

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSGRADOS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA,
OPCIÓN LITERATURA



Universidad de El Salvador

Hacia la libertad por la cultura

ALEGORÍA Y MEMORIA EN LA NOVELA NEGRA CENTROAMERICANA

PRESENTADO POR:

XENIA BEATRIZ GONZÁLEZ OLIVA

GRISEIDA DE FÁTIMA OLIVA AMAYA DE GONZÁLEZ

TESIS DE POSGRADO DE PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRO EN
ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA, OPCIÓN LITERATURA

ASESOR:

DOCTOR RICARDO ROQUE BALDOVINOS

AGOSTO DE 2017

CIUDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C.A.

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

MAESTRO ROGER ARMANDO ARIAS
RECTOR

DOCTOR MANUEL DE JESÚS JOYA
VICE-RECTOR ACADÉMICO

ING. CARLOS ARMANDO VILLALTA
VICE-RECTOR ADMINISTRATIVO

LICENCIADO CRISTOBAL HERNÁN RÍOS
SECRETARIO GENERAL

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

MAESTRO VICENTE CUCHILLAS
DECANO

MAESTRO EDGAR NICOLÁS AYALA
VICEDECANO

MAESTRA XENIA PÉREZ
DIRECTORA DE ESCUELA DE POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

Quizá algunos creen que es un poco impertinente de mi parte ponerme a agradecer por esta vía a todos los que me han apoyado en este proyecto, porque seguramente creen, como yo, que nada hay más sincero que hacerlo personalmente y mirando al interlocutor a los ojos; sin embargo también creo que la palabra escrita tiene el poder de perpetuar los sentimientos y por ello quiero dejar registro de mi estima y reconocimiento a quienes hicieron posible uno de mis sueños.

Gracias a Dios Padre por escuchar mis oraciones, por salir a mi encuentro cada vez que la salud me hacía tambalear, por otorgarme bendiciones como mi trabajo y mi familia.

Gracias a toda mi familia que escuchaba con atención las teorías e ideas y aunque no entendían, nunca dejaron de creer que terminaríamos lo que habíamos empezado. Gracias a Alfonso por estar siempre dispuesto a sacrificarse.

Gracias a mi bella hija Xenia, mi compañera de infortunios en este proyecto, que a pesar de todas las peripecias y desmanes que hubo en el camino, decidió mantenerse firme hasta el final, gracias por estar conmigo y otorgarle sentido a mi vida.

Gracias a mis amigos y compañeros que con palabras de ánimo estuvieron presentes en toda la carrera.

Y finalmente, gracias al Doctor Roque Baldovinos, nuestro director de tesis, que con paciencia y mucha sabiduría orientó nuestro trabajo.

Griseida Oliva de González

AGRADECIMIENTOS

Para mi madre y compañera, Griseida, quien mantuvo la voluntad y paciencia necesaria para ser el bastión de este proyecto. Además de haberme dado uno de los regalos más valiosos: inculcarme el amor por la literatura desde antes de haber aprendido a leer.

Al doctor Ricardo Roque Baldovinos, director de tesis, por su incondicional apoyo durante todo el proceso.

A mi familia y amigos por estar ahí siempre.

Xenia González Oliva

CONTENIDO	
Resumen	vi
INTRODUCCIÓN	vii
CAPÍTULO I. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA	1
1.1. Planteamiento del problema	1
1.2. Enunciado del problema	9
1.3. Justificación	9
1.4. Objetivos de investigación	10
1.5. Hipótesis	10
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	11
2. Bases teóricas del estudio	11
2.1. Novela negra	11
2.2. Memoria	14
2.3. Alegoría	15
2.4. Duelo, melancolía, cripta	18
2.5. Intempestividad	19
2.6. El imperativo del duelo y la alegorización	20
CAPÍTULO III. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	23
3.1. Tipo de investigación	23
3.2. Muestra	23
3.3. Métodos y técnicas de procesamiento y análisis de la información	23
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	25
4.1. <i>Insensatez</i>	25
4.2. <i>El hombre de Montserrat</i>	33
4.3. <i>El arma en el hombre. Alegoría del hombre máquina</i>	40
4.4. <i>El cojo bueno</i>	51
4.5. <i>Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa traicionera)</i>	58
CONCLUSIONES	66
RECOMENDACIONES	69
REFERENCIAS	70
ANEXOS	74

Resumen

El impacto desgarrador y rutinario de la violencia ha sido tema recurrente de la novela negra y se ha convertido en un punto de reflexión en estudios de la narrativa centroamericana. Este estudio se enmarca en este contexto y tiene como objetivo otorgarle un papel activo a la memoria que emerge fragmentada en la novela negra; para ello se hace uso de un proceso de análisis alegórico que permite otorgarle sentido a los fragmentos que emergen encriptados en los relatos. La muestra analizada es de cinco novelas, en tres de ellas, *Insensatez*, *El hombre de Monserrat* y en *El arma en el hombre* se devela cómo los protagonistas encriptaron su trauma, viviendo en un estado melancólico, en un olvido pasivo, debido a que no pudieron tener un verdadero trabajo de duelo; en cambio en *Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa traicionera)* y *El cojo bueno*, el trabajo de desciframiento de los emblemas, revela que los protagonistas, aunque no encontraron su objeto perdido, pudieron realizar un trabajo de duelo exitoso al sustituirlo. En suma, este estudio muestra cómo en los relatos analizados se esboza una imagen arrancada del pasado que interpela al presente, son historias marcadas por la violencia que retratan a la literatura doliente a través de las ruinas y derrotas que los conflictos ha dejado en la región centroamericana; pero también cada experiencia en ellas relatadas, restituye la memoria haciendo el llamado de evitar la repetición y recordando que el pasado es el fantasma que se hereda en el presente.

