ensayista. El texto es producto de esa relación escritor-mundo, pero al mismo tiempo tiene su propia autonomía, su forma y su contenido tienen una lógica interna particular. Pero es justo en ese triple vínculo en el que considero que el ensayo tiene que ser comprendido a partir de este tercer polo llamado fricción.

Dado que en este texto se van a comparar dos obras de Horacio Castellanos Moya, *El asco*. *Thomas Bernhard en San Salvador* y *Recuento de incertidumbres*, la primera novela y el segundo ensayo, todavía es necesario explicar, desde una perspectiva teórica y metodológica, los vínculos que permiten dicho parangón. Ya se mostró cómo tanto la producción novelesca centroamericana como el ensayo se mueven entre los polos de la ficción y la dicción, juegan entre las formas de los universos intraliterarios y los contenidos extratextuales que en ellos se encuentran, de modo que para comprenderlos de manera crítica es necesaria la categoría de fricción. De hecho, me parece que este concepto permite también la comparación entre la novela y el ensayo en cuestión, y lo hace desde distintas perspectivas. Por un lado, si se piensan como obras que forman parte de un campo literario más amplio —el de la Centroamérica de posguerra—, entonces se puede apreciar que ambas contienen interpretaciones sobre ese

nuevo campo. Esto es, ambas obras nos hablan sobre la nueva configuración del campo literario: el papel de los intelectuales y la literatura en la sociedad, así como las nuevas formas de escribir y de hablar. Además, ambas obras contienen lecturas sobre las realidades sociales centroamericanas: apreciaciones sobre las transiciones a la paz y a la democracia, sobre la inserción en la economía global, sobre las migraciones masivas y, por supuesto, sobre la violencia social presente en los espacios de la vida del istmo. En suma, al ofrecer lecturas sobre un mismo campo literario y perspectivas sobre una misma realidad extratextual, ambas obras se complementan y vuelven comparables.

La posguerra desde la esperanza: *Recuento de incertidumbres*

2.1. Los intelectuales y el ensayo: Rafael Lara Martínez y Miguel Huevo Mixco

En el primer capítulo de *Taking their word*, Arturo Arias plantea que con el fin de los treinta años del periodo guerrillero y de los sueños utópicos revolucionarios, se transformó el universo simbólico de la mayoría de los sujetos centroamericanos. Los espacios imaginarios y el horizonte simbólico que componen el espacio cultural cambiaron (Arias, 2007, p. 3). En el primer capítulo de *El arte de ficcionar*, Alexandra Ortiz Wallner señala que la posguerra –entendida como un periodo de transición entre la guerra y la democracia– también fue un momento de reconfiguración del espacio cultural en el que "no solamente se empiezan a redefinir los roles de los intelectuales y sus producciones, sino que alrededor de estas es como se reorganizará el cuestionamiento del sistema epistemológico (Ortiz Wallner, 2012a, p. 33)".¹³

¹³ Como lo desarrollé en el capítulo anterior, este cambio cultural ha sido discutido ampliamente por la crítica especializada. Ver Capítulo 1.

Este cambio cultural del que hablan Arias y Ortiz Wallner se reflejó en las distintas producciones textuales de la época, desde la literatura ficcional hasta la poesía, el ensayo y el testimonio. Llama la atención, no obstante, la poca atención que los estudios críticos sobre el campo literario de la posguerra en Centroamérica han puesto en la producción ensayística. La mayoría de ellos se centra en las obras ficcionales, y pone especial interés en el proceso de transición que hay entre el canon del testimonio y la aparición de la gran cantidad de novelas que surgieron desde finales de los años ochenta. En general, estos estudios hacen alusión a los ensayos como soporte para la comprensión de tal producción, y no como textos que en sí mismos constituyen al nuevo campo literario.

La observación anterior es importante cuando se advierte que los ensayos dan cuenta de la conformación de los nuevos imaginarios sociales. Son particularmente relevantes para el campo intelectual porque en ellos no sólo se discuten los procesos sociales, políticos y culturales de la región, sino también se examina la nueva función de los intelectuales y de la literatura frente a estos nuevos procesos. Más aún, los ensayos proponen reflexiones sobre el nuevo campo literario en construcción, y al mismo tiempo forman parte del mismo; esto es, no son sólo un refuerzo para aproximarse a y comprender la literatura (ficcional) de la posguerra —aunque son indispensables para esto—, sino que son parte de la literatura (no-ficcional) misma. Son, en suma, un espacio de proposición y diálogo intelectual fundamental del campo literario de la posguerra. Cabe recordar que, en el ensayo, el espacio y el lugar de enunciación no pueden quedar de lado. Es en su relación con el mundo —tiempo/espacio— que el escritor busca decir algo. Por lo mismo, no hay que perder de vista que las nuevas propuestas están marcadas por los nuevos contextos.

Es en esta perspectiva que a continuación estudiaré ciertas transformaciones del campo literario centroamericano de la posguerra a partir de la producción ensayística. Desarrollaré que los intelectuales-escritores y la literatura adquirieron nuevos roles en la sociedad —no determinados, sino en continuo proceso de reno-

vación— y esto se reflejó en los ensayos, donde se discernió sobre este proceso de cambio. Más aún, la redefinición de lo que significaba ser intelectual, escritor, así como de la literatura, se dio en diversos sentidos. Por un lado, se realizó a partir de la relectura del campo intelectual-literario que había tenido lugar entre las décadas de 1960 y 1990. Por otro lado, la nueva lectura del campo intelectual-literario tuvo un fuerte elemento prospectivo: tenía que ver con lo que, según se interpretaba, eran las necesidades futuras del.

Ahora bien, si bien este es un escenario que se vivió en la región centroamericana, cada país tuvo sus particularidades en función de las transiciones nacionales. Por esta razón, me concentraré en dos libros de ensayos que se publicaron en El Salvador, *La casa en llamas. La cultura salvadoreña a finales del siglo XX* (1996) de Miguel Huezo Mixco y *La tormenta entre las manos. Ensayos sobre literatura salvadoreña* (1999) de Rafael Lara Martínez. Ambos libros dialogan con los ensayos de *Recurso de incertidumbres* (1993) de Castellanos Moya. En todos ellos se plasman reflexiones sobre la nueva función del intelectual-escritor y de la literatura ante el nuevo panorama, en particular en el contexto de El Salvador.

Pero hay que realizar algunas precisiones antes de continuar. Como se verá, los ensayos de Castellanos Moya, Huezo Mixco y Lara Martínez están profundamente marcados por su lugar de enunciación, por el contexto de El Salvador posbélico. Para ellos, los Acuerdos de Paz de 1992¹⁴ marcan una ruptura en el orden cultural del país. La transición —a la democracia y la paz, pero también en las ideas— que significa la posguerra se encuentra en el centro de sus preocupaciones. En esta tesitura, si bien están en relación con el campo centroamericano, hay que verlos, en su particularidad, como textos que leen el campo salvadoreño. Otra precisión: se apreciará que los tres ensayistas discuten con otros, tienen interlocutores. En estas discusiones, llega a dar la impresión de que

¹⁴ Los Acuerdos de Paz de 1992 se encuentran disponibles en: <<https://www.marxists.org/espanol/tematica/elsalvador/organizaciones/fmln/1992/ene/16/acuerdosdepaz/index.htm>> [Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2017].

hay afirmaciones simplistas o manejos de la información direccionados. Es por esto que aquí se abordarán estos ensayos desde sus afinidades; los tres configuran —con sus particularidades— una posición en el nuevo campo literario-intelectual salvadoreño. Pero quedan otras rutas por estudiar: respuestas a estos autores, otras posiciones, diálogos diferentes. Así pues, quedan caminos por explorar en el ensayo salvadoreño y centroamericano, que rebasan los límites de esta investigación.

Para entender las lecturas de Castellanos Moya, Lara Martínez y Huezco Mixco sobre el nuevo papel del intelectual-escritor y de la literatura, es necesario conocer la concepción de éstos en la época anterior, pues es a partir de la re-lectura de ésta que piensan el porvenir del campo literario: ¿cuál es ese campo con el cual se rompió?, ¿cuál era la función del escritor y de sus producciones en ese mundo? En Centroamérica, entre las décadas de 1960 y 1980 se vivió un panorama intenso. Eran los tiempos de la Guerra Fría, el mundo estaba polarizado y la creencia en la liberación de los países del tercer mundo estaba a la orden del día. Entre muchos grupos de la intelectualidad centroamericana de izquierda se había constituido un imaginario teleológico según el cual los movimientos de liberación nacional derrocarían al capitalismo y comenzarían la construcción del sistema socialista. La Revolución cubana había sido la prueba de que esto era posible.

Arturo Arias y Werner Mackenbach han desarrollado que tanto la radicalización como la polarización políticas características de Centroamérica influyeron para que los escritores-intelectuales tomaran posiciones prácticas frente a las condiciones de vida de los sectores desfavorecidos: tenían que mostrar su compromiso. Aquéllos eran concebidos como los guías morales del pueblo, los portadores de su palabra. De hecho, Arias plantea que la distinción entre escritor y guerrillero se diluyó en la pequeña región, donde, nos dice, ambas categorías se unieron y constituyeron a un nuevo sujeto revolucionario: el escritor-guerrillero. En el centro de la discusión estaba la responsabilidad social del escritor en países en condiciones de super-explotación; y la postura general fue la de volverse partícipes de

los movimientos revolucionarios.¹⁵ Ahí reinó la máxima: “el poeta es una conducta moral, debe escribir como piensa y vivir como escribe, está comprometido con el pueblo, con sus luchas liberadoras, con la revolución (Arias, 1998b, p. 213)”. En este orden de ideas, Mackenbach plantea que con la radicalización política se dio también una politización extrema de la literatura y la cultura como parte de los movimientos de liberación nacional. El escritor-guerrillero tomaba las armas y, al mismo tiempo, utilizaba la literatura como una: “se postuló no solamente al escritor (también) políticamente activo, sino al guerrillero que (también) escribe: la literatura al servicio de la lucha armada (Mackenbach, 2015a, p. 60)”.¹⁶

La literatura que no era considerada comprometida comenzó a ser vista por muchos como un privilegio burgués; los intelectuales debían hacer algo más que escribir ante el violento panorama de la región. La dicotomía entre acción y escritura marcó así a una parte importante del campo intelectual centroamericano. El punto de comparación de los escritores eran los guerrilleros, quienes buscaban de manera concreta la liberación regional frente a las potencias capitalistas y contribuían a la construcción del socialismo. La literatura era válida sólo si era útil en este mismo sentido. En este contexto, junto con la acción, las narrativas revolucionarias y testimoniales se convirtieron en las producciones por excelencia para mostrar el compromiso con los sectores excluidos y las luchas por la liberación nacional.¹⁷

Es frente a este campo que los escritores reflexionan sobre su posición durante la posguerra. En este proceso, el ensayo se convir-

¹⁵ Ver los trabajos de Arturo Arias, *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX* (1998, pp. 210-215), y *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990* (1998, pp. 51-55).

¹⁶ Claudia Gilman estudia a profundidad los debates y las tensiones en torno a la idea del escritor comprometido en las décadas de 1960 y 1970. Sus estudios sirven para comprender las discusiones de esta temática no sólo en Centroamérica, sino en América Latina en general. Ver sus artículos “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización” (1997) y “El intelectual como problema. La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta” (1999), y su libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003).

