



**HAL**  
open science

# Estéticas de lo político: el cuento centroamericano en el periodo de los conflictos armados (1960-1990)

Vanessa Perdu-Ortiz

► **To cite this version:**

Vanessa Perdu-Ortiz. Estéticas de lo político: el cuento centroamericano en el periodo de los conflictos armados (1960-1990). Manifestaciones de lo político en el mundo hispano, Sep 2014, Montpellier, Francia. hal-01610202

**HAL Id: hal-01610202**

**<https://amu.hal.science/hal-01610202v1>**

Submitted on 9 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Manifestaciones de lo político en el mundo hispano

Actas de las jornadas doctorales  
del centro de investigación LLACS  
“Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds”

Universidad Paul-Valéry – Montpellier 3  
26 y 27 de septiembre de 2014

Coordinado por Léa BÉNICHOU, Baptiste LAVAT,  
Lucas MERLOS y Carlos TOUS



**Actas de las jornadas de estudios**  
***Manifestaciones de lo político en el mundo hispano***  
**26 y 27 de septiembre de 2014**

Centro de investigación LLACS “Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds”  
Universidad Paul-Valéry – Montpellier 3  
[www.univ-montp3.fr/llacs](http://www.univ-montp3.fr/llacs)

**Coordinación:**

Léa BÉNICHOU  
Baptiste LAVAT  
Lucas MERLOS  
Carlos TOUS

**Comité científico (Universidad Paul-Valéry – Montpellier 3):**

Karim BENMILOUD  
Michel BOURRET  
Jean-François CARCELEN  
Raphaël CARRASCO  
Anita GONZALEZ-RAYMOND  
Nathalie SAGNES-ALEM

**Diseño de portada y maquetación:** Antonio CARRILLO GÓMEZ

© Université Paul-Valéry – Montpellier 3 – 2015

# ÍNDICE

NOTA DE LOS EDITORES .....	5
I. POLÍTICA, ESTADO Y RELIGIÓN EN LA ESPAÑA MODERNA (SIGLOS XVI Y XVII).....	9
El Imperio de Carlos Quinto y la Cristiandad desde una perspectiva humanista (1500-1530), LAUREANO LÓPEZ .....	11
Negociar ante la santa sede: rivalidades y conflictos entre los representantes de Felipe III en Roma, LÉA BÉNICHOU .....	21
II. EL COMPROMISO POLÍTICO Y EL VALOR LITERARIO .....	35
Autoridad y autorialidad en la nueva novela política, ANNE-LAURE BONVALOT .....	37
El compromiso creativo en Andrés Sorel: crónica de una trayectoria insumisa, CARLOS SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ .....	47
III. LITERATURA, HISTORIA Y MEMORIA.....	61
Novela documental española y memoria(s) colectiva(s): las estrategias retóricas en <i>Mala gente que camina</i> de Benjamín Prado, LUCAS MERLOS .....	63
La caída de la historia oficial en Colombia: <i>El ruido de las cosas al caer</i> , Juan Gabriel Vásquez, CARLOS TOUS .....	77
IV. ARTES Y MINORÍAS.....	89
El uso político del lenguaje en <i>El Zorro de arriba y el zorro de abajo</i> : la escritura mestiza de José María Arguedas, ROSANA ORIHUELA .....	91
“Mujeres conciencia” en las obras pictóricas de Remedios Varo y Leonora Carrington, FANNY MARTINEZ.....	99
V. FORMAS ESTÉTICAS DE LO POLÍTICO EN LA PROSA LATINOAMERICANA .....	107
Estéticas de lo político: el cuento centroamericano en el período de los conflictos armados (1960-1990), VANESSA PERDU .....	109
Formas de lo político en <i>Los detectives salvajes</i> , PABLO VIRGUETTI .....	121

# ***Estéticas de lo político: el cuento centroamericano en el período de los conflictos armados (1960-1990)***

**Vanessa PERDU**  
(Universidad de Aix-Marsella)

En la Centroamérica de la segunda mitad del siglo XX se desarrolla un vínculo fuerte entre creación literaria y compromiso político. A pesar de la caída de la mayoría de las dictaduras arquetípicas de la primera mitad del siglo XX, las décadas siguientes ven cómo se confirma un panorama sociopolítico que no permite mejorar las condiciones de vida de los centroamericanos. Las viejas oligarquías, sintiendo su monopolio político amenazado por las ideologías progresistas, reaccionan fomentando y apoyando golpes de Estado que tienen como objetivo contrarrestar los planes de renovación de un sistema anacrónico. La coyuntura internacional, en el contexto de la Guerra Fría, tampoco es favorable al desarrollo de cambios significativos en los países del istmo. Es así como Centroamérica cae en una oleada de violencia, marcada por la intensificación de la represión a la menor protesta social y la organización de estructuras paramilitares de terror.