Palabras claves: memoria, alegoría, novela negra, fragmento, ruina, trauma, duelo.

INTRODUCCIÓN

La novela negra es actualmente uno de los géneros que mejor retrata el escenario de violencia y criminalidad que envuelven a la Centroamérica de posguerra, con ironía muestra las huellas de los azotes a los que sigue sometida la sociedad centroamericana, azotes generados por las pasadas dictaduras, la secuela de los conflictos armados, el sistema neoliberal, la criminalidad, el narcotráfico entre otros.

En este estudio se explora ese escenario, se muestran las ruinas que dejaron a su paso estas experiencias y se ocupa de cómo otorgarle sentido a la memoria que emerge fragmentada en los relatos. La labor de interpretación se concentra en demostrar si la memoria por un lado muestra una completud exitosa del trabajo del duelo o por el contrario, lo que expone es una introyección del objeto perdido, dando lugar a que emerja la melancolía.

Al recuperar la memoria de los relatos del género negro se abren heridas del pasado que aparentemente estaban cicatrizadas, pero que debajo del tejido aún esconden el trauma por las pérdidas, de esta manera emergen las ruinas que nos hacen repensar la conexión de este presente violento con el pasado, de ahí la importancia de este estudio porque visibiliza lo que la historia oficial no, los agujeros negros de los sujetos dolientes que se hallan sumergidos en el olvido pasivo.

En el contexto de las sociedades centroamericanas de posguerra se promueve la idea de que el pasado debe ser olvidado, que es obsoleto y que por lo tanto debe ser desechado, sin embargo, el género negro nos muestra la energía intempestiva de los restos que cuestionan al presente, exigiendo una restitución de lo que se perdió. Los residuos de la experiencia de las víctimas de la guerra reclaman ser escuchados, exigen resolución. El silencio en el que se han mantenido ha permitido que la misma violencia que los atormentó, continúe circulando y arrastrando a más víctimas en la época de la posguerra.

CAPÍTULO I. SITUACIÓN PROBLEMÁTICA

1.1. Planteamiento del problema

La “posguerra centroamericana”¹ es un período que no vislumbra su final porque la crisis económica, política y social en la que estos pueblos se ven sumergidos se profundiza cada vez más. Los problemas de pobreza y exclusión social se agravan y con ellos la violencia se acrecienta. Todo parece indicar que la crisis social que dio lugar a los conflictos bélicos sigue vigente. Los Acuerdos de Paz que prometían progreso y democracia poco a poco van quedando solo como fiestas conmemorativas que unos pocos celebran. Es en este contexto en el que la literatura de posguerra despliega su misión de reactivar la memoria, abrir viejas heridas y mostrar las ruinas que la violencia ha dejado a su paso.

El presente estudio se centra en el género de la novela negra porque permite comprender qué hay detrás de la derrota de los proyectos democráticos que se han instaurado inmediatamente después de los Acuerdos de Paz. Este género literario registra la memoria de los hechos que han dado lugar al fracaso y expone la derrota histórica al resistirse a la política del olvido, mostrando su desacuerdo con el presente y negando que es algo ya dado a lo que hay que conformarse.

Es por ello que el problema de esta investigación se centra en darle sentido a la memoria expuesta en esa novela negra que retrata ficcionalmente los azotes a los que sigue sometida la sociedad centroamericana, azotes generados por el sistema neoliberal, las pasadas dictaduras, la secuela de los conflictos armados, la criminalidad, el narcotráfico, entre otros.

A continuación, se expone una serie de trabajos previos, vinculados con la investigación en curso, porque permite contar con una línea de referencia que sustenta el planteamiento del problema. Cabe aclarar que estos estudios no

¹ Categoría en discusión como se presentará más adelante.

centran su análisis en la alegoría como tropo que permite darle sentido al relato y restituir la memoria.

Entre los estudios referidos a la posguerra en este trabajo, destacan los de Alexandra Ortiz Wallner (2012). En todos estos trabajos Wallner, entiende la *posguerra* desde una primera delimitación histórico-temporal como complejas transformaciones que se dieron a partir de la década de los noventa, del espacio material y simbólico centroamericano desde su relacionalidad interna y su relacionalidad externa. Esta propuesta deriva en una periodización para el campo literario y cultural centroamericano.

(...) una catalogación de una expresión literaria en un subgénero, cuya designación sería "narrativas centroamericanas de posguerra" y que permite distinguir una determinada producción escritural dentro del continuum de los procesos literarios de la región, al objeto de estudio de este subgénero la crítica literaria podría denominarle texto "frontera", en el sentido que el proceso político, económico, social y cultural de la transición aún no ha concluido (pág. 32).

Wallner destaca que los proyectos políticos y económicos implantados en la década de los noventa tuvieron como fin "una (re)construcción de la región", bajo discursos esperanzadores de desarrollo y democracia, pero ha sido un período en el que la violencia y la discriminación ha imperado, profundizando aún más las crisis y la exclusión social. "Paradójicamente, en medio de todas las inequidades, pequeños grupos dominantes han mantenido la ilusión virtual de modernización de Centroamérica" (Wallner, 2012, pág. 31). Dentro de este contexto es que la literatura, principalmente el género novelesco, surge como uno de los ejes fundamentales que originan en Centroamérica un proceso cultural, con su propia agenda crítica, un proceso transnacional y dinámico.