¹⁷ Ver la discusión con John Beverley en el Capítulo 1.

tió en uno de los medios por excelencia para la reflexión y el diálogo intelectual en torno a las nuevas problemáticas. En él, los autores sugerían nuevas lecturas sobre lo que había sucedido con la literatura y sus productores durante las décadas pasadas, y abrían nuevos caminos para las literaturas venideras. Para el caso salvadoreño, los ensayos de Lara Martínez y de Huerdo Mixco son ilustrativos para comprender la configuración del nuevo campo intelectual-literario de El Salvador. Sus ensayos, además, dan cuenta de una faceta de la posguerra centroamericana que ha sido poco estudiada: en ésta, aquélla se constituyó como un momento de transición lleno de posibilidades. La posguerra era un momento que permitía una refundación nacional y, con ésta, nuevas posibilidades para la literatura.

En sus ensayos, cada quien realiza lecturas particulares sobre la manera en que el nuevo campo intelectual-literario se necesita reconfigurar; no obstante, me parece que ambos siguen ciertas tendencias: plantean que la literatura y la crítica literaria que surgió entre los años de 1960 y 1990 ya es del pasado; sugieren que hay que juzgar a la nueva literatura en función de su calidad literaria, y no a partir de las ideologías políticas; apuntan que se tiene que juzgar a los escritores por la calidad de sus obras y no por lo que hagan de sus vidas; proponen que el trabajo intelectual de la reflexión es necesario en el nuevo contexto de El Salvador, y que se debe dejar de menospreciar en nombre de la acción.

En este sentido, la posguerra se configura como un momento en el que se propone que la literatura sea juzgada por su calidad estética, y no por factores político-ideológicos. Asimismo, la posguerra surge también como un momento en el que la dicotomía entre la función del intelectual y la del escritor se manifiesta: es escritor quien se dedica a escribir literatura —y a éste hay que juzgarlo por la calidad de su creación—, y es intelectual quien se dedica al trabajo de reflexión y de proposición, en particular sobre los nuevos problemas que enfrenta El Salvador.¹⁸

¹⁸ Claudia Gilman observa que entre las décadas de 1960 y 1980 se dio una fusión entre las figuras del escritor y del intelectual: el escritor se convirtió en intelectual porque estaba

Quisiera poner atención ahora al ensayo de Huevo Mixco, *La casa en llamas*, que fue publicado en 1996 a fin de reflexionar sobre la cultura salvadoreña de la posguerra. Es pertinente examinar su lectura sobre la literatura que apareció entre las décadas de 1960 y 1980 porque a partir de ésta el autor habla sobre el campo intelectual-literario de la posguerra. Ahora bien, Huevo Mixco sugiere el concepto de “estética extrema” para caracterizar la literatura a partir de los años sesenta. Para él, sus representantes son los escritores de los grupos de Roque Dalton y Otto René Castillo, “activistas de izquierda o comunistas, cultores de la acción más que de la contemplación (Huevo Mixco, 1996, p. 43)”, desdeñosos de los “intelectuales de gabinete”. La estética extrema es

el conjunto de tesis, explícitas o no, intuitivas o conceptuales, que sustentaron la creación de un conjunto de obras literarias y de arte que se produjeron en condiciones extremas y propusieron respuestas extremas. Extrema, en el sentido que sus autores vivieron en el ojo de una situación límite: fustigados, en el exilio, en la clandestinidad o en guerra. Extrema, igualmente, porque una ruptura con las precedentes formas poéticas, literarias y lingüísticas. Surge de la experiencias histórica y personal, en definitiva cultural, de los creadores. No surge de una normatividad, sino de una necesidad. Está, en general, invadida por lo política, aunque no en todos los casos ello signifique opciones partidarias (Huevo Mixco, 1996, pp. 44-45).

En el centro de esta estética se encuentra la noción del “compromiso”, que se refiere a “la necesidad de que el escritor, el artista, ejerza una acción revolucionaria (Huevo Mixco, 1996, p. 46)”. La obra está en estrecha relación con su utilidad práctica frente a la realidad concreta. Se trata de la expresión de una sensibilidad extendida, que no tuvo un centro. Se trata también de una estética que valía más por su función extraliteraria, revolucionaria, por sus condiciones de producción, que por su contenido formal. Para Huevo Mixco, la estética extrema se prolongó hasta mediados de la

(moralmente) obligado a hacer pronunciamientos públicos en apoyo a la revolución. Estos pronunciamientos lo legitimaban frente al campo literario. Este paso a la vida pública era lo que marcaba el paso entre el escritor y el intelectual. Ver su trabajo “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización” (1997).

década de 1970. Después llegó la guerra acompañada por una poesía de combate, una corriente cuyo propósito era acompañar la contienda armada. Pero, a su parecer, se trató de un momento de escasez en la producción literaria; la guerra consumía todas las energías frente al ejercicio de la escritura (Huezo Mixco, 1996, pp. 50-51).

Es la posguerra la que viene con una renovación del campo literario en su conjunto. Si, como se ve en la lectura de Huezo Mixco, las décadas anteriores vieron aparecer un campo en el que las nociones de "literatura", "escritor" e "intelectual" estaban estrechamente ligadas con la política, en la posguerra se comenzaron a resignificar dichas nociones con nuevos horizontes. De hecho, en el ensayo de Huezo Mixco parece que comienza a formarse una nueva separación entre la función de los intelectuales y los escritores. El autor deja ver que el nuevo contexto salvadoreño, el de la posguerra, demanda nuevas perspectivas para pensar el campo intelectual. Para la reconstrucción del país, los intelectuales tienen que dedicarse a la reflexión no sólo sobre lo que pasó durante la guerra, con sus distintos actores, sino también sobre las distintas facetas que componen la nueva cultura de los salvadoreños: la violencia urbana, la migración masiva, el papel de los medios de comunicación, la influencia de los Estados Unidos, así como las corrientes estéticas. Esto no puede ser de otra manera: el término de la guerra y la construcción de la paz y de la democracia requieren nuevas perspectivas de pensamiento. En este sentido, su ensayo comienza así:

Un nuevo país, una nueva cultura... Son frases trilladas, pero no por ello dejan de representar el trazo grueso de una búsqueda en la que debemos afanarnos con un alto sentido crítico. La memoria juega un papel irremplazable. Para el nuevo país y la nueva cultura los salvadoreños, quienes somos fundamentalmente los llamados a construirlos [los intelectuales], debemos hacer un esfuerzo de memoria permanente, recordar de dónde venimos y cómo llegamos hasta aquí (Huezo Mixco, 1996, p. 9).

Para Huezo Mixco, así, los intelectuales están llamados no sólo a reflexionar sobre cómo reconstruir el país y su identidad,

sino también a hacerlo a partir del entendimiento del pasado. Ahora bien, como se ve, aquellos tienen una función pública en su sociedad. Y es ahí donde se encuentra su separación respecto de los escritores, pues en su ensayo, parece que éstos son, tal cual, quienes escriben literatura. En esta tesitura, dado que hay una distinción entre intelectual y escritor, Huezo Mixco realiza una lectura diferente sobre el nuevo papel de los escritores en el nuevo panorama posbélico. En este sentido, a su parecer, en el campo literario de la década de los noventa reina un clima de incertidumbre, en el que los creadores han quedado marginados. En el nuevo contexto, plantea Huezo Mixco, no sólo da la impresión de que hay una falta de empuje en la letras —pues no son funcionales para las demandas del mercado—, sino que el escritor da señas de encontrarse en un campo desconocido, pues por un lado, se le reprocha el haberse puesto al servicio de una ideología y por otro, se le pide que expie aquel error (Huezo Mixco, 1996, p. 53). En esta tesitura, el autor dice que "el escritor parece encontrarse fuera de lugar. Protestar tampoco resulta de buen gusto. Escribir sobre la guerra lo convierte en un nostálgico de un capítulo que, según algunos, también debería cerrarse en la literatura (Huezo Mixco, 1996, p. 53)".

Sin embargo, la posguerra también abrió nuevas posibilidades para los escritores y la literatura. Si bien, por un lado, los escritores quedaron relegados, por otro lado, también adquirieron nuevas responsabilidades. A este respecto, un cambio notable es que se les empieza a juzgar por sus creaciones mismas, y ya no por su vida o sus ideas políticas. Más aún, si bien la literatura se aleja de las ideologías políticas en la posguerra, sigue jugando un papel fundamental en la construcción de la memoria salvadoreña. Así, dice Huezo Mixco:

la misión política de la literatura es la de rechazar cualquier misión política, pero que nadie dude en repetir la historia si su conciencia se lo dicta. Otra: necesitamos despertar de nuevo entre los escritores salvadoreños, tras la pasión por las ideas, los contenidos y mensajes, la pasión por las formas, por la belleza y los misterios del estilo. Y una más: no hay que apresurarse demasiado para obtener resultados satisfactorios (Huezo Mixco, 1996, p. 55).

Dejaré aquí el estudio sobre el ensayo de Huevo Mixco, no sin antes enfatizar dos ideas a las que también llega —aunque por caminos diferentes— Rafael Lara Martínez en su ensayo *La tormenta entre las manos*. Por un lado, el campo intelectual-literario de la posguerra se configura como un momento en que el intelectual y el escritor asumen funciones diferentes: el primero se dedica a la reflexión sobre los problemas sociales y el segundo a la escritura. Por otro lado, en este nuevo campo, la política y la literatura se separan, y surge un esfuerzo por que la literatura sea juzgada en función de su calidad estética y no de su ideología.

En el libro de Lara Martínez, dichas características adquieren tonalidades diferentes. Sus ensayos dejan ver de manera más perceptible que la defensa de la separación entre política y literatura vino acompañada de fuertes tensiones con la forma en que se había consolidado el campo intelectual-literario anterior. La ruptura entre estos dos campos implicó férreos debates, pues tenía que ver con la representación misma de Centroamérica frente al mundo. En este tenor, el ensayista salvadoreño piensa la configuración del nuevo campo literario del istmo a partir no de lo que pasó en el terreno de las letras y de la poesía, sino de los estudios críticos en torno a la producción literaria de la región, y en particular, de la dicotomía entre la canonización del testimonio —llevada a cabo desde la academia estadounidense— y la aparición de obras de ficción.

Lara Martínez es particularmente crítico con los estudios surgidos en la década de 1990 en la academia norteamericana porque, a su parecer, realizan una lectura colonizadora de los textos centroamericanos. El autor observa que dichos estudios continuaron leyendo la narrativa del istmo bajo la luz de lo que había pasado durante la guerra. En este sentido, seguían pensando en el testimonio como el modo discursivo por excelencia para representar, desde los Estados Unidos, a las sociedades de la región; más aún, seguían percibiendo al testimonio como un modo de "literatura comprometida" con los sectores subalternos, y a la literatura como una forma de "arte burgués" egoísta e individualista. Esto, señala el

autor, implicó una visión normativa, más que descriptiva y explicativa, del fenómeno literario:

'Las realidades representadas de sus propias colonias', eso es lo que llamo canonización del testimonio. O para ponerlo en términos marxistas clásicos, el testimonio canonizado es la novela de protesta que se ha despojado de su valor de uso político en Centroamérica. Ahora ya sólo posee un abstracto valor de cambio, ya no en Centroamérica por supuesto, sino dentro de la política interna de la academia norteamericana (Lara Martínez, 1999, p. 12).

Para Lara Martínez, el problema con el canon del testimonio en los noventa es que no se corresponde con lo que sucedió en la literatura salvadoreña tras los Acuerdos de Paz de 1992 —ni antes—, que no sólo marcaron un cesura en la política del país: "'algo (...) también' debe ocurrir en la poética, en el testimonio, y en la crítica literaria, en el instante en que la revolución se vuelve imposible (Lara Martínez, 1999, p. 13)". El autor observar que en el momento en que la historia de la región dejó de tener un sentido teleológico, se perdió el destino finalista que iba más allá del presente. Y esto tuvo consecuencias en la literatura salvadoreña, consecuencias que la nostalgia revolucionaria norteamericana no tomó en cuenta (Lara Martínez, 1999, p. 13). Más aún, al no considerar la producción literaria, más allá del testimonio, y al normativizar este último, lo que hizo la academia norteamericana fue (intentar) imponer lo que se debe hacer en el istmo; y al hacer esto, negó la capacidad y el derecho al arte de ficcionar en Centroamérica.