Los escritores no son simples testigos de dichos acontecimientos, sino que optan por una actitud de compromiso con los movimientos reformistas, y luego con la izquierda guerrillera, que luchan contra el conservatismo de los gobiernos. Como lo explica Dante Barrientos Tecún:

A lo largo de buena parte del siglo veinte, y más particularmente desde mediados de dicho siglo hasta finales de los años ochenta, el discurso narrativo centroamericano pone de manifiesto la predominancia de una actitud que refleja confianza en la posibilidad de un cambio histórico, político y social a corto o mediano plazo. Tal actitud se traduce en la conformación de formas narrativas que a través de la denuncia y de la representación de las condiciones socio-económicas de la zona, apuntan a despertar una lectura que adhiera a la necesidad y a la urgencia de implicarse en dicho proceso de transformación liderado por los grupos de la izquierda guerrillera<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, *Modalidades y tendencias del cuento centroamericano contemporáneo: de la guerra a la postguerra (Guatemala, El Salvador 1960 – 2000)*, Aix-en-Provence, 2006, p.9.

Las manifestaciones de lo político en el campo de la creación literaria han cobrado distintas formas al compás de los acontecimientos políticos que marcan el siglo XX centroamericano: la llamada novela del dictador, la literatura de denuncia social, el panfleto político, la narrativa de la revolución, la narrativa testimonial... Dichas manifestaciones pueden inscribirse en varios géneros literarios y apoyarse en diferentes recursos estilísticos, para reflejar una situación o vehicular una idea, para denunciar o para ejercer una presión, para testimoniar o para actuar. La presente ponencia se centra más específicamente en la representación y la recreación ficcional, en el género cuentístico, de los acontecimientos políticos que marcan la segunda mitad del siglo XX centroamericano. Busca investigar los distintos recursos estilísticos empleados por los cuentistas para reflejar y denunciar la violencia política omnipresente en Centroamérica, especialmente aquella vinculada a la represión estatal y la lucha contrainsurgente en Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua, a través de una muestra de la producción cuentística de aquellas décadas. Veremos así cómo va evolucionando el cuento centroamericano en el período de los conflictos armados, desde una postura comprometida con los movimientos revolucionarios y estudiantiles, sin dejar nunca de lado la experimentación formal. Esta preocupación formal constante, en sus más diversas expresiones, es lo que nos permite hablar de “estéticas de lo político”.

### **1. Los años 60: destierro, encierro o entierro**

Este título retoma la fórmula empleada por Augusto Monterroso acerca de las tres posibilidades del escritor latinoamericano<sup>2</sup>. En efecto, con su actitud comprometida y de denuncia, los intelectuales se exponen a las represalias de los gobiernos y se encuentran así en la línea de fuego de la represión estatal. Sus textos se nutren entonces de su realidad inmediata como materia para la ficción, particularmente de las persecuciones de las cuales se ven víctimas y de las consecuencias directas de su compromiso político: exilio, encarcelamientos, tortura...

El año 1954 es una fecha clave para entender esta dinámica: en Guatemala, la caída del gobierno de Jacobo Arbenz mediante la intervención de la CIA pone fin a una década de cambios sociales profundos llevados a cabo por los gobiernos reformistas de Arévalo y Arbenz. Los intelectuales que se habían comprometido con el gobierno durante estos “diez años de primavera”, temiendo por su seguridad, se vieron forzados al exilio: Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Manuel Galich, Augusto Monterroso... El ejemplo paradigmático del intelectual comprometido con la revolución guatemalteca es Mario Monteforte Toledo (1911-2003), quien llegó a ser vicepresidente de la República durante el gobierno de Juan José Arévalo. Después de la caída de Arbenz difundió su crítica al gobierno dictatorial de Castillo

---

<sup>2</sup> “[...] el destino de quienquiera que nazca en Honduras, Guatemala, Uruguay o Paraguay y por cualquier circunstancia, familiar o ambiental, se le ocurra dedicar una parte de su tiempo a leer y de ahí a pensar y de ahí a escribir, está en cualquiera de las tres famosas posibilidades: destierro, encierro o entierro”. Augusto MONTERROSO, *La palabra mágica*, México, Ediciones Era, 1983, p.16.

Armas en seminarios y diarios. En 1956 fue llevado vendado y esposado a la frontera con Honduras por hombres del gobierno; así comenzaron más de 30 años de exilio forzado cuya mayor parte se desarrolló en México<sup>3</sup>.