También en esta misma línea es interesante retomar el planteamiento de Beatriz Cortez sobre el término *posguerra* desarrollado en *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra* (2009), en donde aclara que el término no lo emplea con el propósito de definir un período específico sino para hacer referencia a una sensibilidad que ya no expresa

esperanza ni fe en los proyectos revolucionarios, es así como llega a la conclusión que después de la tradición literaria y cultural ligada a la cultura revolucionaria, que se dedicó a la producción testimonial, surge una producción literaria de posguerra caracterizada por la ficción que explora la intimidad y la subjetividad en el espacio urbano centroamericano y que se aleja de los proyectos revolucionarios para dar lugar a la formación de una subjetividad precaria y desencantada que depende del reconocimiento de otros a tal grado que es capaz de destruirse, desmembrarse y hasta de suicidarse, esto es lo que explora la estética del cinismo: la trampa que constituye la subjetividad cuando se da la destrucción del ser a quien constituye como sujeto (Cortez, 2009).

Contrario a estos planteamientos Werner Mackenbach en su ensayo “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?” se opone a la periodización y al uso de categorías temporales fijas y considera que “Todavía no tenemos una periodización de estas literaturas que sea convincente científicamente y que respete las diferentes líneas de tradición y las rupturas, las fases y desfases de este proceso literario-cultural en el istmo, desde los años sesenta del siglo XX” (Mackenbach, Después de los pos-ismos: ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?, 2004, pág. 8); por lo que propone seguir profundizando en el estudio comparado de la literatura contemporánea centroamericana, a través de un corpus significativo de la producción literaria.

No obstante se ha considerado que, para la pertinencia de este estudio, el término *narrativa de posguerra* permite además de cartografiar la producción literaria de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, “comprender la subjetividad precaria y la sensibilidad del desencanto de este período” (Cortez, 2009, pág. 25). De ninguna manera se pretende definir esta etapa específica, ni entrar en la discusión de los críticos literarios con respecto a las literaturas centroamericanas contemporáneas. Nos interesa especialmente la sensibilidad como la describe Beatriz Cortez (2009).

(...) al hablar de sensibilidad de posguerra me refiero a una sensibilidad que ya no expresa esperanza ni fe en los proyectos revolucionarios utópicos e idealistas que circularon en toda Centroamérica... Por lo tanto, mi interés no es el de definir la posguerra como un momento cultural e histórico. Mi interés es explorar la sensibilidad de posguerra como una que contrasta con la sensibilidad utópica y esperanzadora que acompañaba la fe en los proyectos revolucionarios. (pág. 25).

Otra referencia de suma importancia para este estudio son las investigaciones que retoman el género negro en el contexto centroamericano. En 1988, Sergio Ramírez publica *Castigo divino*, novela que Uriel Quesada considera como fundamental en la narrativa policíaca centroamericana contemporánea. “De hecho *Castigo divino* ganó el premio Hammett, que se concede durante la Semana Negra de Gijón² a la mejor novela policíaca publicada en español” (Quesada, 2012, pág. 172). Por ello Kokotovic (2012) afirma que cuando a mediados de los noventa empiezan a emerger obras del género policial, estas se parecen más a la novela negra porque incorporan elementos como “postura desilusionada, pero crítica, frente a la corrupción y violencia que caracterizan las sociedades centroamericanas de la posguerra” (pág. 186). Además añade que igual que “en otras novelas negras latinoamericanas, en estas obras centroamericanas el orden social, y sobre todo el Estado neoliberal, figuran como las fuentes principales de la criminalidad y no de la justicia” (pág. 186).

Quesada (2012), también señala que la novela centroamericana de posguerra se construye tanto en lo histórico como en lo policíaco. En el plano histórico, el autor se centra en un ambiente que puede ser reconocido como verdad, y desde lo policíaco puede deconstruir la narrativa oficial. La novela negra permite de este modo reconstruir los hechos que siguen presentes en las sociedades centroamericanas. Así, a partir de la década de los 90, autores como los salvadoreños Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya, así como el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, entre otros, retoman y convierten, según sus

² La Semana Negra de Gijón es un certamen anual que se celebra en España, atrae a miles de los grandes escritores del género negro mundial.

contextos, las técnicas y formas de la narrativa policial clásica, pero se distancian de ella en aspectos como la figura del detective que ya no es central, y en algunos casos ya ni existe, la investigación casi siempre fracasa, la corrupción y la criminalidad son el enfoque principal. Así lo afirma también Misha Kokotic (2012):

En este sentido, las obras centroamericanas de la posguerra ejemplifican la tendencia más reciente en la novela negra latinoamericana: la desaparición del detective y la falta de fe en la investigación racional como método para llegar a la verdad y lograr la justicia en sociedades vueltas tan profundamente corruptas a causa del neoliberalismo que resultan cada vez más opacas a la razón (págs. 186-187).