Pero el ensayista salvadoreño muestra que, en efecto, el campo literario de la posguerra vino acompañado de obras ficcionales que no se correspondían con lo que el canon del testimonio y de la poesía de protesta marcaban. A su parecer, la aparición, en 1996, de seis novelas sin relación inmediata con lo político hizo visible lo anterior.¹⁹ Más aún, tales novelas muestran que durante la posgue-

¹⁹ Las novelas que menciona son *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya, *Libro de los desvaríos* de Carlos Castro, *Lujuria tropical* de Alfonso Kijadurías, *Tierra* de Ricardo Lindo, *Bajo el cielo del istmo* de Armando Molina y *Amor de jade* de Walter Raudales.

rra cambió el balance entre poesía y prosa narrativa, pues lo mejor comenzó a orientarse hacia la narrativa; la novela de la posguerra inauguró un espacio crítico inexplorado por la academia norteamericana (Lara Martínez, 1999, pp. 294-295). Aunado a esto, la novela se constituyó como un objeto literario autónomo respecto de cualquier fin pedagógico e ideológico: "La novela [de posguerra] es un hecho de escritura y, en consecuencia, ha renunciado al realismo social que caracterizaba el testimonio (Lara Martínez, 1999, p. 295)". Así, precisa Lara Martínez, las novelas invalidan la representación que la metrópolis generó sobre el campo artístico de El Salvador y evidencian que en la posguerra se dio una reconversión de la esfera cultural del país (Lara Martínez, 1999, p. 296).

Ahora bien, Lara Martínez profundiza en su discusión sobre el canon del testimonio y la literatura salvadoreña al comparar dos libros, *Claribel Alegría and Central American Literature*, publicado en 1994 por Ohio University Press, y *La diáspora* (1988), de Horacio Castellanos Moya. En este ensayo, además, el autor deja ver lo que para él es el nuevo papel de los intelectuales y escritores. Sobre el primer libro, baste decir que se encuentra dentro de lo que para Lara es el canon del testimonio y la mitificación de la izquierda guerrillera de las décadas anteriores. Su análisis sobre el libro de Castellanos Moya, en cambio, es interesante para observar sus ideas sobre la nueva configuración del campo intelectual-literario de la posguerra (Lara Martínez, 1999, pp. 152-153). Aquí, ya no sólo se trata de la discusión con la academia norteamericana sobre la ficción en Centroamérica; se trata también del debate con la izquierda salvadoreña misma respecto de la capacidad de crítica hacia la guerrilla misma.

Lara Martínez defiende que el intelectual-escritor —y, con éste, la literatura— se aleje de las concepciones dogmáticas de la política. De hecho, observa que la literatura de la posguerra, e incluso aquella que comenzó a escribirse a finales de los ochenta, marca ya una separación respecto de tales ideas. En esta perspectiva, observa que *La diáspora*, de Castellanos Moya, establece un punto de quiebre en el campo literario salvadoreño; de hecho, para el ensayista,

Moya se convierte en uno de los escritores clave en la defensa de la literatura por su valor estético, así como en una de las figuras que cobija con mayor destreza la idea de que el intelectual-escritor sea crítico y creador más allá de los dogmas político-partidarios.

El autor de *La tormenta entre las manos* vislumbra que en *La diáspora*, Moya ofrece, ya a finales de la década de 1980, una visión renovada en torno a "la desintegración de la izquierda salvadoreña". Castellanos Moya sostiene sin concesiones que la labor del escritor es "escribir buena literatura" y la del intelectual es ser crítico de su sociedad; y en este sentido, apuntala que para esto no deben caer en dogmatismos. Así, en su novela, Moya es crítico respecto de la anulación del individuo por parte de la jerarquía político-militar de izquierda, y ve que este modelo, que anulaba la capacidad de juicio, se hallaba en crisis. Para Lara Martínez, en la publicación de 1988 se pone en tela de juicio la sumisión a la disidencia guerrillera: "La novela de Moya es una denuncia del llamado totalitario de una organización, la cual obliga a sus participantes a la renuncia, al sacrificio y a la exclusión de todo placer individual (Lara Martínez, 1999, p. 154)". De esta manera, al insistir en que la izquierda guerrillera debía superar su verticalismo autoritario, también vaticina el fracaso de su organización: "Moya anticipó la encrucijada y la desbandada actual de la izquierda salvadoreña, así como propuso la única alternativa viable en la actualidad. Se trata de fundar un debate y una polémica, por encima de la sumisión y de la obediencia a la jerarquía militar (Lara Martínez, 1999, p. 158)". Más aún:

En Moya [...] el objetivo no se centra en 'una vocación normativa' que culmine en el aniquilamiento e inmolación de la individualidad del héroe, en vías de una causa o institución considerada justa. Si 'sentido del final' existe, éste se define por su irrelevancia, su carácter secundario. Lo que cuenta es el proceso abierto de la narración misma (Lara Martínez, 1999, p. 163).

Finalmente, a partir de la lectura de Moya —y de su discusión con la academia norteamericana y con la izquierda guerrillera—,

Lara Martínez concluye con tres comentarios sobre el campo intelectual-literario salvadoreño de la posguerra:

El compromiso social del escritor salvadoreño contemporáneo pasa a través de dos dilemas de orden político y otro de orden literario, a saber: la cuestión del autoritarismo, el desarrollo de una cultura (pos)moderna laica y, por último, la continuidad o formato de modelos literarios (Lara Martínez, 1999, p. 159).

Respecto del primer punto, Lara propone que hay que romper con la tradición de autoritarismo presente tanto en la izquierda como en la derecha; desde su perspectiva, se tiene que garantizar la libre expresión individual, pues la autonomía de pensamiento y el ejercicio de la crítica son necesarios para la nueva vida democrática. En segundo lugar, y en este mismo sentido, sugiere que el compromiso, en la posguerra, radica en formar un pensamiento crítica laico, más allá de los dogmatismos político-partidarios. Finalmente, anota que el campo literario que empezó a forjarse con la descomposición de la izquierda se define por su obsesión con el legado de Roque Dalton; esto significa, para el ensayista salvadoreño, mantener una posición crítica frente a la ortodoxia guerrillera tanto como frente a la derecha neoliberal (Lara Martínez, 1999, pp. 159-162).

2.2. El ensayo como posibilidad en la posguerra: Horacio Castellanos Moya y el nuevo campo literario

Volvamos un momento a algunas ideas sobre el ensayo. Como ha detallado Liliana Weinberg, al estar presente la opinión personal, crítica y transparente, el ensayo se caracteriza por tener un sentido dialógico: ¿quién da su opinión si no es para compartirla y discutirla? Dar un punto de vista implica la necesidad de ser escuchado, la necesidad de "otro", el reconocimiento de que alguien más está ahí para discutir lo que estoy diciendo. Quien lo escribe tiene la marca de su lugar de enunciación, y desde ese lugar apunta algo que considera que debe ser dicho. En el ensayo, así, el cono-

cimiento es un proceso abierto, que se construye por medio de la escritura y el diálogo (Weinberg, 2012, pp. 18-24). El ensayo ape-
la, de esta manera, a la amistad intelectual, "representa el diálogo
entre pares intelectuales, la conversación propia de un espacio de
libertad: una forma de intercambio de ideas que se acerca al ejer-
cicio del don [...] (Weinberg, 2012, p. 20)". Además, la prosa de
ideas se inserta en tradiciones de pensamiento, en debates en torno
a consideraciones éticas y estéticas, como lo propone Weinberg:

Es también necesario poner el propio ensayo en diálogo y considerar las
modalidades de inserción del texto en tradiciones artísticas y de pensa-
miento, convenciones literarias y tomas de posición ética y estética, o su
enlace con estilos, procesos de simbolización y debates intelectuales con
los cuales entra en diálogo más o menos explícito (Weinberg, 2012, p. 30).

En el campo intelectual de la posguerra salvadoreña, el papel
del ensayo como medio de debate intelectual y de toma de posición
es claro. En la posguerra se intenta dar paso a nuevas "tradiciones ar-
tísticas y de pensamiento"; quienes en ella escriben leen la nueva épo-
ca y sus necesidades y, en función de esta lectura, introducen nuevas
consideraciones éticas, estéticas y políticas. Este es el caso de Miguel
Huezo Mixco, Rafael Lara Martínez y Horacio Castellanos Moya.
Los tres autores se conocen y se leen; sus ensayos dan cuenta de la
búsqueda de nuevos asideros para la reflexión. Mediante la prosa de
ideas, defienden la capacidad de juicio y la calidad literaria, e intro-
ducen, así, nuevos horizontes de pensamiento.

Me interesa destacar lo anterior para mostrar la importancia
de poner en diálogo el libro de Castellanos Moya con los ensayos
de Huezo Mixco y Lara Martínez. Este diálogo permite justamente
comprender que el ensayo se convirtió en un medio privilegiado
de intercambio intelectual en la posguerra, y su estudio posibilita
el acercamiento a las transformaciones del campo intelectual-lite-
rario. En esta perspectiva, Castellanos Moya es quizá el que, desde
la literatura misma, sobresale en la defensa del arte de ficcionar y la
independencia de juicio en Centroamérica.

En concordancia con los autores estudiados, Castellanos Moya sostiene que la intelectualidad salvadoreña necesita renovarse en el contexto de la transición hacia la democracia. En este sentido, plantea que ésta debe asumir tres características fundamentales. En primer lugar, debe tener *independencia de criterio*. Desde su perspectiva, una función primordial del intelectual es la crítica del poder, la capacidad de juicio más allá de los intereses políticos. Moya entiende que la guerra civil, en la que se confrontaron dos poderes, marcó un periodo en el que el ejercicio de tal función no se dio, pues no había ni espacios ni ánimos para hacerlo. Pero la transición marcó una ruptura, y la construcción de un sistema democrático requería de intelectuales críticos del poder. En este sentido, Moya define la crítica "como el ejercicio libre y sistemático de la razón (Castellanos Moya, 1993, p. 58)". Esto implica alejarse de los compromisos partidarios, que, a su parecer, reducen las posibilidades de ejercer la independencia de criterio y de pensamiento (Castellanos Moya, 1993, pp. 57-58). Sin embargo, esto no implica alejarse del terreno político:

Para el crecimiento de las instituciones políticas, para el logro de su madurez democrática, resultaría beneficiosa la presencia de intelectuales que, desde su toma de posición y sus compromisos militantes, se esfuercen por impulsar una labor crítica, por defender sus espacios de pensamiento, por romper los mecanismos de sometimiento mental a las dirigencias, en fin, por defender el derecho a la disensión (Castellanos Moya, 1993, p. 59).

Puede verse que Moya pone en juego la sumisión del pensamiento frente a las lógicas jerárquicas de las dirigencias partidarias. Pero, al mismo tiempo, sostiene que los intelectuales no deben alejarse del terreno político. Y ésta es la segunda característica que debería distinguir a la intelectualidad salvadoreña durante la posguerra: el *espíritu propositivo*. Si bien la independencia de criterio es fundamental, dice Moya, sería un error que un país que sale de una guerra civil y que, por consiguiente, se tiene que reconstruir en todos los órdenes, la función del intelectual se limitara a eso. Su responsabilidad concreta es, en este sentido, contribuir a "refundar la nación", a "repensar el país", a "rediseñarlo", pues si se deja esta tarea a los

políticos, se corre el peligro de que privilegien sus intereses partidarios (Castellanos Moya, 1993, pp. 59-60). Más aún, escribe nuestro ensayista, "sólo a partir de un nuevo conocimiento de realidad que rebase, complemente, cuestione, la propositividad del poder (en sus diversas expresiones institucionales y organizativas), la intelectualidad puede aportar a la refundación nacional; lo otro sería seguir concibiéndose como eco corifeo (Castellanos Moya, 1993, p. 60)".