Esta experiencia dio lugar a una colección de cuentos titulada *Cuentos de derrota y esperanza*<sup>4</sup>, publicada en México en 1962, cuyos relatos tienen títulos evocadores de los acontecimientos recientes de los cuales Monteforte fue testigo y víctima: “Los gringos”, “La soldadera”, “La cárcel”, “La frontera”, “Los exiliados”... En el cuento titulado “La frontera”, los protagonistas son tres prisioneros –un periodista, un obrero y un estudiante, la triada arquetípica de los “subversivos”– que tienen los ojos vendados y se encuentran en un coche sin saber adónde los llevan. La temática política está omnipresente en el texto, puesto que cada personaje expone su condición de preso político, víctima de las represalias del gobierno. Aquí, la violencia política se corporeiza mediante las secuelas de las torturas y los malos tratos que los presos llevan en el cuerpo:

Las lágrimas le escurrían y quiso enjugárselas; pero llevaba las manos atadas a la espalda con un cordel que enterraba millones de puntas en la carne. Bruscamente cobró conciencia de su cuerpo. Era un cuerpo enorme y lo recorrió desde la cabeza a los pies con un ojo interior que a la vez palpaba y olía. Una cuerda le sujetaba el cuello; llevaba los hombros descoyuntados; resortes mal cubiertos le castigaban las nalgas; agujetas intermitentes marcaban en las piernas zonas de diversas temperaturas<sup>5</sup>.

La profusión de verbos de sensación ponen de relieve esa percepción aguda que tiene el preso de su propio cuerpo; la impresión dominante es la del dolor, con el leitmotiv de la picazón (“millones de puntas”, “resortes mal cubiertos”, “agujetas intermitentes”). El punto de vista es muy peculiar porque es a la vez externo –describe la situación física del hombre– e interno, puesto que reproduce sus sensaciones internas. El mismo punto de vista es retomado con respecto a los otros dos presos, en párrafos separados por asteriscos. Esa visión caleidoscópica de los tres hombres permite enfocarse mediante la ficción en lo humano, re-humanizar lo deshumanizado dándole cuerpo, pensamiento, historia y esperanzas a los presos políticos a quienes se les ha dañado o robado todo eso. En la cuarta y última parte del cuento, el punto de vista abarca a los tres presos, formando un colectivo unido por el miedo, como lo sugiere la frase de introducción de esta parte: “Así empezó a viajar el miedo con ellos<sup>6</sup>”. El miedo está personificado, cuenta como un personaje más, como lo indica también el uso de un vocabulario típicamente humano: “El miedo iba ahí, mirándolos, tendiéndoles sus manitas de

---

<sup>3</sup> Seymour MENTON, “La muerte de Mario Monteforte Toledo (1911-2003) y el asesinato de *Una manera de morir* (1957-2003)” [<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/menton4.htm>], página consultada el 19 de septiembre de 2014.

<sup>4</sup> Mario MONTEFORTE TOLEDO, *Cuentos de derrota y esperanza*, México, Universidad Veracruzana, 1962.

<sup>5</sup> Mario MONTEFORTE TOLEDO, *Cuentos de derrota y esperanza*, segunda edición, Guatemala, Editorial Piedra Santa, 1989, p.127.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.133.

simio<sup>7</sup>.” Al final del cuento, la liberación de los presos a la frontera viene descrita como un renacimiento, la posibilidad de comenzar de nuevo: “Empezaron a mover las piernas, maravillados de sus pasos. Igual probaban los niños su presencia sobre la haz de la tierra<sup>8</sup>.” Los verbos “empezar” y “probar” sugieren ese renacimiento, reforzado por un vocabulario místico (“maravillados”, “la haz de la tierra”). Ese procedimiento permite transformar la situación de exilio forzado en un horizonte de posibilidades y esperanzas, transfigurando la violencia política en una experiencia ante todo humana.

Muy humano también lo es el protagonista del cuento “El centerfielder”, del narrador nicaragüense Sergio Ramírez. La Nicaragua de los años 50 y 60 presenta un panorama político algo distinto del de sus vecinos, puesto que las conspiraciones sucesivas no logran acabar con el sistema dictatorial en la medida en que el primero de los Somoza ya había organizado su sucesión. La dictadura somocista es así la única de toda Centroamérica en resistir a la ola antioligárquica y mantenerse en el poder hasta el triunfo de la revolución sandinista, en 1979. Sin embargo, en esas décadas se observa un incremento de la represión estatal en contra de los opositores al régimen, consecuencia del asesinato de Somoza García, en 1956, y de la concentración de los distintos grupos guerrilleros y las organizaciones clandestinas estudiantiles a partir de 1961 en el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) para sostener una guerra de guerrillas.