La novela negra centroamericana de posguerra ha evolucionado muy ligada a los procesos socio-históricos que han perturbado al istmo en estos últimos treinta años; por ello este tipo de ficción literaria permite a través de sus relatos, conocer lo que la historia oficial no cuenta, de ahí que uno de sus legados sea servir como medio para la construcción de la memoria colectiva. Diversos estudios han profundizado en la memoria individual, algunos de ellos han demostrado que tiene una base colectiva que es en la que se construye se sostiene y comunica, por ello cuando se habla del enfoque de la memoria colectiva se asume la memoria individual, en el sentido en el que esta se edifica sobre la base de los grupos (García, 2005), reconstruyendo el pasado vivido por una colectividad. Entre los estudios sobre la memoria individual y colectiva en la literatura centroamericana de posguerra destacan los de Werner Mackenbach (2012), quien analiza cómo las narrativas de posguerra, que intentan fijar la memoria del pasado reciente, son un espacio en el que se libran batallas por las relaciones conflictivas que se dan entre memoria, historia y ficción. A través de la metáfora de las batallas de la memoria, Mackenbach pone en evidencia las tensiones y conflictos que se dan en la narrativa contemporánea para determinar cuál debe ser la supremacía interpretativa y categórica de los discursos sobre la memoria y el olvido.

Mackenbach hace un recorrido por la literatura que abarca las prácticas escriturales del testimonio, las memorias individuales, los informes de la verdad y la novela; concluyendo que esta literatura, a pesar de ser un espacio conflictivo “es un medio experiencial y experimental ineludible para la convivencia después de los acontecimientos traumáticos que se resisten a (...) excluir las memorias no oficiales” (pág. 233). Finaliza su estudio sosteniendo la idea de que en Centroamérica recién se ha comenzado el trabajo de memoria y debido al impacto del trauma de su historia, se prevé que este trabajo tendrá una larga duración, lo que permitirá la generación de abundante literatura.

En esta misma línea, Alexandra Ortiz Wallner (2007), cita a Walter Benjamin para afirmar que la memoria es el escenario del pasado en nuestros recuerdos, y es como la superficie de la ciudad por la que se transita y que se convierte en la memoria-escenario de una ciudad sepultada, a partir de esta idea articula su propuesta de análisis sosteniendo que la memoria no es un instrumento para escudriñar el pasado, sino el escenario del pasado en nuestros recuerdos. Darle sentido a la memoria implica traerla al presente y otorgarle un papel activo, esto se logra hacer a través de la literatura que cuenta lo que nadie contó. Ortiz Wallner agrega:

Es así como cierto tipo de escritura no trata de narrar los hechos reales sino de traerlos al presente, de hacer presentes las ruinas y los escombros de la Historia, se trata de su capacidad de ser conocimiento en el tiempo (pág. 286).

Otra propuesta, donde se aborda la memoria a través de la literatura de posguerra, la desarrolla Beatriz Cortez (2012), en el artículo “Memorias del desencanto: el duelo postergado y la pérdida de una subjetividad heroica”. En este estudio Cortez visibiliza la relación entre la literatura y el duelo en Centroamérica a partir de los planteamientos de Idelber Avelar y Giorgio Agamben. Para su análisis reflexiona sobre las siguientes interrogantes ¿cuál es el duelo que no hemos podido desempeñar para el contexto centroamericano? ¿Se tratará únicamente de un duelo por los conflictos recién pasados? o, ¿será algo mucho más profundo en el contexto de la identidad centroamericana, algo

con una historia más antigua? ¿Qué papel desempeña la literatura en este proceso de la memoria? Cortez articula su estudio a partir de la discusión de tres diferentes textos *El país bajo mi piel* de Gioconda Belli, *El perro en la niebla* de Róger Lindo e *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya.

A partir de estos textos, Cortez ilustra la forma en que la construcción de la memoria lleva a la reproducción de un discurso de exclusión de clase y de exclusión por motivos raciales, perpetuando así los sistemas de exclusión en el contexto centroamericano. En *El país bajo mi piel* la memoria construye una subjetividad individual, modela los roles tradicionales para ambos géneros e invisibiliza a aquellos sujetos que se constituyen en el “otro”, cuyo duelo ha quedado silenciado por el proceso revolucionario. En *El perro en la niebla* el discurso de la memoria contribuye a la construcción de la identidad a partir de la exclusión del otro, visibiliza el discurso de violencia con que el sujeto privilegiado se enfrenta al otro. Pero también narra la guerra de una forma no idealizada que podría dar inicio a un proceso de duelo, lamentablemente, la manera en que se relatan las consecuencias de la guerra y las pérdidas humanas como una alucinación, permite afirmar que la ceremonia del duelo se detuvo y se revirtió al plano melancólico.

La memoria, en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, comienza invitándonos a llevar a cabo un proceso de duelo por las violaciones a la vida y a los derechos de los indígenas, pero la narración se desvía, presentándonos la vida del protagonista, a quien le son indiferentes las violaciones a los indígenas. Le corresponde al lector no caer en la trampa del narrador que invita al duelo, pero al duelo por la condición ladina.