La tercera característica que Castellanos Moya propone es la *transparencia*. Él ve que durante la guerra civil se produjeron patrones de conducta particulares dentro de los diversos actores sociales, incluida la intelectualidad. Éstos estuvieron asociados al ocultamiento de "lo que se piensa" – mediante acciones como la actitud conspirativa, el claudestinidad, la doble vida, entre otras – para protegerse (Castellanos Moya, 1993, pp. 61-62). Pero la transición y la construcción de la democracia requieren de actitudes honestas de los intelectuales: "sólo a través de la transparencia se puede propiciar la creación de la atmósfera necesaria para el destape de las energías sociales que enriquecerían una refundación de país (Castellanos Moya, 1993, p. 62)".

En este nuevo contexto, Castellanos Moya sostiene que la renovación de la intelectualidad tiene que ser en la dirección del pensamiento y la crítica. Las tensiones que este cambio representa son más evidentes en su discusión con el prólogo de René Cruz (Joaquín Villalobos) al libro *Las cárceles claudestinas* (UCA Editores, San Salvador, 1992), del cual Moya cita la siguiente parte:

El presente libro es un documento de inapreciable valor para la lucha revolucionaria y contiene experiencias de todos los aspectos de la lucha: la tortura, el funcionamiento de los cuerpos represivos, las contradicciones interburguesas, la lucha armada, la cárcel, etc. Transmitir esto y denunciar a la dictadura son sus objetivos fundamentales. Asimismo, es un esfuerzo inicial para que *la historia de nuestra revolución se escriba desde las trincheras mismas del combate y no desde el cómodo escritorio de los inconsecuentes*; en este sentido, no vamos a encontrar en el texto pretensiones literarias ni estilos rebuscados. Ya es tiempo para que los revolucionarios transmitan su experiencia hacia nuestros pueblos con su lenguaje, con la sencillez

que el pueblo la entiende y la ha vivido desde una posición consecuente. Hay mucha experiencia concreta que se ha perdido al no ser procesada y transmitida por los militantes y *otra buena parte ha sido deformada en su esencia, al ser elaborada por los intermediarios intelectuales izquierdizantes, que la ajustan no a las necesidades de la revolución, sino a las de la ficción y la teorización pequeño-burguesa de la revolución* (Castellanos Moya, 1993, pp. 63-64; las negritas son de Castellanos Moya).

Moya critica el prólogo por darle continuidad a la preeminencia de la acción y despreciar la reflexión y el cultivo del pensamiento. Se trata de un texto que unos años atrás era comprensible, pero que en los tiempos de la transición salvadoreña resulta anacrónico y perjudicial para la construcción de la democracia; se trata de un texto que utiliza una retórica antimperialista que, para Moya, pertenece al pasado. El problema de esta visión, dice el autor, es "creer que los únicos que pueden escribir la historia desde un 'cómodo escritorio' [...] sean aquellos que estuvieron en 'las trincheras mismas del combate' (Castellanos Moya, 1993, p. 66)", como si la participación en la contienda fuera el único criterio de legitimación de la verdad. En cambio, Moya apunta que lo que necesita El Salvador es "un mayúsculo esfuerzo para su recomposición moral e intelectual (Castellanos Moya, 1993, p. 66)", por lo que la continuidad de una actitud de desprecio hacia el ejercicio intelectual "sería suicida para la izquierda nacional (Castellanos Moya, 1993, p. 66)".

Ahora bien, Castellanos Moya no sólo habla sobre la reconfiguración de la intelectualidad salvadoreña, sino también sobre la necesidad de pensar la ficción desde perspectivas nuevas. Él defiende el derecho a la creación en el nuevo contexto, y lo hace, justamente, sin imponer una visión sobre lo que debe ser la literatura. De hecho, plantea que se debe evitar la tendencia a buscar definiciones del arte, pues ésta, en general, está vinculada a "dictar reglas", propio de mentalidades "mesiánicas o policiacas, herencia del peor totalitarismo de izquierda y de derecha (Castellanos Moya, 1993, p. 72)". Si la posguerra vino acompañada por un momento histórico global que significó la pérdida de certezas históricas, y que

por lo tanto estuvo plagado de incertidumbres, advierte Moya, los escritores se deben alejar de lecturas dogmáticas de la historia y deben evitar imponer visiones sobre lo que se debe escribir:

La buena literatura, aquella que se abre paso a través de los tiempos, no requiere para su existencia ni de una guerra ni de una post-guerra; la buena literatura se impone a pesar de éstas. Los escritores que escriban esta literatura lo harán desde la miseria y el esplendor humano que genera la guerra; o desde la cautelosa esperanza de la transición que llamamos post-guerra (Castellanos Moya, 1993, pp. 73-74).

Pero para Castellanos Moya esto no significa que la literatura no contribuya a la necesidad de El Salvador de "encontrar nuevos asideros frente al hecho descarnado de que la historia es impredecible y el futuro está contenido en este mismo instante (Castellanos Moya, 1993, p. 73)". Para él, el hecho de que el fin de la guerra y el inicio de un nuevo orden internacional hayan coincidido, puede considerarse una gran coincidencia, pues ubica a los escritores en "el terreno de las preocupaciones y desafíos que conlleva el cambio de milenio (Castellanos Moya, 1993, p. 73)". No se trata de intentar encontrar nuevas certezas históricas. El autor de *La diáspora* sugiere que si bien es cierto que la transición es un momento de incertidumbres, hay que vivir ese "momento de sosiego y creación" con la esperanza de que se escribirán nuevas obras que aún son un misterio.

En este sentido, lo que sí urgía en El Salvador en dicho momento de sosiego y creación era construir los mecanismos necesarios para que la literatura cumpliera su función de llegar al público. La posguerra puede, así, significar un "renacimiento de la cultura, un periodo de amplia difusión del arte y literatura (Castellanos Moya, 1993, p. 75)". Más aún, la literatura en este momento, piensa Moya, tenía dos retos importantes. El primero es "inventar el rostro del 'otro' salvadoreño", más allá del soldado o el guerrillero, "ese ser envuelto en las pasiones y esperanzas que moldean al ser humano desde siempre (Castellanos Moya, 1993, p. 75)". Y el otro reto es contribuir a "preservar la memoria", que la nación no olvide lo que la llevó a la conflagración. En fin, concluye Moya, la literatura de la posgue-

rra debería "registrar las búsquedas y aventuras del espíritu humano (Castellanos Moya, 1993, p. 75)".

2.3 La nación vista a través del ensayo

El ensayo en América Latina ha estado profundamente ligado a los procesos de construcción y constitución de la identidad. Desde el siglo XIX, en los textos de, por ejemplo, Simón Bolívar, Juan Bautista Alberdi o José Martí se encuentran reflexiones profundas sobre los proyectos identitarios regionales –la identidad latinoamericana– y nacionales. En estos tiempos, de nuevas maneras, la reflexión ensayística sobre los temas identitarios sigue estando presente (Weinberg, 2004, pp. 22-24; 30-31). En palabras de Weinberg:

[...] el ensayo latinoamericano protagoniza y tematiza hoy la crisis del viejo modelo identitario y prepara las condiciones para un nuevo pacto entre ética y estética a través de la escritura y el lenguaje. En efecto, el ensayo latinoamericano vive hoy, desde sus marcas formales específicas, fenómenos compartidos con otras manifestaciones literarias, particularmente la novela, a saber: crisis de los viejos modelos que, como fue el caso de los ensayos de interpretación de lo nacional, veían a la literatura como una de las grandes desveladoras de la esencia de la nacionalidad y la identidad regional y a éstas, inversamente, como desveladoras de los caracteres de las obras artísticas y literarias. Se da también en el ensayo actual, junto con lo que sucede en la narrativa, una revalorización de los problemas del lenguaje y la imaginación, una reinterpretación del papel del artista y el intelectual, una incorporación de la crítica, y, finalmente, dos grandes preocupaciones polares: la forma de la moral y la moral de la forma (Weinberg, 2004, pp. 23-24).

El ensayo –y la novela– de Castellanos Moya (y, por supuesto, los de Huezco Mixco y Lara Martínez) es un ejemplo claro de la situación descrita por Weinberg. Se puede afirmar que su ensayo se encuentra dentro de la tradición latinoamericana de la reflexión identitaria, y que lo hace dentro del contexto ya descrito de la década de 1990. Si su texto refleja las transformaciones del campo literario-intelectual durante la posguerra, lo hace teniendo como eje

las transformaciones de la identidad, la idea de nación y la cultura salvadoreñas. Y es importante enfatizar esto: en el ensayo salvadoreño, las reflexiones sobre el campo intelectual-literario y aquellas sobre la nación y la cultura no están separadas. Es en el marco de la reconstrucción nacional que estos tres intelectuales se replantean su posición; y acudir estas temáticas es indispensable para entender el proyecto intelectual de la posguerra. Aclarado esto, veamos cómo comienza el texto de Castellanos Moya:

Finalizada la guerra civil, en el marco de una nueva institucionalidad a través de la cual el país busca transitar hacia la democracia, el momento de reflexionar sobre la cultura nacional adquiere especial relevancia. Un esfuerzo de análisis y debate que permita profundizar en las diversas facetas de la salvadoreñidad resulta impostergable, a fin de que los cambios en la institucionalidad política correspondan a una nueva percepción del "ser nacional". Este libro no pretende más que contribuir modestamente a tal esfuerzo. Se trata, en todo caso, de aproximaciones, tanteos, ganas de abordar una temática por momentos inasibles (Castellanos Moya, 1993, p. 9).

En el ensayo de Castellanos Moya, la posguerra es un momento de incertidumbre, pero también de posibilidad. Tras la guerra, el periodo de transición hacia la democracia y la paz abre las posibilidades de reconstruir al país en el ámbito de la identidad. Desde su lectura, esto no puede ser de otra manera porque la naciente democracia fue el resultado de un pacto entre dos bandos que en la década anterior se habían confrontado en una guerra en la que defendieron "dos proyectos de nación radicalmente distintos y excluyentes (Castellanos Moya, 1993, p. 15)". La posibilidad del éxito del nuevo sistema dependía entonces de que se consolidara un nuevo proyecto de nación basado en la cultura democrática, esto es, en la integración de los bandos que en la década anterior se habían enfrentado a muerte.

En *Recuento de incertidumbres*, esta posibilidad de reconstruir la nación y la cultura del país está en directo vínculo con lo que en la década anterior se había gestado. Y dado que en ese tiempo se generó una cultura de la guerra, lo que hacía falta era construir una cultura de la paz y la democracia:

buena parte de las posibilidades de que la transición culmine con la consolidación de un régimen democrático, depende de la profundidad de las transformaciones que genere no sólo en lo que respecta específicamente a la cultura política del país, sino también a los patrones generales de conducta y de relaciones de la población. Una exitosa transición a la democracia sin un cambio cultural se perfila poco probable, sobre todo en un país que recién sale de doce años de guerra civil.