El narrador Sergio Ramírez Mercado (1942) forma parte de la generación de intelectuales comprometidos con el FSLN; será incluso vicepresidente de la República entre 1985 y 1990. Testigo de la matanza estudiantil de 1959, funda el año siguiente el “Grupo Ventana” con otros líderes para luchar por la autonomía universitaria y la libre expresión<sup>9</sup>. El cuento “El centerfielder” está sacado de la colección *Nuevos cuentos*<sup>10</sup>, publicada en 1969 por la Universidad Autónoma de Nicaragua. La estructura del cuento se organiza en torno a dos voces narrativas: la de un narrador omnisciente con un punto de vista externo que describe la situación de un hombre encarcelado, y la del narrador-protagonista en un monólogo interior, ese mismo hombre encarcelado. La originalidad del texto reside en que ese narrador-protagonista, de quien no se sabe más que su pasado de beisbolista –de “centerfielder”, como lo indica el título– y su encarcelamiento, evoca el juego como estrategia de autodefensa frente a la violencia de la situación. Dicha violencia viene plasmada ya desde el inicio del texto, con la descripción de la celda en que se encuentra preso y luego el patio de la cárcel, con elementos que parecen anticipar el interrogatorio: el cable eléctrico que usa el carcelero como cinturón, el foco de luz que hiere al preso, el rifle “garand” con cuya culata el guardia lo impulsa a avanzar; hay una predominancia de lo metálico (“los barrotes”, “la cerradura herrumbrada”, “el cañón

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>9</sup> José Ángel VARGAS VARGAS, “Sergio Ramírez, escritor y político”, en *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. III, número 005, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Carlos Monge Alfaro, Costa Rica, 2002, pp. 213-238.

<sup>10</sup> Sergio RAMÍREZ, *Nuevos cuentos*, Managua, Universidad Nacional de Nicaragua, 1969.



del rifle<sup>11</sup>) y del brillo plateado que se le asocia (“reluciente de sudor”, “las hojas de los almendros brillaban con la luz de la luna<sup>12</sup>”), lo cual refuerza la dicotomía entre el calor sofocante del aire (“toda la noche había hecho un calor insoportable<sup>13</sup>”) y el frío que siente el preso (“El frío del metal le dio repelos<sup>14</sup>”), presentimiento de la muerte. Para rematar este ambiente mortífero, la proximidad de un matadero anticipa el desenlace trágico del cuento: “A las doce de la noche estarían degollando las reses en el rastro al otro lado del muro, y el aire traía el olor a sangre y estiércol<sup>15</sup>”. En cambio, el paso al monólogo del preso transforma este lugar en un espacio radicalmente opuesto, propicio al juego: “Qué patio más hermoso, para jugar béisbol<sup>16</sup>”. El monólogo recrea un partido de béisbol y los movimientos de los jugadores imaginarios vienen plasmados en la aceleración del ritmo de la frase, que se acentúa con la carrera final del protagonista:

[...] de un salto me cogería de una rama y con una flexión me montaría sobre ella y de pie llegaría hasta la otra al mismo nivel del muro erizado de culos de botellas y poniendo con cuidado las manos primero, pasaría el cuerpo asentando los pies y aunque me hiriera al descolgarme al otro lado caería en el montarascal donde botan la basura, huesos y cachos, latas, pedazos de silletas, trapos, periódicos, animales muertos y después correría espinándome en los cardos, caería sobre una corriente de agua de talayo pero me levantaría, sonando atrás duras y secas, como sordas, las estampidas de los garands<sup>17</sup>.

El polisíndeton, la enumeración de los trastos del matadero, la aliteración de las consonantes “r” y “c” al final de la frase figuran esta carrera imaginaria. Notemos de paso la presencia de vocablos típicos del habla nica (“montarascal”, “talayo”) y la referencia a los fusiles “garands”, arma oficial de la guardia nacional de Nicaragua entre 1945 y 1974, lo cual no deja lugar a duda en cuanto al espacio geográfico al cual se refiere el narrador. A lo largo del texto, el surgimiento de la voz narrativa del protagonista se da cada vez que la violencia alcanza un nivel muy alto, ya sea en las palabras (“Te estás meando de miedo, cabrón<sup>18</sup>”), en la actitud (“el otro lo quedó mirando con ira<sup>19</sup>”) o en los acontecimientos evocados (“Usted sabe que ya lo mataron. ¿Por qué me pregunta?<sup>20</sup>”). En cambio, los monólogos interiores evocan episodios de su pasado de “centerfielder” con una progresión en el tiempo, desde sus primeros partidos de niño hasta el momento en que alcanzó la fama. El último monólogo de la voz del narrador-protagonista remite al final de su carrera de beisbolista después de su derrota en Cuba por perder la bola, con términos que anticipan el desenlace trágico del interrogatorio:

---

<sup>11</sup> Sergio RAMÍREZ, “El centerfielder”, en Sergio RAMÍREZ, *Antología del cuento centroamericano*, segunda edición, Centroamérica, Educa, 1977, p.660.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.660-661.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.660.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.661.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.661.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.661.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.661.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.662.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.663.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.667.