Otro enfoque más específico sobre memoria lo articula Ricardo Roque Baldovinos (2012), quien inicia su ensayo afirmando que en el conflicto armado de El Salvador sí hubo claros ganadores y perdedores. El principal ganador fue el capital y el perdedor fue el pueblo salvadoreño. Pero al no quedar claro quién fue el ganador y quién el perdedor, porque la fórmula oficial de la derecha y de la izquierda sigue repitiendo que no hubo ganadores ni perdedores, se ha desaprovechado la oportunidad de superar el trauma nacional, “por esa razón,

un saldo de cuentas con el pasado fue la prenda más preciosa que la izquierda cedió en su afán de lograr un arreglo político rápido y conveniente” (pág. 173). Al no superarse el trauma histórico hay una sensibilidad de la fatalidad y el sacrificio que tolera la violencia y exclusión, esta sensibilidad se constituye en el terreno apropiado para la manipulación política del miedo. De esa manera la hegemonía del capital logra desactivar políticamente a los sectores subalternos. En la discusión sobre este tema, Baldovinos realiza un análisis de la novela *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya, para demostrar el apuro de la institución literaria, que se enfrenta al cambio de paradigma estético denominado de postguerra o estética del cinismo y el estado del trauma nacional en la conciencia literaria. En su análisis desentraña la lógica alegórica de la novela y su relación con el trauma nacional, para ello retoma los espacios donde transcurre, demostrando que son lugares distópicos.

Una ciudad caótica donde coexisten, sin solución de continuidad, un centro histórico invadido por el comercio informal, cordones industriales abandonados, adocenadas, colonias de clase media baja y tugurios, centros comerciales, gasolineras y elegantes barrios residenciales. Es “la anti-ciudad”, donde la nación ilustrada se expresa prístinamente en su antítesis, en su imposibilidad, donde la lógica mercantil de privatización y exclusión atomiza el espacio de convivencia (pág. 180).

Además sostiene que la novela es un *pastiche* porque es una extraña mezcla de géneros; en la que se plantea un duelo por la democracia irrealizada, por la inviabilidad del espacio letrado de crítica social, por la literatura y hasta por la revolución. En resumen, la novela es un primer intento por asumir el trauma, aunque sólo se limite a la ubicuidad de la violencia, a su desplazamiento en el goce consumista y a presentar el duelo como repetición e iteración de una escena traumática que se expresa a través de la alegoría. Sin embargo, “Ante la amnesia generalizada o la repetición de certezas ideológicas, es notable el avance para la conciencia y la memoria nacional” (pág. 183).

1.2. Enunciado del problema

El proceso de análisis de este estudio parte de la siguiente pregunta: ¿Cómo otorgarle sentido a la memoria que emerge fragmentada en los relatos de la novela negra centroamericana de posguerra?

1.3. Justificación

La violencia permanece enraizada en las sociedades centroamericanas, incluso ha logrado permear todos los espacios posibles, adoptar diversas formas y significados, alcanzando a casi toda la población. La forma cómo se ha abordado la violencia, principalmente desde el género de la novela negra, ha sido objeto de amplios estudios y reflexiones dentro y fuera de Centroamérica. Sin embargo, nuestro trabajo de tesis parte de considerar necesario y novedoso abordar la novela negra centroamericana desde el recurso de la alegoría, reconociendo la labor de la literatura de restituir la memoria e identificando cómo la novela negra ha dado cabida a este ejercicio de restitución.

Es importante reconocer cómo los personajes, las sociedades e incluso las mismas ciudades que se describen en las novelas estudiadas, están unidos por la sordidez en la que las ha dejado el paso de los conflictos armados, la corrupción y la misma pobreza. El relato de la novela negra mira esas ruinas como destellos del pasado que continúan viviendo, existiendo en el presente y revelando algo no resuelto, ni acabado. Son dramas personales que están en el anonimato y parecieran sin importancia, pero que gracias a la labor mediadora de la literatura, permite que nos acerquemos a esas microhistorias que se leen, no a la luz de la historia oficial, sino como realidades vividas por los sujetos víctimas del olvido; de esta manera, la novela negra reconstruye la memoria colectiva porque termina sirviendo como excusa discursiva para que esas víctimas del olvido hablen de su desgracia. De ahí la importancia de este estudio. Se propone la reflexión de la presente tesis como un ejercicio al identificar ese papel restitutivo de la novela negra que, al revisar el pasado centroamericano, recupere la memoria de sus errores y plantee una imaginación para la

construcción del futuro, en donde las pérdidas del pasado se visualicen como una carencia futura y se insista en la permanencia de su necesidad.

1.4. Objetivos de investigación

1. Profundizar en el análisis de la novela negra, a partir del recurso de la alegoría que permite otorgarle significación a los fragmentos que emergen como ruinas en los relatos.
2. Demostrar cómo la alegoría se constituye en el mecanismo que le da sentido a los fragmentos que emergen en la trama de la novela negra y de esta forma se reconstruye la memoria de un tiempo pasado fallido.
3. Visibilizar el papel de la memoria en la novela negra centroamericana para valorar la relación entre el olvido pasivo, el trauma, la melancolía y duelo en sociedades caracterizadas por la violencia.

1.5. Hipótesis

La alegoría es el tropo por excelencia que le otorga sentido a los fragmentos que interpelan al presente como imágenes arrancadas del pasado en los relatos de la novela negra centroamericana. Al restituir la memoria, que aparece fragmentada en la novela negra, a través de la alegoría, se revelan los residuos, las ruinas que sobreviven como destellos del pasado que continúan viviendo, existiendo en el presente porque revelan algo no resuelto, ni acabado.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

2. Bases teóricas del estudio

La novela negra es el artefacto que permite visibilizar el pasado y brindar versiones distintas a las oficiales, a las del poder; pero para otorgarle sentido se hace necesario el recurso de la alegoría como el dispositivo que permite reconstruir la memoria en la ficción, sin embargo para entender la relación entre literatura y alegoría es fundamental un soporte teórico que junto con el estudio que Idelber Avelar hace en su libro *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, se constituyen en las herramienta teóricas fundamentales para el análisis del corpus literario seleccionado. A continuación se detallan dichas bases.