Y es que la cultura de la guerra que se expresó tan drásticamente en El Salvador durante la década de los 80 no fue un accidente histórico. Sus cimientos se pueden encontrar en una tradición de exclusión política, marginación social y explotación económica, que conformó a lo largo de las décadas una cultura de la violencia. Si el objetivo de la transición ha sido desmontar la guerra y crear las condiciones para el funcionamiento de un sistema democrático, entonces tal proceso debería incluir y desarrollar aquellos elementos culturales que garanticen la consolidación de la democracia (Castellanos Moya, 1993, pp. 13-14).

Para Castellanos Moya, el nuevo proyecto de nación, cuya base sería el fin de la cultura de la guerra, tendría que comenzar con la erradicación de ciertos patrones generales que se extendieron durante la guerra y que constituyeron lo que él llama la degradación de los valores. Entre ellos se encuentra la criminalidad y la impunidad. El ensayista señala que durante la guerra surgió un ambiente en el que la cotidianidad de la muerte y el menosprecio de la vida descompusieron la moral de la nación en todos sus niveles —la familia, el barrio, la ciudad, el país. Y al no existir un sistema judicial efectivo, las prácticas criminales se convirtieron en actitudes primarias de disensión. No había posibilidad de diálogo ni, mucho menos, de justicia (Castellanos Moya, 1993, pp. 18; 32-34).

El ensayista observa —con precaución— que a comienzos de los noventa comenzaron a darse algunos primeros pasos favorables para la constitución de una cultura democrática. Entre estos se encuentra 1) la desideologización de las posiciones políticas, es decir, el hecho de que en el terreno político los partidos puedan dialogar y llegar a acuerdos sin la necesidad de matarse (Castellanos Moya, 1993, pp. 20-21). 2) La despolarización, esto es, el abandono de la lógica amigo-enemigo. A este respecto, Moya sugiere que las negociaciones de los Acuerdos de Paz mismas fueron un síntoma posi-

tivo de desideologización y despolarización, pues los dos bandos cedieron para sentarse juntos en una mesa y discutir. No obstante, también advierte que se trata de fenómenos que tienen ritmos diferentes, y tras una década de conflicto en la que se constituyó una cultura bélica, la cultura democrática tardaría más tiempo en gestarse (Castellanos Moya, 1993, p. 22). 3) Un tercer paso para la transición es la desmilitarización de la sociedad, esto es, el retiro de las Fuerzas Armadas de los distintos ámbitos de la vida social y su posicionamiento como un componente del Estado sujeto al poder civil (Castellanos Moya, 1993, pp. 23-24).

Por otro lado, Moya también advierte que durante la guerra se produjeron otros fenómenos cuya continuidad sería perjudicial para la cultura democrática. Uno de estos es que las expresiones de religiosidad aumentaron. Desde su perspectiva, el fenómeno religioso puede influir en la cultura de la posguerra por las tendencias conservadoras que manifiesta; una cultura democrática encontraría dificultades para desarrollarse en un clima de conservadurismo religioso (Castellanos Moya, 1993, pp. 28-29). El segundo es que el sistema educativo fue destruido durante la guerra. La guerra consumió la mayor parte de los recursos económicos, que implicaron recortes en la educación; además, la Universidad de El Salvador fue bombardeada. Para Castellanos Moya, la cultura de la democracia requiere del desarrollo de un pensamiento propio y, por lo mismo, de la reestructuración del sistema educativo (Castellanos Moya, 1993, pp. 28-29).

Adicionalmente, Castellanos Moya percibe otro fenómeno cultural que se formó durante la guerra y marcó a El Salvador de la posguerra. Se trata de un fenómeno cuyo entendimiento es fundamental para comprender el nuevo rostro de los y las salvadoreñas en el nuevo momento histórico: la migración de un 20 por ciento de la población a países como Estados Unidos, Canadá, México y Australia

El éxodo producido por la guerra fue pluriclasista; afectó a todos los niveles de la sociedad salvadoreña; se trató, por lo mismo, de un fenómeno de carácter nacional. [...] Probablemente, la incidencia en el ámbito de la

cultura sea de mayor profundidad y largo plazo que en la economía, pues cada remesa viene acompañada de un universo de valores que aceleran la transculturación. La población salvadoreña en Estados Unidos, además, no permanece fija, alejada físicamente de su país natal; por el contrario, el puente entre El Salvador y Estados Unidos permanece abierto, con una fluidez intensa, en ambos sentidos. Un puente por el que viajan nuevos gustos expectativas de consumo, cotidianidades distintas, otro sentido de la pertenencia y de las relaciones humanas; un puente por el que también viajan valores sociales, políticos y económicos que ya inciden en distintas esferas de la vida nacional. En síntesis, el puente de la transculturación. Sin olvidar que este fenómeno en su aspecto negativo significa la norteamericanización de nuestra cultura, su desfiguración, las distorsión grotesca del colonizado (Castellanos Moya, 1993, pp. 25-26).

Para el autor, este proceso de transculturación no sólo obliga a pensar en la identidad de las y los salvadoreños, sino que abre posibilidades para El Salvador. Por ejemplo, el hecho de que sectores profesionales, técnicos, intelectuales y políticos hayan partido a lugares donde pudieron tener acceso a información y preparación de mayor calidad podría ayudar al país en el desarrollo de las ideas, la ciencia y la tecnología en la cultura de la posguerra. Además, dice el autor, la transculturación y el cosmopolitismo podría ayudar a insertar a El Salvador en el mundo (Castellanos Moya, 1993, pp. 25-26).

No quisiera terminar este apartado sin acentuar las relaciones entre las ideas de Castellanos Moya sobre el campo intelectual-literario de la posguerra, la identidad y la cultura salvadoreñas, así como la novela centroamericana. Si *Recuento de incertidumbres* da cuenta de las transformaciones del campo intelectual de la posguerra, lo hace teniendo como eje las reflexiones sobre la cultura y la identidad salvadoreñas. Los ensayos proponen, desde la escritura misma, nuevas lecturas sobre la sociedad del istmo; al hacer esto, proponen también nuevas lecturas sobre la función del intelectual y del escritor. Pongámoslo así: lo que Castellanos Moya realiza en *Recuento de incertidumbres* al proponer caminos para que El Salvador de la posguerra pueda construir una cultura de la democracia y de la paz es lo que él mismo sugiere como la nueva función del intelectual: reflexionar y proponer más allá de dogmas preestablecidos.

En este camino, a través del ensayo, la posguerra se convierte en un momento de posibilidad. Pero esto va a cambiar. Como se verá en el siguiente capítulo, en la novela *El asco*, Moya efectúa en la ficción lo que para él ésta debe ser: un espacio de creación libre, que sea juzgado por sus propios méritos estéticos. Sin embargo, el novelista, ahora por medio de la ficción, ofrece también una nueva lectura sobre El Salvador de la posguerra, en la que de nuevo se pone en tensión al campo intelectual-literario de la posguerra con el de la época anterior. En esta nueva lectura, en cambio, la posguerra será interpretada como un momento caracterizado por el fracaso.

La posguerra desde el desencanto: *El asco. Thomas Bernhard* *en San Salvador*

3.1. El canon de la forma testimonial

La novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* aparece como la contraparte del libro de ensayos *Reçuento de incertidumbres* de Horacio Castellanos Moya. Si en este último el escritor había interpretado la posguerra como un momento de propuestas y posibilidades –si bien inciertas–, la novela la representa con desencanto como un proyecto que fracasó. Ya el mismo Castellanos Moya ha señalado que:

Entremedio [entre *Reçuento de incertidumbres* y *El asco*] pasó lo que vendría a ser la comprensión o la intuición de que una transición política no lleva necesariamente a una transición cultural, y que todas las expectativas que nosotros teníamos, o que con algún tipo de gente teníamos, desaparecieron, pues pensábamos que con el cambio de régimen político, con la apertura a la transición política, vendría un florecimiento cultural. Por supuesto que era un sueño, pues no había nada que pudiese florecer, ya que si no hay nada sembrado, si no has plantado algo, entonces nada florece, tan sencillo como eso (Castellanos Moya, 2011).

Esta transición en las ideas del autor tiene implicaciones más amplias: si el *contenido* de la novela expresa justo la desilusión frente a los resultados del periodo posbélico, su *forma* refleja una interpretación sobre el campo literario salvadoreño mismo. Y aquí, el ensayo y la novela presentan también ciertas continuidades: ambos muestran una ruptura con la manera en que se había planteado el campo literario entre los años 1960 y 1990. La novela tiene la forma de un testimonio, pero no se apega a los elementos que el canon del testimonio le había asignado a éste; de hecho, invierte dichos elementos. En esta tesitura, aquí planteo que en la *forma*, *El asco* deconstruye los elementos del canon e invierte su sentido para hablar, desde el desencanto, del proyecto fallido de la posguerra (no hay que olvidar, además, que Castellanos Moya se opone a cualquier visión normativa de la literatura). Ahora bien, para comprender estas rupturas y continuidades que se expresan en *El asco*, haré un breve panorama sobre el campo literario anterior, de manera que retomaré las ideas que ya expuse en los dos capítulos anteriores.

Entre los años de 1960 y 1990 se constituyó en sectores importantes del campo literario centroamericano un clima que tuvo como centro legitimador a Cuba, y que tenía en su núcleo las nociones de compromiso, acción, revolución y pueblo. En los momentos de mayor tensión de la época, se formó un clima “anti-literario” y de “anti-intelectualismo”, en el que la literatura pasó a ser vista como un privilegio burgués que no contribuía a la revolución, ni ayudaba al pueblo, y en el que el trabajo intelectual era menospreciado por lo mismo. Los escritores eran menos considerados por su escritura que por sus pronunciamientos públicos en apoyo a la revolución, y la literatura considerada no comprometida carecía de legitimidad. De hecho, el punto de comparación frente al intelectual-escritor y su oficio –la escritura-reflexión– era el guerrillero y su acción con las armas: la labor de éste último era el ejemplo a seguir para hacer la revolución y construir el socialismo.²⁰

²⁰ Hay que recordar que si bien estas nociones predominaron en el campo centroamericano, las posiciones eran más complejas. No todos los adherentes a la revolución eran anti-intelectualistas, y había quienes veían la revolución como algo que debía hacerse en las formas.

Como desarrollé en el primer capítulo, en este contexto, y en particular en Centroamérica, el testimonio se convirtió en la producción por excelencia para mostrar el compromiso con la revolución y con el pueblo. Ya expuse que, en esta época, sobre todo desde la academia norteamericana se construyó un canon según el cual el testimonio servía para representar situaciones vividas por comunidades subalternas –según la raza, el género, la nación o la clase social–, como represión, pobreza, tortura o encarcelamiento. El narrador, en este sentido, era parte de alguno de estos grupos y hablaba en nombre del mismo: su voz servía para representar a su comunidad. A diferencia de la literatura –burguesa, egoísta y privilegiada–, en el testimonio se expresaba la experiencia de las masas. De esta manera, la producción testimonial era asociada a formas de resistencia y solidaridad.