[...] quise asirla en la caída pero rebotó [...] y todo estaba perdido, mamá, necesitaba agua tibia en mis heridas porque siempre vos lo supiste, siempre tuve coraje para fildear aunque dejara la vida<sup>21</sup>.

El cuento se cierra irónicamente con el comentario del sargento a propósito del parte, con lo cual entendemos que han fusilado al preso:

Era beisbolista, así que inventate cualquier babosada: que estaba jugando con los otros presos, que estaba de centerfielder, que le llegó un batazo contra el muro, que aprovechó para subirse al almendro, que se saltó la tapia, que corriendo en el solar del rastro lo tiramos<sup>22</sup>.

La frase retoma los mismos elementos que el preso había imaginado en su proyecto de fuga, pero con un tono lacónico, un ritmo entrecortado por el asíndeton y la anáfora del relativo “que”, característico de un parte oficial de “delito de fuga”, lo cual pone fin a toda posibilidad de escape por la imaginación y la creatividad de la palabra mediante la plasmación de una forma extraliteraria, el parte.

Observamos así que, con estrategias literarias distintas, los narradores plasman en sus textos la violencia que los rodea en un compromiso con la realidad inmediata a tono con su compromiso político, sin dejar que eso afecte la calidad estética de los cuentos ni su búsqueda formal. A continuación veremos cómo los escritores de las generaciones posteriores siguen explorando las estéticas de lo político con una producción literaria acorde a los logros estéticos de la narrativa del resto del continente.

## **2. Años 70 y 80: humor, parodia y grotesco al servicio de la denuncia política**

Los años 70 y 80 son probablemente el período más negro en la historia reciente de Centroamérica. Cuatro de los seis países que componen el istmo se encuentran en una situación de dictadura militar y, con la organización de los distintos grupos guerrilleros, la lucha contrainsurgente se intensifica hasta desembocar en una serie de masacres y etnocidios en contra de poblaciones civiles. Dante Barrientos Tecún señala:

Los autores no podían y no quedaron al margen de ese cataclismo, al cual pagaron alto tributo. La literatura que producirán, sin darle la espalda a esa realidad espeluznante, buscará representarla por medio de nuevas modalidades más a tono con los cambios estéticos producidos en el Continente y con las necesidades de crear un nuevo horizonte simbólico<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.667.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.668.

<sup>23</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, “Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951 - Nicaragua, 2007)”, en *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, No. 15, julio – diciembre 2007, [<http://istmo.denison.edu/n15/articulos/index.html>], página consultada el 3 de noviembre de 2014.

Frente a la irracionalidad, la bestialidad o la absurdidad de los acontecimientos, se desarrolla una tendencia crítica e humorística que va de la parodia a lo grotesco carnavalesco, reflejo de la corrupción y la ultraviolencia cotidiana en que viven envueltos los autores.

Entre las técnicas novedosas utilizadas por los narradores de los años 70, se encuentra la apropiación de las hablas juveniles urbanas, “mezclando diversos registros lingüísticos, con frecuencia escatológico, fragmentario, lúdico, picaresco, transgresor de los cánones estéticos<sup>24</sup>”. Entre estos narradores podemos destacar al guatemalteco Dante Liano, con su colección de cuentos *Jornadas y otros cuentos*<sup>25</sup> que sale a la luz en 1978. El cuento “Democrash” combina humor, ironía y lenguaje anticonvencional para denunciar, como lo sugiere la palabra compuesta del título, el fracaso de la democracia en un día de elecciones en Guatemala. El texto empieza sugiriendo un acontecimiento desagradable:

El día había amanecido insoportablemente domingo. La noche antes yo le dije a Marjorie (mi novia) mire mañana temprano paso por usted para salir luego de esa cosa. Esa cosa era votar<sup>26</sup>.