2.1. Novela negra

El diccionario de términos literarios (Calderón, 1996) define la novela negra como un subgénero narrativo que está relacionado con la novela policiaca y que surgió en Norteamérica a comienzos de los años veinte del siglo pasado, con temas relacionados al mundo del gansterismo y de la criminalidad organizada.

Por ello para Alexander Salinas (2007), desde sus inicios la novela negra se inscribe dentro de una literatura social que se aproxima a la realidad, porque “refleja una sociedad que convulsiona y se retuerce envenenada por la descomposición social y la violencia” (pág. 2) . Es un género que va a dejar atrás a su mentora, la novela policial, porque las situaciones que esta describe son ajenas al lector, en cambio, la novela negra busca otras maneras de atraparlo, presentándole escenas de la realidad que pueden ser angustiosas, inseguras e inciertas, pero que son parte de la cotidianidad del lector.

Misha Kokotovic (2012) sostiene que mientras en la narrativa policial “clásica” de Poe, Conan Doyle, o Agatha Christie, el crimen perturbaba el orden social representado como justo, en la novela negra de Hammett o Chandler, el orden social en sí mismo es el criminal. “Si la tarea del detective en la narrativa policial

‘clásica’ es resolver el enigma del crimen para restaurar el orden social, en la novela negra el detective investiga y revela la corrupción y criminalidad del orden social mismo” (pág. 185). Es así como la novela negra relata lo que “afecta e importa en la vida del hombre y del sujeto moderno” (Salinas, 2007, pág. 4), con un ritmo rápido, diálogos concisos, personajes reales, espacios inciertos, cuenta lo que ocurre en las sociedades degradadas por el crimen.

En Latinoamérica este género también se materializó inspirándose en el modelo de las novelas duras o *hard-boiled* de Hammett y Chandler aunque, a diferencia de esta narrativa policial clásica, la de “América Latina tiende a ser más creativa y original que imitativa, adaptando el modelo norteamericano a los contextos latinoamericanos” (Kokotovic, 2012, págs. 185-186). Sobre todo porque las sociedades latinoamericanas “cocinaban ollas podridas, pero sus ingredientes eran otros, aliñados con las especias de sus historias recientes”, (Salinas, 2007, pág. 5) como las dictaduras, las rebeliones, la marginalidad, la pobreza, la corrupción de las instituciones estatales, entre otros.

La forma mordaz con que se describe la corrupción, el poder envilecido que mueve los hilos y arremete contra seres indefensos en sociedades caóticas, van a ser temas que “terminaron por seducir a escritores latinoamericanos de la talla de Piglia, Usigli, Diez, Walsh, Fonseca, Giardinelli, Taibo II o Roncagliolo” (Salinas, 2007, pág. 6). Mempo Giardinelli (1996) ha llegado a afirmar que la novela negra tiene tanta influencia en América Latina, porque aborda temas que se relacionan con los valores de la verdad y la justicia que están amenazados por las mismas instituciones del Estado.

A diferencia de la novela negra europea o estadounidense, la latinoamericana muestra peculiaridades propias como su vinculación a lo social, que llega incluso a servir de vehículo de denuncia de las instituciones del Estado corruptas, revelando una perspectiva histórica diferente de la historia oficial o contribuyendo a la memoria histórica. Alexander Salinas (2007) afirma:

No resulta nuevo decir que la novela negra se ha convertido en un espejo de la historia latinoamericana, pues a través de sus intersticios se ha podido entrar al pasado no sólo para revivirlo sino también para redireccionarlo y

mostrarlo desde un nuevo punto de vista. A leguas resulta visible que ese pasado común a toda Latinoamérica por sus caras siniestras, termina siendo materia prima muy versátil para los escritores del continente que vienen a configurar sus narraciones como puntos en los que se puede conjeturar la distancia real que existe entre las realidades propuestas por la historia oficial y las realidades vividas por los sujetos que las construyeron (pág. 6).

Lo dicho hasta aquí sobre la novela negra latinoamericana se aplica a las representaciones de este género en Centroamérica. Sin embargo Coello Gutiérrez (2009), señala algunas diferencias entre la novela negra clásica y la centroamericana, analiza que en las novelas del istmo, el investigador ya no es un detective, héroe salvador, es otra víctima más del caos social, los personajes no pueden estereotiparse en buenos y malos, son víctimas y verdugos, por lo que el bien y el mal aparecen entrelazados; en cuanto a la trama, esta no concluye con el esclarecimiento de la verdad “sino a una mayor confusión en torno a esta, en la certeza de que una unidad de criterio sobre los hechos no es posible” (pág. 2).

En este sentido para el caso de Centroamérica, los modelos de la novela negra clásica han sido apropiados y transformados por los escritores para que a través de la narrativa puedan exponerse las realidades de las sociedades centroamericanas, caracterizadas por injusticias y corrupciones, y que por sus particularidades no permiten que un crimen, se resuelva de la misma forma que en la novela negra clásica (Rivera, 2014).