Ya desde finales de la década de 1980 comenzaron a publicarse novelas cuyo contenido contrastaba con la lógica de la esperanza utópica que caracterizaba a la producción testimonial canónica y a la literatura revolucionaria. Beatriz Cortez llama “estética del cinismo” a esta sensibilidad cargada de violencia, pesimismo y desencanto. Esta estética se da sobre todo en la posguerra, pero va más allá de sus límites temporales, y no es el único estado de ánimo de ese periodo. En muchas ocasiones, las novelas con estas características retoman las formas de la producción testimonial e ironizan con ellas (como es el caso de *El asco*) para retratar sociedades fragmentadas, corruptas, llenas de criminalidad y desconfianza. No obstante, como el testimonio, estas ficciones también ponen en evidencia la inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana, aunque lo hacen sin su espíritu idealista (Mackenbach & Ortiz Wallner, 2008, pp. 82-94; Cortez, 2010, pp. 23-27).²¹

A dichas ideas –desarrolladas en los primeros capítulos–, quisiera agregar algunas consideraciones respecto de la forma testimonial canónica que permitirán comprender mejor la novela *El asco* de Castellanos Moya: la relación entre narrador e interlocutor, y

²¹ Ver mi discusión sobre la estética del cinismo y la literatura de la violencia en el Capítulo 1.

entre testimonio, realidad y verdad. Debido a que en muchas ocasiones el narrador carecía de la formación necesaria para escribir su testimonio —por ejemplo, porque el español no era su lengua materna, o porque su situación le había imposibilitado ser parte de las instituciones culturales y educativas occidentales—, había un interlocutor que realizaba la labor de edición y difusión del texto. Esto lo expresa John Beverley de la siguiente manera:

Dado que en muchos casos el narrador testimonial es analfabeto funcional o, si sabe leer y escribir, no es escritor profesional, la producción de un testimonio por lo general implica que un interlocutor (un intelectual, a menudo periodista o escritor) grabe y después transcriba y edite un relato oral [...] (Beverley, 2010, p. 24).

De esta manera, el interlocutor, que en general era un intelectual, se convertía en una figura útil para los movimientos sociales, pues gracias a su posición, les daba mayor difusión y visibilidad. Así, además, mostraba su compromiso con los sectores subalternos:

En este contexto, la relación entre narrador y compilador en la producción de un testimonio puede funcionar como figura o imagen ideológica de la posibilidad de una alianza entre una intelectualidad radicalizada, los grupos minoritarios y las clases pobres y trabajadoras de un país. En otras palabras, el testimonio da voz, en la literatura, a un sujeto popular-democrático colectivo, anteriormente anónimo y desprovisto de voz: “el pueblo”, y como dependiente de éste, sin al mismo tiempo perder su identidad como intelectual (Beverley, 2010, p. 28).

Ahora bien, como desde el canon, el testimonio busca ser la representación de una situación de marginación de un grupo subalterno, hay una estrecha relación entre testimonio y realidad. A este respecto, Beverley señala que la palabra “testimonio” implica el acto de testificar: “la situación narrativa en el testimonio siempre involucra una urgencia por comunicar algo: un problema de represión, pobreza, subalternidad, encarcelamiento, lucha por la supervivencia, que están implícita en el acto mismo de la narración (Beverley, 2010, p. 24)”. En este sentido, el testimonio se distingue de la ficción, “supone más bien que hemos de experimentar tanto

al narrador como las situaciones y los sucesos narrados como reales (Beverley, 2010, p. 25)”, en él, hay un compromiso de honestidad por parte del narrador.

Sin embargo, el testimonio no es una narración de lo real. Como señala Megan Thornton, “el testimonio es una recreación y representación de la experiencia pasada que está influenciado por la memoria, intención, ideología y por elementos de la narración (Thornton, 2014, p. 211)”. En este sentido, para Beverley, lo que el testimonio pone en juego es su “efecto de realidad”: “lo importante del testimonio es que produce, si no lo real, sí una sensación de experimentar lo real que tiene determinados efectos sobre el lector, los cuales son diferentes de aquellos producidos incluso por la ficción más realista o ‘documental’ (Beverley, 2010, p. 32)”. En este tenor, lo importante en el testimonio es su capacidad para representar una situación real y generar sentimientos de empatía y solidaridad en el lector.

3.2. La forma de la ruptura y el contenido del desencanto

Hay que tener en cuenta las características anteriores con que se había canonizado al testimonio para aproximarse a *El asco* de Castellanos Moya. Ya mostré que, en un primer momento, y desde el ensayo, la posguerra se constituyó como un momento de ruptura en el campo literario salvadoreño. Esta ruptura se dio en la manera de concebir al intelectual-escritor y, por supuesto, la literatura. En su libro de ensayos, Horacio Castellanos se opone a la visión según la cual los fines político-ideológicos legitiman al escritor y su producción; en esta perspectiva, él rechaza la concepción canónica del testimonio por asignarle un deber-ser a la literatura, y defiende la libertad en la misma. En este orden de ideas, es interesante ver que en *El asco*, Castellanos Moya continúa poniendo en tensión el modo en que se había interpretado el campo literario centroamericano. Desde la ficción, *El asco* reproduce la forma testimonial clásica, pero la deconstruye de manera irónica; de hecho, la novela

invierte todo lo que dicha forma propone. En esta tesitura, puede decirse que en la forma de la novela se condensan las tensiones del nuevo campo literario de la posguerra.

El asco se trata del monólogo de Eduardo Vega, un personaje de origen salvadoreño que a sus veinte años decidió irse a Montreal porque detestaba San Salvador; allá consiguió la nacionalidad canadiense y se cambió de nombre a Thomas Bernhard.²² Vega regresa a su ciudad de origen 18 años después, tras la muerte de su madre, para arreglar algunos trámites sobre la herencia. La novela puede verse como testimonio por su estructura misma. Empieza con la siguiente “advertencia”:

Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe: reside en Montreal bajo un nombre distinto –un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard. Me comunicó sus opiniones seguramente con mayor énfasis y descarno del que contienen en este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores.²³

Desde el título mismo de la obra, junto con esta advertencia, Castellanos dota a la novela de cierto efecto de verosimilitud: el título hace referencia a la experiencia de un personaje –Thomas Bernhard– en un lugar –San Salvador; la advertencia plantea que hay un narrador que tuvo una plática directa con Edgardo Vega y que editó el texto que el lector tiene ante sí. Este proceso de edición plantea un juego interesante: el narrador de la novela es el interlocutor del testimonio, y el lector nunca se entera hasta qué punto este narrador modificó las ideas de Vega. Frente a la forma clásica testimonial, en la que el editor realiza correcciones gramaticales

²² De hecho, en *El asco* se da un diálogo intertextual con las novelas del escritor austriaco Thomas Bernhard, como lo señala Castellanos Moya en una nota a la edición de 2007 al libro: “La novela que despertó tal odio es esta que ahora se reedita. Yo la había escrito un año y medio atrás, en la Ciudad de México, como un ejercicio de estilo en el que pretendía imitar al escritor austriaco Thomas Bernhard, tanto en su prosa, basada en la cadencia y la repetición, como en su temática, que contiene una crítica acerba a Austria y su cultura. Con la fruición del resentido que se desquita, yo me había divertido durante la escritura de este libro, en el que quise hacer una demolición cultural y política de San Salvador, al igual que Bernhard la había hecho de Salzburgo, con el placer de la diatriba y el remedio”.

²³ Se cita la versión electrónica, sin paginación, del libro.

cuando la lengua materna del narrador no es el español o cuando se reproducen los errores del habla cotidiana, en *El asco* la advertencia sugiere que el contenido mismo posiblemente ha sido alterado. ¿El lector tiene frente a sí el testimonio de Vega, o la interpretación del mismo realizada por Moya?

Más aún, ya Megan Thornton apuntó que el hecho de que el narrador-editor enfatice que Vega existe, pero que tiene otro nombre, nos acerca, por un lado, al papel del testimonio como representación de las experiencias de vida y, por el otro, a preguntarnos por la identidad misma del protagonista. De esta manera, Castellanos Moya juega con el lector en dos sentidos: primero, lo confunde, pues no le da elementos para saber a qué historia se está acercando; segundo, lo deja en una posición en que las fronteras entre la ficción y la realidad se vuelven borrosas (Thornton, 2014, p. 210). Pero la maniobra no se queda en los límites entre el testimonio y la realidad; da la impresión, además, de que el escritor lanza otra irónica provocación al crear una ficción con la forma testimonial: hay que recordar que, para el canon, el testimonio (comprometido y popular) se opone a la literatura (egoísta y burguesa).

Como también ha señalado Thornton, en el diálogo entre Moya –en las primeras páginas de la novela el lector se entera de que este es el nombre del narrador– y Vega, se pueden encontrar otras características que permiten pensar el texto como un testimonio. Así comienza el texto: "Suerte que viniste, Moya, tenía mis dudas que vinieras, porque este lugar no le gusta a mucha gente en esta ciudad, hay gente a la que no le gusta para nada este lugar, Moya, por eso no estaba seguro de si vos ibas a venir, me dijo Vega". Desde este momento, la novela se presenta con un estilo que reproduce la forma de la oralidad cotidiana. La repetición de las ideas del personaje central ("suerte que viniste", "tenía mis dudas que vinieras", "no estaba seguro de si vos ibas a venir"), junto a la adición de "me dijo Vega", que será constante a lo largo de todo el libro, le dan al texto un tono característico de las conversaciones cotidianas –aunque claro, el lector no puede dejar de lado que lo que está leyendo es la edición de la conversación hecha por Moya.

El lector escucha la historia de Vega, sus pensamientos, experiencias, comentarios y críticas; y al hacerlo, se va empapando de su gran disgusto hacia El Salvador de la posguerra. Castellanos Moya desdibuja y parodia ciertos elementos asociados con la autenticidad del discurso testimonial (Thornton, 2014, p. 208).

En este sentido, Thornton plantea que en *El asco* hay una perversión del testimonio.²⁴ Vega no demuestra ningún tipo de solidaridad ni de empatía, y en todo el libro no hay ninguna señal de esperanza. Desde la perspectiva de la académica, la novela ofrece una visión crítica sobre la sociedad en la que el idealismo revolucionario da paso al cinismo de la posguerra; la novela ofrece una interpretación provocativa y llena de cinismo sobre El Salvador de los años noventa (Thornton, 2014, p. 207).

Aquí, además, me parece pertinente recordar que durante la posguerra la novela se convirtió en un medio de interpretación de los procesos sociales del istmo centroamericano. En la novela se representan las transformaciones culturales, políticas y sociales de la región. Pero en la novela, en general, la posguerra centroamericana aparece como un momento de fracaso y violencia, como lo señala Alexandra Ortiz Wallner:

Inmersas en un paisaje social y cultural dislocado por las guerras, las muertes y los desaparecidos, las literaturas centroamericanas, y a mi modo de entender de manera paradigmática la narrativa centroamericana de la posguerra, participan en la (re)composición de lo disperso, lo fragmentado, lo desunido por efecto de la persecución, el destierro o la represión. Esta literatura es también una escritura contra el olvido y el silencio de los múltiples actos de violencia. [...] La literatura misma muestra la pluralidad de opciones que tiene de relacionarse con la vida y con la violencia, y en el caso específico de los textos de Castellanos Moya y Rey Rosa aquí analizados, el gesto de una escritura que surge en un contexto de dislocación y desesperanza y que constantemente decanta una reflexión metaliteraria acerca de la imposibilidad de existir, termina

²⁴ Al decir esto, Thornton quizá se queda dentro de la perspectiva del canon sobre el testimonio, y no llega a ver que *El asco* puede ser un cuestionamiento del testimonio mismo como se había entendido desde el canon: ¿Se trata de una perversión del testimonio o de un cuestionamiento del canon testimonial?

por asaltamos con la paradoja de la existencia misma de la literatura (Ortiz Wallner, 2012b, p. 292).

En este orden de ideas, *El asco* presenta un retrato de la sociedad salvadoreña de la posguerra. La novela subvierte la forma canónica del testimonio en su contenido mismo. En lugar de reproducir un discurso utópico y revolucionario, recrea un monólogo desencantado y pesimista. Al hacer esto, en la novela se da una nueva interpretación de la posguerra salvadoreña: si en *Recuento de incertidumbres* ésta era una posibilidad de reconstrucción social, en *El asco* es un proyecto fallido. *El asco* retoma también todos los ámbitos de la sociedad de los que Castellanos Moya había hablado en *Recuento de incertidumbres*. Sin embargo, en lugar de proponer soluciones, habla de ellos como parte de un proyecto que fracasó. Es decir, en la novela se invierte el sentido propositivo del ensayo para hablar, en un momento posterior, del fracaso del proyecto social de los intelectuales durante la posguerra.