El adjetivo “insoportablemente”, la expresión “salir luego” y el tono despectivo del demostrativo “esa” y del término “cosa” contrastan con el verbo “votar”, que normalmente evoca una acción seria, estimable. Luego el narrador pasa a describir la situación del día de la votación, con un vocabulario coloquial, haciendo énfasis en el número elevado de gente con expresiones del habla juvenil guatemalteco: “allí estaba media Guatemala haciendo cola”, “una colacolísima que se retorció daba la vuelta”, “una mara que se chupa a la gente”, “la marabunta”, “estamos chorrocientas personas pegadas cuerpo a cuerpo<sup>27</sup>”. Las exageraciones, los sufijos aumentativos y las palabras compuestas como “chorrocientas” o “sapotocientos” ponen de relieve lo caótico de ese proceso electoral. El tono humorístico y la dimensión carnavalesca como subversión de los valores y mezcla de lo culto y lo profano proceden del desfase entre la situación insoportable, catastrófica (“me acuerdo de las tragedias donde la gente muere aplastada”, “una señora se está asfixiando<sup>28</sup>”) y las anécdotas escatológicas e insultos que reproduce el narrador, haciendo énfasis en los elementos más insólitos con mayúsculas: “estamos chorrocientas personas pegadas cuerpo a cuerpo uno le siente las costillas y TODO al cuate de enfrente porque claro no hay casi mujeres<sup>29</sup>”, “señores, por favor (es el del registro electoral, desde arriba), calma, no empujen -¡no empujen tu madre, abrí la puerta!”, “ABRAN HIJOS DE PUTA<sup>30</sup>”. Las onomatopeyas refuerzan la dimensión visual, gráfica de la escena: “la prima Marjorie ya mero patapuf”, “empujaron durísimo y de pronto, de repente chas estoy casi en el centro del vestíbulo”, “y todo se disuelve, ¡CRASH! la pared de

<sup>24</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, *op.cit.*, 2006, p.101.

<sup>25</sup> Dante LIANO, *Jornadas y otros cuentos*, Guatemala, Editorial Rin, 1978.

<sup>26</sup> Dante LIANO, “Democrash”, en Werner MACKENBACH, *Cicatrices: un retrato del cuento centroamericano*, Managua, Ediciones Anama, 2004, p.144.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp.144-145.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.145.

madera de al lado se quiebra<sup>31</sup>". El desmoronamiento de los edificios requisicionados para la votación figura metafóricamente el desmoronamiento de la democracia, como lo indica el uso de la misma onomatopeya "crash" del título del cuento, "Democrash", desmoronamiento reforzado por los mismos pensamientos del protagonista: "qué onda pienso si esto es la democracia a la gran flauta<sup>32</sup>". El final del cuento remata esa denuncia de una falsa democracia, una democracia colapsada ya antes de surgir, con la alusión a los resultados del proceso electoral como un elemento que no necesita comentarios, que no es digno de contar: "Después, ustedes ya saben<sup>33</sup>". El narrador probablemente se refiere al fraude electoral de 1974, pero más ampliamente remite al hecho de que las elecciones no sirven, son solo un simulacro de democracia y ni eso funciona, puesto que es un caos total.

Esa denuncia de lo falso, lo corrupto, lo fraudulento de la política, suerte de denominador común de los países del área, se da también en textos de autores hondureños. En Honduras, la sucesión de gobiernos militares y el contexto regional alientan el brote de grupos guerrilleros, aunque muy minoritarios en comparación con los países vecinos; la ofensiva contrainsurgente es brutal en este país donde la concentración de bases militares norteamericanas es la más importante de la región<sup>34</sup>. Algunas obras literarias hacen eco de esta situación; es el caso de *Tiradores de pájaros y otros cuentos*<sup>35</sup> de Edilberto Borjas, sacado a la luz en 1981. De este libro de cuentos, la crítica y ensayista Helen Umaña dice:

Los temas y la atmósfera de *Tiradores de pájaros y otros cuentos* (1981) se explican al trasluz de los acontecimientos políticos vividos en Centroamérica a raíz del triunfo sandinista en 1979, hecho que llenó de euforia revolucionaria a toda la región. La temprana fecha de su publicación, cuando todavía no se había dejado sentir la ofensiva contrarrevolucionaria, y los movimientos insurgentes en El Salvador y Guatemala parecían consolidados, coincide, también, con el reinicio de los brotes guerrilleros en Honduras que, aunque muy débiles –en comparación con los de los países vecinos– sembraron inquietudes y esperanzas en algunos sectores de la población. El libro de Edilberto Borjas trasluce el optimismo popular de ese momento histórico y también el accionar militar –la doctrina de la Seguridad Nacional adquiere nuevos bríos– por acabar con cualquier movimiento contestatario<sup>36</sup>.

El cuento "Último acto" empieza con una cita de una canción de Mario Benedetti, "Pobre señor". Esto ya proyecta al lector en una dimensión política con la referencia a al autor uruguayo comprometido. El texto se apoya en la metáfora del teatro de marionetas para denunciar la corrupción de los líderes políticos. Observamos a lo largo del cuento la

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>34</sup> Esteban DE GORI, "Honduras: políticas de contrainsurgencia, doctrina de la seguridad nacional y democracia", en *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

<sup>35</sup> Edilberto BORJAS, *Tiradores de pájaros y otros cuentos*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, 1981.