Rivera (2014) destaca que en la narrativa negra centroamericana, la ciudad se convierte en el escenario de la historia, pero es el lado más caótico y precario de la ciudad, donde deambulan los rostros que la misma sociedad quisiera ocultar, las trabajadoras del sexo, la comunidad LGBTI, los antros, la trata de personas, la venta de drogas, todo el bajo mundo. Pero son estos espacios, donde se dan conexiones personales, se conoce lo más oscuro de las personas, se conoce realmente quiénes son. Así tanto la impunidad como la corrupción envuelven la trama de la novela negra centroamericana. A diferencia de la narrativa negra

clásica donde existe una confianza en el sistema judicial institucional, en el género negro centroamericano hay un temor hacia los cuerpos de seguridad, el sistema judicial y los mismos gobernantes.

2.2. Memoria

La Centroamérica de posguerra mantiene una continuidad de los estragos de la violencia implantados por la misma desigualdad que generó los conflictos armados. El olvido pasivo se ha institucionalizado y la memoria se desacredita con la finalidad de que nadie recuerde. ¿Pero, qué se entiende por memoria?

Para Halbwach (1968) la memoria tiene siempre un carácter social, “cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte” (pág. 38)

En este, sentido, memoria individual y colectiva se interrelacionan (Méndez-Reyes, 2008). En consecuencia para este trabajo entendemos que al referirnos a la memoria aludimos a una memoria colectiva, como el pasado común de diversas personas que además de puntos que convergen, cada quien tiene una memoria individual que va ir configurando el relato sobre el pasado descrito en las novelas. De ahí que la memoria como rememoración del pasado no sólo será parte de una persona, sino de una sociedad, de un país y por ende de su historia.

Walter Benjamin, (Citado en Song, 2010), también nos recuerda que la memoria no debe verse como una herramienta para rastrear el pasado, sino como un espacio donde se materializa el pasado, es el teatro donde el pasado se hace presente. Esa “escenificación del pasado” surge y es mediada por la melancolía que recupera a la memoria. La melancolía dibuja las ruinas del pasado y se estanca en estos vestigios (Song, 2010).

Así, para el estudio de la memoria se hace indispensable considerar que existe una relación dialéctica entre la melancolía que la recupera y el duelo que es un

proceso activo de reelaboración de materiales afectivos por parte del sujeto y que permite la construcción de un mejor presente. Mientras la melancolía se mantiene en los trazos que erigió a partir del trauma del pasado, el duelo es su contraparte y la alegoría es el recurso que permite la restitución de la memoria al leerla como melancolía o como duelo (Avelar, 2000).

En vista que en la Centroamérica de posguerra, el proceso de duelo y de superación de la pérdida no ha sido institucionalizado ni apoyado realmente por los Estados, hay escritores que utilizan el espacio de la literatura, para poder reelaborar esa memoria colectiva, con el afán de lograr procesar ese trauma, no tanto como para denunciar o exigir, sino visibilizar.

De lo anterior se desprende que estudiar la memoria colectiva es construirla a partir de artefactos, uno de los más idóneos para comunicarla es el lenguaje literario, ya que permite que se establezca la continuidad entre el pasado y el presente. La literatura como artefacto de la memoria “reconstruye el pasado y brinda versiones distintas a las oficiales, a las del poder, a las versiones impuestas, al discurso histórico, por ejemplo” (García, 2011, pág. 114). La memoria colectiva o memorias colectivas vistas desde la literatura, más que presentar el hecho tal y como ocurrió lo reconstruyen, permitiendo que se le dé significación a los acontecimientos pasados, dándoles continuidad y evitando así el olvido.

2.3. Alegoría

Para develar la memoria en el género negro es necesario el empleo del tropo de la alegoría. El *Diccionario de la Real Academia Española* define la alegoría como una figura retórica que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Las alegorías no se limitan a ser figuras literarias solitarias. Muchas veces, son parte de un procedimiento retórico de mayor magnitud, con una estructura de imágenes metafóricas que puede dar origen a obras

completas. Así, la alegoría hace posible la transmisión de conocimientos a través de razonamientos por analogía. (Pérez Porto & Gardey, 2009).

Entre quienes estudian la alegoría no solo como procedimiento estético, sino filosófico, destaca Walter Benjamin (como se cita en Oliván Santaliestra, 2004), quien profundizó en su análisis en su libro *El origen del Drama Barroco alemán*. Para Benjamin fue trascendental el aporte de la técnica alegórica del Barroco, así como la de Baudelaire, pero a la vez esta concepción no le aportaba lo necesario para lograr un cambio en la sociedad y el curso de la historia. Desde su visión, la alegoría barroca dirigía a una pasividad en la política, mientras que en Baudelaire a una resignación que también abstenía de una participación política (Oliván Santaliestra, 2004). Benjamín dirige a la alegoría hacia un uso de la imagen dialéctica que permitiera comprender la realidad y lograr que el inconsciente colectivo se despertara del sueño mítico en el que se mantenía. “Es una filosofía que no se pierde en discursos teóricos que desconectan del mundo real sino que ataca a este mundo desde su propia raíz, hace filosofía de los objetos mismos, como si estos hablaran” (Oliván Santaliestra, 2004, pág. 19). Para Oliván, aunque Benjamín no fue capaz de concluir su proyecto, es desde su filosofía que se ha sido capaz de hacer pensar los residuos de la modernidad. Idelber Avelar (2000) en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* retoma los planteamientos de Benjamin y comienza su análisis a partir de la clásica oposición entre metáfora y metonimia, como el punto de partida para pensar el estudio de la memoria en tiempos en los que él va a denominar de mercado. Afirma que el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar, entablar una relación con un lugar a ser ocupado, nunca con una contigüidad interrumpida, esto es porque la metáfora siempre opera a un nivel de semejanzas, de comparación, estableciendo así una relación de equivalencia entre significante y significado. En cambio la metonimia reniega de la mercancía, en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría una sustitución lisa, sin

residuos. Esto es porque la metonimia tiene una relación de contigüidad. (Avelar, 2000).