Frente a la forma del testimonio descrita por Beverley, en la que el narrador pertenece a un grupo subordinado, en este caso se trata de un intelectual. De hecho, la novela reproduce más la forma de una conversación entre dos personas cultivadas, que la de un testimonio, pues el narrador nunca oculta su participación. Además, Vega no es un personaje subalterno, sino que pertenece a una clase social acomodada: estudió en el Liceo Salvadoreño, colegio privado de los hermanos maristas, "el mejor y más prestigioso colegio de los hermanos maristas en El Salvador", y es catedrático de historia del arte en McGill, una de las mejores universidades de Canadá. A este respecto, *El asco* ofrece una perspectiva muy provocadora, pues se trata del relato de un intelectual de una clase acomodada que no tiene ningún interés por mejorar la situación de su país de origen. Para él, la única solución es dejarlo:

Yo tenía dieciocho años de no regresar al país, dieciocho años en que no me hacía falta nada de esto, porque yo me fui precisamente huyendo de este país, me parecía la cosa más cruel e inhumana que habiendo tantos lugares en el planeta a mí me haya tocado nacer en este sitio [...].

Vega se ve inhabilitado para resolver los conflictos sociales que dejó la posguerra. A este respecto, Werner Mackenbach propone que *El asco* "presenta la ruptura definitiva del intelectual con cualquier referencia positiva al compromiso con la nación que solamente le produce asco al protagonista (Mackenbach, 2015a, p. 67)". De hecho, en su análisis sobre varias novelas que presentan la ruptura entre la intelectualidad comprometida y las causas populares, el mismo autor propone lo siguiente:

Estos ejemplos de algunas novelas centroamericanas contemporáneas nos han mostrado que en sus representaciones literarias rompen definitivamente con la figura del intelectual comprometido y su función representacional (de agency) para con la causa del pueblo, la nación, la etnia, las minorías oprimidas. Nos presentan una imagen multifacética del intelectual que renuncia a los proyectos de construcción de una "nueva nación" y del "hombre nuevo", cuestionan el papel de representación/"representancia" del intelectual, y parodian el papel "noble" del "hombre letrado" también en su variante de militante revolucionario (Mackenbach, 2015a, p. 69).

Pero Vega no sólo es un intelectual de una clase social privilegiada que ni está interesado por los problemas de su país de origen ni se siente comprometido con las causas populares; se trata de un personaje que niega al país mismo:

Este país no existe, te lo puedo asegurar yo que nací aquí, regularmente recibo las principales publicaciones periódicas del mundo sobre arte, leo con detenimiento las secciones sobre cultura y arte de los principales periódicos y revistas del mundo, por eso te puedo asegurar que este país no existe, al menos artísticamente, nadie sabe nada de él, a nadie le interesa, ningún individuo nacido en este territorio existe en el mundo del arte como no sea por la política o los crímenes, me dijo Vega.

Esta última cita pone de manifiesto algo más. En sus ensayos, Horacio Castellanos había propuesto que en la posguerra se debía repensar la identidad de la nación y comprender el nuevo rostro de los y las salvadoreñas. La posguerra requería de una "refundación nacional", de un nuevo entendimiento del "otro" salvadoreño. Este era un paso innegable para construir nuevos tipos de relaciones en

la era democrática que se avecinaba. Pues bien, *El asco* marca el fracaso de esta propuesta, en él se niega la identidad del país e incluso se rechaza al “otro”, al connacional. Así, Vega se expresa con desdén tanto de los migrantes salvadoreños en Norteamérica como de la norteamericanización de las costumbres salvadoreñas:

Tremendo, Moya, me dijo Vega, San Salvador es una versión grotesca, enana y estúpida de Los Ángeles, poblada por gente estúpida que sólo quiere parecerse a los estúpidos que pueblan Los Ángeles, una ciudad que te demuestra la hipocresía congénita de esta raza, la hipocresía que los lleva a desear en lo más íntimo de su alma convertirse en gringos, lo que más desean es convertirse en gringos, te lo juro, Moya.

Además, consciente de su posición, Vega no siente ningún tipo de compromiso ni afinidad con su país de origen; no demuestra ningún tipo de empatía ni solidaridad con quienes comparten su nacionalidad materna:

Después llegaron a Montreal miles de tipos siniestros y estúpidos nacidos también en este país, llegaron huyendo de la guerra, buscando mejores condiciones económicas [...], y no me metí ni ayudé a ninguno de esos tipos que se decían mis compatriotas, yo no tenía nada que ver con ellos [...], yo me fui precisamente para no tener nada que ver con ellos.

Este desdén de Vega hacia sus connacionales está lleno de críticas más profundas hacia El Salvador posbélico. En su perorata sobre la inexistencia de la nación, Vega señala el fracaso del nuevo sistema educativo; al hablar sobre este, le objeta el no tener las carreras de historia o literatura, pues “a nadie le interesa ni la literatura, ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades”. Moya cuestiona “cómo pueden llamar ‘nación’ a un sitio poblado por individuos a los que no les interesa tener historia ni saber nada de su historia”. Y si en sus ensayos Castellanos Moya ya había apuntado que el sistema educativo había quedado destrozado durante la guerra, pues algunas universidades

habían sido bombardeadas, y habían surgido escuelas privadas de dudosa calidad, en la novela esto dice al respecto:

[C]asi todas esas universidades privadas no son más que negocios para estafar incautos, la negación misma del conocimiento, prueba de ello es que en ningún país la educación superior está tan destrozada, con un nivel tan bajo como en éste, me dijo Vega. [...] Y lo más calamitoso de todo lo que resulta una ignominia descomunal, es el estado de la Universidad de El Salvador, la autónoma, la única mantenida por el Estado, la supuestamente rectora de la educación superior en el país, la más antigua y alguna vez (hace varias décadas) prestigiosa. No lo podía creer, Moya, esa mañana en que decidí visitar el campus de la Universidad de El Salvador, no podía creer semejante ignominia, parece un campo de refugiados africanos [...].

En su crítica al modelo educativo, Vega califica a El Salvador como “un sitio poblado por individuos cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas”, en vez de interesarse por su historia o por las artes. Esta descripción da el panorama de un país cuyo proceso de desmilitarización fracasó; *El asco* refleja que los patrones militares que se arraigaron a la sociedad durante la guerra tuvieron continuidad durante la posguerra: “a todos les encantaría ser militares para poder matar con toda impunidad, todos traen las ganas de matar en la mirada, en la manera de caminar, en la forma en que hablan, todos quisieran ser militares para poder matar, eso significa ser salvadoreño, Moya, querer parecer militar, me dijo Vega”.

De hecho, en estas palabras se reproduce también el retrato de una sociedad cuyos valores están fuertemente degradados. En Vega, da la impresión de que nadie puede fiarse del otro. El protagonista desconfía del taxista: “Aquel taxista era la mejor prueba: intentó sonsacarme la mayor cantidad posible de información, con preguntas maliciosas que me hicieron temer que estuviera midiendo si valía la pena asaltarme, me dijo Vega”. Y también del doctor: “Los médicos son la gente más corrompida que me he encontrado en este país, Moya [...], en ningún otro país los médicos son tan

corruptos, tan capaces de matarte con tal de arrebatarte la mayor cantidad de dinero posible, Moya [...]".

En Vega se aprecian el miedo y las ansias frente a una ciudad cuyo tejido social está roto, y donde la desconfianza, la criminalidad y la violencia son el pan de cada día. Así, por ejemplo, Vega cuenta un capítulo en el que fue a un bar con su hermano y un amigo de éste; ahí observa a cuatro hombres que le infunden un profundo miedo. La escena, que reproduzco a continuación, deja ver justo el miedo frente al otro que reina el ambiente de El Salvador de la novela y la degradación psicológica que dejó la guerra; asimismo, da indicios del fracaso de la integración social de quienes participaron en el conflicto, que transitaron de ejercer una violencia bélica a una violencia criminal:

Pero lo de veras preocupante eran los cuatro sujetos que estaban en la mesa de al lado, los sujetos más siniestros que he visto en mi vida, Moya, cuatro sicópatas con el crimen y la tortura estampados en la jeta bebían cerveza en la mesa de al lado, unos sujetos realmente de cuidado, lo sanguinario lo destilaban de tal manera que voltearlos a ver aunque fuera un segundo constituía un tremendo riesgo, me dijo Vega. Le advertí al negroide que bajara la voz, que esas linduras de al lado ya estaban viéndolo con un riñtús tenebroso. Temí una tragedia, Moya, porque esos sicópatas evidentemente portaban granadas de fragmentación que ansiaban tirar bajo la mesa de un trío de tipos como nosotros, yo estaba seguro de que esos criminales acariciaban en ese instante las granadas de fragmentación que en cualquier momento tirarían bajo nuestra mesa, porque para esos sicópatas ex soldados y ex guerrilleros las granadas de fragmentación se han convertido en sus juguetes favoritos, no hay día en que uno de esos así llamados «desmovilizados» no lance una granada de fragmentación contra un grupo de personas que le incomoda, en verdad esos criminales ex soldados y ex guerrilleros portan sus granadas de fragmentación en espera de la menor oportunidad para lanzarlas contra personas como ese negroide que no paraba de referir a los gritos sus inusitadas aventuras sexuales, me dijo Vega.

Es cierto que se trata de un país que ya no está polarizado ni ideologizado; se trata de uno en el que esa violencia política de la guerra se convirtió en violencia social, sin sentido, a causa

de la imposibilidad de reinserción en la vida civil, como lo señala Castellanos Moya:

En El Salvador se da un reciclamiento de la violencia porque las negociaciones de paz y el fin de la guerra se hacen con una enorme inversión para construir un nuevo sistema político, para reincorporar o incorporar en un sistema político a las élites y a la izquierda, para crear una institucionalidad que los incorpore. Se hace una inversión en lo político, pero no se hace una inversión en lo social. Al no hacerse una inversión en lo social, todas estas generaciones de ex soldados, ex guerrilleros que sólo aprendieron a pelear y a matar, pues, no encuentran ningún vínculo de reinserción. [...] Por eso ahora tenemos el mismo nivel de violencia con la criminalidad, el mismo nivel de inseguridad y de aterrorizamiento de la población por el crimen, porque lo que era violencia política se volvió violencia criminal (Castellanos Moya, 2010).