<sup>36</sup> Helen UMAÑA, *Panorama crítico del cuento hondureño (1881-1999)*, Ciudad de Guatemala, Letra negra / Tegucigalpa, Ed. Iberoamericana, 1999, p.370.

transformación del protagonista en marioneta desprovista de voluntad. Al inicio del texto se le designa como “un líder, un compañero” y asistimos a su transformación progresiva:

Un día apareció, en una escena, imitando saludos, ensayando reverencias militares y besando anillos de finas damas de papel; ese día, entre dudas y remordimientos se había dejado colocar un hilo en una pierna, entonces la gente empezó a mirar cómo su movimiento al caminar no era equilibrado: la derecha se movía más que la izquierda en una forma grotesca<sup>37</sup>.

El campo semántico de la falsedad (imitar, ensayar, damas de papel) hace énfasis en la hipocresía del personaje; la descripción de sus movimientos desequilibrados le da un aspecto ridículo, carnavalesco en la medida en que la figura del líder respetado se está transformando en payaso. A lo largo del texto se lo viene designando como “una especie de fante”, un “pelele”, un “actor-muñeco”, indicando su deshumanización, alcanzada mediante su traición al pueblo. El final del texto acaba esa transformación con el discurso del fante:

Si vivo en esta pequeña casa de este pequeño barrio aristocrático, si viajo de una ciudad a otra en mis autos, si mando mis ahorros, que son como de ustedes, a bancos extranjeros, si mis hijos, que son también como de ustedes, estudian en instituciones privadas, es para demostrar la justicia del régimen hacia nuestra clase explotada y si colaboro con él es para ceñirme al principio histórico del “orden y progreso”, por eso, compañeros...ñeros...eros...eros...

Mientras la voz prestada del pelele se oía en el recinto, como una cinta mal grabada; el cuerpo empezó a ejecutar giros extraños, casi mortales. Por una falla intencional del obrero que ese día manejaba las marionetas del pequeño teatro, uno de los hilos se enrolló en el cuello del actor-muñeco que sin comprender el error se desplomó agonizante.<sup>38</sup>

La anáfora del “sí” y el uso excesivo de la primera persona y del posesivo “mis”, que contrastan con el “ustedes”, marcan la distancia entre el orador y su público; la falsedad de su discurso se revela en la imposibilidad de terminar la frase que queda suspendida en la repetición de la terminación final de “compañeros”. Mediante la metáfora del teatro, el narrador denuncia la hipocresía y la corruptibilidad de los líderes políticos que se dejan sobornar por el poder y pierden su autonomía y libertad de expresión por dinero o privilegios sociales y económicos.

La falsedad también se encuentra en los discursos que emanan del poder, las versiones “oficiales” de los distintos acontecimientos que imponen una visión parcial, truncada o incluso mentirosa de la realidad. Es la temática abordada por el cuento titulado “El cuento en El Salvador (1984)” de la colección *Para mirarte mejor*<sup>39</sup> (1987) del escritor salvadoreño Alfonso Kijadurías (o Quijada Urías). Este cuento reproduce un recorte de prensa del diario salvadoreño *La Prensa Gráfica* como se indica al final del texto, aludiendo la fecha de 1984 al período más violento de la lucha contrainsurgente en El Salvador con los “escuadrones de la muerte”. El

---

<sup>37</sup> Edilberto BORJAS, “Último acto”, en Jorge Luis OVIEDO, *Antología del cuento hondureño*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 2007, p.155.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>39</sup> Alfonso KIJADURÍAS, *Para mirarte mejor*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1987.

texto cuenta el secuestro de dos personas por un grupo guerrillero y su rescate por fuerzas militares, apropiándose de los códigos del artículo periodístico con un tono que pretende ser neutro y objetivo a través de la reproducción del testimonio de los personajes mediante verbos de comunicación, con datos precisos sobre su vida (edad, nombre completo), las fechas y los lugares geográficos, utilizando incluso los términos con los que los militares solían designar a los guerrilleros: “terroristas”, “extremistas”, “grupo subversivo”. Sólo que los protagonistas son, en este caso, “un payaso de circo” y “una joven bailarina”, lo cual crea un desfase irónico entre la supuesta gravedad del suceso y el surgimiento del universo circense, que invita a no tomar las cosas en serio. El hecho de referirse casi sistemáticamente al personaje masculino con el término de “payasito”, insistiendo en el diminutivo, refuerza lo carnavalesco de la situación. Entre las líneas, se adivina otra realidad, expresada con antífrasis o eufemismos, como por ejemplo “Ambos fueron protegidos y llevados a la sede del batallón, donde narraron todo lo antes manifestado, sin ninguna presión ni fuerza<sup>40</sup>”, cuando el lector está al tanto de la fuerza empleada en los interrogatorios. El presunto testimonio de los dos jóvenes se transforma en farsa cómica cuando evocan las costumbres de sus secuestradores:

Revelaron además los jovencitos escapados, que los terroristas que los capturaron hacían por las noches prácticas diabólicas como invocaciones a Satán, la Piedra de Imán o el Justo Juez de la Noche y otras prácticas prohibidas por nuestra santa religión católica<sup>41</sup>.

Al evocar sin ninguna distinción el satanismo, las propiedades mágicas de una piedra y una leyenda popular salvadoreña, se desacredita por completo el episodio relatado, sugiriendo que la realidad no siempre es la que parece, sobre todo cuando viene contada desde una perspectiva partidaria y subjetiva. De igual manera, el propio título del texto, “El cuento en El Salvador”, cuestiona las relaciones entre la realidad y la ficción, en países donde precisamente la realidad parece sobrepasar la ficción.

### **Conclusiones: nuevas perspectivas, testimonio y memoria histórica**

Durante los años de los conflictos armados, una parte de la narrativa centroamericana opta por reflejar y denunciar los acontecimientos que sus autores presencian, sin dejar nunca de lado la búsqueda formal y la renovación de las formas preestablecidas. La década de los 90 presenta varios cambios que conducen a una crisis ideológica y social. La derrota de los sandinistas en las elecciones, el contexto internacional desfavorable a las luchas revolucionarias con la caída del muro de Berlín y el desmoronamiento de la URSS, que conduce a la firma de los acuerdos de paz en Guatemala y El Salvador, la ausencia de progreso social, la corrupción y la violencia omnipresente conducen a una profunda desilusión, a un desencanto que afecta a las

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.89.

sociedades centroamericanas y que tiene repercusiones en la narrativa. El acercamiento a la temática política cambia, como lo señala Dante Barrientos Tecún:

[...] esta situación de desesperanza no condujo al abandono de las posturas críticas, a los cuestionamientos de los procesos históricos. Pero, con el cambio coyuntural que se conoce a partir de la década de los 90, se procede a un desplazamiento en la representación narrativa de la vida social, que pasa ahora de manera preferencial del espacio público a los espacios privados, individuales, íntimos<sup>42</sup>.

También se abre un espacio para la memoria histórica<sup>43</sup>, puesto que vuelven a aparecer

[...] miles de desaparecidos en nombre de la lucha contrainsurgente, cuyas tumbas anónimas empiezan a ser abiertas a finales de siglo, y se publican los informes de recuperación de la memoria histórica a cargo de comisiones de derechos humanos que enlistan a las víctimas y a sus victimarios.<sup>44</sup>

Es el momento de rendir cuentas al pasado, y la cuentística explora nuevas perspectivas, como por ejemplo el punto de vista de los verdugos (“El llanto de los niños”, Carlos Paniagua<sup>45</sup>; “¿Para qué tanto cuento?”, Juan Sobalvarro<sup>46</sup>) o la recreación poética de las masacres inspirándose en los testimonios de los sobrevivientes (“RR”, Javier Mosquera Saravia<sup>47</sup>). Pero esa es otra historia.

---

<sup>42</sup> Dante BARRIENTOS TECÚN, *op.cit.*, julio – diciembre 2007.

<sup>43</sup> El informe *Guatemala: Nunca más. Informe Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REHMI)*, que recopila testimonios de los sobrevivientes de las matanzas cometidas en los pueblos indígenas en Guatemala, se presentó oficialmente al público en Guatemala el 24 de abril de 1998 en una ceremonia presidida por monseñor Juan Gerardi. En la noche del 26 de abril de 1998, Gerardi, obispo auxiliar de Guatemala y coordinador de la Oficina de Derechos Humanos del arzobispado de Guatemala, fue brutalmente asesinado.

<sup>44</sup> Sergio RAMÍREZ, *Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano*, México, Fondo de cultura económica, 2011, p.18.

<sup>45</sup> Carlos PANIAGUA, *Informe de un suicidio*, Guatemala, Impresos Industriales, 1993

<sup>46</sup> Juan SOBALVARRO, “¿Para qué tanto cuento?”, en *El Ángel Pobre. Revista de teoría, crítica y creación*, n°2, Managua, Universidad Centroamericana, 1995.

<sup>47</sup> Javier MOSQUERA SARAVIA, *Angélica a la ventana*, Guatemala, F&G editores, 2004.