En *El asco* no se representa a la sociedad llena de posibilidades, que podía reconstruirse con base en una cultura de la democracia y la paz; al contrario, se muestra al lugar en el que esas posibilidades desaparecieron, y la impunidad y la corrupción siguieron reinando. En esta perspectiva, Vega hace una crítica devastadora del sistema político de la transición, y sugiere que la integración de los antiguos guerrilleros a las instituciones políticas fracasó rotundamente:

Los políticos apestan en todas partes, Moya, pero en este país los políticos apestan particularmente, te puedo asegurar que nunca había visto políticos tan apestosos como los de acá, quizá sea por los cien mil cadáveres que carga cada uno de ellos, quizá la sangre de esos cien mil cadáveres es la que los hace apestar de esa manera tan particular, quizás el sufrimiento de esos cien mil muertos les impregnó esa manera particular de apestar, me dijo Vega. [...] Y lo peor son esos miserables políticos de izquierda, Moya, esos que antes fueron guerrilleros, esos que antes se hacían llamar comandantes, éstos son los que más asco me producen, nunca creí que hubiera tipos tan farsantes, tan rastreros, tan viles, una verdadera asquerosidad de sujetos, luego que mandaron a la muerte a tanta gente, luego que mandaron al sacrificio a tanto ingenuo, luego que se cansaron de repetir esas estupideces que llamaban sus ideales, ahora se comportan como las ratas más voraces, unas ratas que cambiaron el uniforme militar

del guerrillero por el saco y la corbata, unas ratas que cambiaron sus arengas de justicia por cualquier migaja que cae de la mesa de los ricos, unas ratas que lo único que siempre quisieron fue apoderarse del Estado para saquearlo, unas ratas realmente asquerosas, Moya

Finalmente, queda decir que *El asco* marca la transición entre dos interpretaciones de la posguerra en El Salvador en la obra de Castellanos Moya. Y si bien se trata de una obra que es profundamente cruda y pesimista, su relato contiene también una crítica muy fuerte contra el *statu quo*, contra la historia oficial de la transición: Vega desmitifica el resultado que dio la posguerra en la economía, la política, la vida cotidiana y la cultura; y la novela nos permite explorar algunas de las (im)posibilidades de relacionarse con una realidad tan violenta como la de El Salvador de la posguerra.

Reflexiones finales

El final de este trabajo ha llegado. Dos ideas centrales lo han atravesado. Por un lado, se han avistado las tensiones y rupturas entre dos campos literarios. Uno que se constituyó en el clima de la Guerra Fría y los movimientos de liberación nacional en Centroamérica. Se trata de aquel en el que la poesía revolucionaria y las producciones testimoniales se volvieron dominantes. Éstas reflejaban el compromiso del intelectual-escritor con los movimientos revolucionarios. El otro es el de la posguerra, momento en que las nociones de intelectual y literatura comprometidos comenzaron a ser cuestionadas. En este nuevo campo, se defendió la independencia ideológica del escritor, así como la libertad de experimentación con las formas y los contenidos de las producciones ficcionales.

Esta transformación del campo literario se vio en tres momentos diferentes. En el primer capítulo, se observó a partir de los estudios críticos sobre la literatura centroamericana. En la década de 1990, comenzaron a surgir nuevos y novedosos estudios sobre la literatura en cuestión; este interés vino desde las academias latinoamericana, europea y norteamericana. Estudiosos como Werner Mackenbach, Dante Liano, Alexandra Ortiz Wallner, Beatriz

Cortez y Rafael Lara Martínez señalaron que la canonización de la literatura testimonial había invisibilizado otras producciones, o incluso testimonios que no se apegaban a los elementos establecidos por el canon. Así, sus estudios evidenciaron la existencia de producciones literarias que habían sido excluidas de la crítica.

En el segundo capítulo, las tensiones entre los dos campos se estudiaron a partir del ensayo, que, durante la posguerra, se convirtió en un espacio de reinterpretación y proyección respecto del nuevo campo literario. Los ensayos de Horacio Castellanos Moya, Miguel Huezco Mixco y Rafael Lara Martínez, puestos en diálogo, contienen las preocupaciones intelectuales sobre la función del escritor-intelectual y la literatura en la nueva época. Desde este lugar, los ensayistas –inmersos en el nuevo contexto nacional, regional y global– pusieron en cuestión la noción de compromiso en la literatura, así como la idea de que en América Central sólo se producían testimonios. Defendieron que los escritores centroamericanos también pueden crear ficciones y experimentar con ellas, así como que la literatura no sea juzgada por factores ideológicos y extraliterarios, sino por su valor estético. En este mismo sentido, pusieron sobre la mesa que al escritor hay que juzgarlo por su obra y no por su partido. Plantearon que el intelectual sea crítico del poder e independiente en su juicio, y no que se apegue a las doctrinas partidarias, que obnubilan su criterio. En el nuevo contexto, a su parecer, se necesitaba superar el discurso revolucionario de las décadas anteriores; lo que se requería era gente que propusiera en función del contexto de la transición a la paz y la democracia.

En el tercer capítulo, las tensiones del nuevo campo literario se examinaron a partir de la novela de Castellanos Moya *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. La novela, tanto en su forma como en su contenido, pone en cuestión al canon del testimonio. Desde este último se planteaba que el testimonio reflejaba el compromiso de los intelectuales con los movimientos revolucionarios y las masas excluidas, pues les permitía dar a conocer su situación de marginación. En este sentido, el testimonio estaba asociado con discursos utópicos y esperanzadores. En *El asco*, en cambio, hay una subversión del testi-

monio; la novela tiene la forma testimonial, pero quien habla es un intelectual de origen salvadoreño, que vive en Canadá y no siente ningún tipo de afinidad o empatía con quienes comparten su nacionalidad ni con los sectores más desfavorecidos del país. Su discurso es egoísta, pesimista y desencantado. Así, la novela rompe con la idea del compromiso del escritor y la literatura. Pero al mismo tiempo, muestra coherencia con el ensayo, pues al romper con los dogmas y jugar con las formas en el ámbito de la ficción, en la novela hay una negación de las imposiciones para crear.

Finalmente, en el segundo eje del trabajo, que se refiere al cambio en la interpretación sobre el proyecto de nación salvadoreña de la posguerra, se refleja una transición que hay entre *Recuento de incertidumbres* y *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* de Horacio Castellanos Moya. En el ensayo, el autor habla desde la posibilidad de reconstruir una nación democrática, integradora y pacífica. El ensayo y la nación son espacios de posibilidad, de proyección esperanzadora. La novela, en cambio, marca el fin de esos anhelos. Invierte los términos utópicos del testimonio canónico para hablar del fracaso del proyecto de nación generado desde la intelectualidad. De esta manera, en el trabajo se aprecia la posguerra como un periodo de transición, multifacético, en el que se generaron nuevas y diferentes formas de pensar y escribir. Así pues, entre el ensayo y la novela se divisa, en la obra de Castellanos Moya, la transición, en su mirada de la posguerra, de la esperanza al desencanto.

Bibliografía

- Acevedo Leal, A. (2001). "La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada". En V. Pérez Rattón (Edit.), *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas* (págs. 97-107). San José: Teoría/ética.
- Acevedo, R. L. (1982). *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras: Universitaria.
- Albizú Gil, M., & Ortiz Wallner, A. (2013). "Producciones culturales y género en Centroamérica. Saberes y perspectivas. Una introducción". En M. Albizú Gil, & A. Ortiz Wallner (Edits.), *Poéticas y políticas de género. Ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica* (págs. 7-30). Berlín: Tranvía/Walter Frey.
- Amar Sánchez, A. M. (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- Amar Sánchez, A., & Basile, T. (2014). "Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas". *Revista Iberoamericana*, LXXX (247), 327-349.
- Arias, A. (1998a). *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- _____, (1998b). *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis & Edinter.
- _____, (2007). *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Beverley, J. (2010). "El margen al centro: sobre el testimonio". En J. Beverley, *Testimonio: sobre la política de la verdad* (I. Fenoglio, & R. Mier, Trads., págs. 21-40). México: Bonilla Artigas Editores.
- Beverley, J., & Zimmerman, M. (1990). *Literature and politics in the Central American revolutions*. Austin: University of Texas Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Castellanos Moya, H. (1993). *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias.
- _____, (1997). *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Arcoiris.
- _____, (17 de Junio de 2010). "Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado". (D. Wieser, Entrevistador)
- _____, (2011). (R. Rodríguez Freire, Entrevistador)
- _____, (abril de 2011). Entrevista. *Hispanoamérica*, no. 118, 57-70. (R. Rodríguez Freire, Entrevistador)

- Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- Cortez, B., Ortiz Wallner, A., & Ríos Quesada, V. (Edits.), (2012). *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades, desplazamientos* (Vol. III). Guatemala: F&G Editores.
- Ette, O. (1994). "'Así habló Próspero'. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de 'Ariel'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 49-62.
- _____, (2001). *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard* (A. Á. Delgado, Trad.). Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México/Servicio Alemán de Intercambio Académico.
- _____, (2004). "Una literatura sin fronteras: Ficciones y fricciones en la literatura cubana del siglo xx". En A. Birkenmaier, & R. González Echevarría (Edits.), *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)* (B. Moreno Carrillo, Trad., págs. 407-432). Madrid: Colibrí.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil.
- _____, (1993). *Ficción y dicción* (C. Manzano, Trad.) Barcelona: Editorial Lumen.
- Gilman, C. (1997). "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización". En E. Oteiza, et al., *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Facultad de Ciencias Sociales/Universidad de Buenos Aires.
- _____, (1999). "El intelectual como problema. La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta". *Prismas. Revista de historia intelectual* (3), 73-93.
- _____, (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Grinberg Pla, V., & Roque-Baldovinos, R. (Edits.). (2009). *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo* (Vol. II). Guatemala: F&G Editores.
- Huezo Mixco, M. (1996). *La casa en llamas. La cultura salvadoreña en el siglo xx*. San Salvador: Ediciones Arcoiris.
- Lara Martínez, R. (1999). *La tormenta entre las manos: ensayos polémicos sobre literatura salvadoreña*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Liano, D. (1997). *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Quezaltenango: Editorial Universitaria.
- Mackenbach, W. (2004). *Die unbewohnte Utopie. Der nicaraguanische Roman der achtziger und neunziger Jahre*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- _____, (2007). "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo xx". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (5), s/p.

- _____, (Ed.). (2008). *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica* (Vol. 1). Guatemala: F&G Editores.
- _____, (2015a). "¿De la ira al asco? Reflexiones sobre el intelectual-escritor en Centroamérica 'después de las bombas' y sus repercusiones en la literatura". *Centroamericana*, 25.2, 55-77.
- _____, (2015b). "El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia". *Kamchatka: revista de análisis cultural* (6), 409-434.
- _____, (2015c). "Historia, memoria y ficción. Tirana Memoria de Horacio Castellanos Moya". *Ayer* (97), 83-111.
- Mackenbach, W., & Ortiz Wallner, A. (2008). "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana*, VIII (32), 81-97.
- Ortiz Wallner, A. (2005). "Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria". *Iberoamericana* (19), 135-147.
- _____, (2007). "Literatura y violencia. Para una lectura de Horacio Castellanos Moya". *Centroamericana*, XII, 85-100.
- _____, (2012a). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Franfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- _____, (2012b). "Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa: los pre-textos de la literatura y su paradoja". En O. Ette, A. Kraume, W. Mackenbach, & G. Müller (Edits.), *El Caribe como paradigma. Convivencias y coincidencias históricas, culturales y estéticas. Un simposio transareal* (págs. 281-293). Berlín: Tranvía/Walter Frey.
- _____, (2013). "Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana contemporánea". *Revista Iberoamericana*, LXXIX (242), 149-162.
- Thornton, M. (2014). A Postwar Perversion of "Testimonio" in Horacio Castellanos Moya's "El asco". *Hispania*, 97 (2), 207-219.
- Weinberg, L. (2004). "Ensayo e identidad. Dos términos en correlación". En P. Cabrera López (Coord.), *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina* (págs. 21-50). México: UNAM/Plaza y Valdés.
- _____, (2007). "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *Cuadernos del CILHA* (9), 110-130.
- _____, (2012). "El lugar del ensayo". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (24), 13-36.
- Zavala, M. (1990). *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del periodo de 1970-1985*. Tesis doctoral. Université Catholique de Louvain.

Diseño y composición a cargo de
Darío Cruz Flores.

Fuentes tipográficas usadas:
Adobe Garamond Pro 12:14.4
Philosopher 14:14.4

HYBRIS. SERVICIOS EDITORIALES
corrección de estilo y diseño para tesis

(55) 3962-7288 fb: /Hybris.Seditoriales