Avelar plantea, de esta manera, una primera observación sobre la memoria: la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto sería simbólico-totalizante.

Sin embargo, Avelar aclara que no todo es redondez metafórica en el mercado. Al producir lo nuevo y desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución, por lo tanto más que la oposición entre metáfora y metonimia, es importante la oposición entre símbolo y alegoría, ya que la mercancía abandonada se ofrece a la mirada en su devenir-alegoría. Dicho devenir se inscribe en una temporalidad en la cual el pasado es algo *otro* que simplemente un tiempo vacío y homogéneo a la espera de una operación metafórico-sustitutiva.

Los desechos que la memoria del mercado devuelve son los fragmentos, emblemas de un tiempo de calaveras, destrozos, tiempo sobrecargado de energía mesiánica. Imágenes lanzadas al tiempo, es decir alegorías que exhiben en su superficie las marcas de su tiempo de producción, mientras que el símbolo gracias a la transmutación de la decadencia, muestra el rostro transfigurado de la naturaleza que se revela fugazmente a la luz de una redención (Avelar, 2000). La mercancía moderna muestra un tiempo caído, ajeno a toda redención. Un tiempo que sólo se deja leer en la cruda materialidad de los objetos, no en la triunfante epopeya de un sujeto. Así el pasado fracasado, interpela al presente en condición de alegoría. En este contexto el duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, según Avelar, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico, las ruinas y destrozos. (Avelar, 2000).

2.4. Duelo, melancolía, cripta

Para Avelar (2000) es fundamental comprender la distinción freudiana entre el duelo y la melancolía, distingue el duelo como el proceso de superación de la pérdida en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida.

Avelar (2000) cita a Abraham y Torok para profundizar en la noción de duelo, cuando este no ha sido posible que se lleve a cabo, retoma la definición de estos autores de *cripta* como la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto. Así sostiene que desde una topología postdictatorial, la teoría de la cripta sería también componente clave de una teoría de lo alegórico, de esta manera alegórica sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido, que enterrado vivo y condenado a una existencia espectral, sintomatizaría la insistencia de la incorporación —sinonimizada, a la obstaculización del trabajo del duelo. El carácter alegórico de tal espectralidad residiría en la resistencia a la figuración, propia de toda alegoría y elemento central en el proceso de incorporación. La melancolía emergería como una reacción a cualquier amenaza a la cripta protectora: el sujeto pasa a identificarse con el objeto perdido como forma de protegerlo de la posibilidad de ser objeto de duelo. La labor del duelo implicaría la socialización de una *tumba exterior* donde la bruta literalización de la palabra traumática se dejaría, al menos parcialmente, metaforizar (Avelar, 2000). En este sentido Avelar afirma sobre la alegoría:

Es una imagen arrancada del pasado, una entidad que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, (...) remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres. (pág. 10).

Más adelante Avelar, en el capítulo 8, La escritura del duelo y la promesa de restitución, (pp. 170-190), afirma que el trabajo del duelo sólo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia, sin embargo surge el dilema del

sobreviviente que reside en el carácter inconmensurable e irresoluble de esa mediación entre experiencia y narrativa: la organización diegética misma del horror vivido es percibida no sólo como una intensificación del propio sufrimiento, sino, lo que es peor, como una traición al sufrimiento de los demás.

Llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado, pero el sujeto traumatizado tiene que enfrentarse con un escollo en el momento en que intenta transmitir su experiencia: la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato y lo sitúan en una aguda crisis epocal, derivada precisamente de ese divorcio entre la narrativa y la experiencia. Además “la imposibilidad de reemplazar al objeto perdido es reforzada por la supuesta indiferencia del objeto sustituto, lo cual, a su vez, agudiza la sensación de que la experiencia de la pérdida no puede ser traducida al lenguaje” (Avelar, 2000).

Todo duelo demanda restitución, no porque se desee restaurar el estado anterior a la pérdida (...) sino más bien porque el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos. La parálisis en el duelo indicaría entonces una ruptura de la metáfora: el sujeto doliente percibe la unicidad y la singularidad del objeto perdido como prueba irrefutable de su resistencia a cualquier sustitución, es decir, a cualquier transacción metafórica. (págs. 171-172).

2.5. Intempestividad

Para Avelar la intempestividad es una experiencia súbita que rompe el continuum del tiempo. Afloración del pasado, del momento traumático y que ha ido emergiendo por fragmentos de forma distorsionada, no es el pasado como tal. Son piezas del pasado que afloran.

La literatura postdictatorial latinoamericana, afirma Avelar, se hace cargo de la necesidad no sólo de elaborar el pasado, sino también de definir su posición en el nuevo presente instaurado por los regímenes militares: un mercado global en el que cada rincón de la vida social ha sido mercantilizado. Pero si el

neoliberalismo instaurado después de las dictaduras se funda en el olvido pasivo de la barbarie de su origen, Avelar se pregunta: ¿cómo se podría, hoy restituir la memoria?

La respuesta para él, es la literatura postdictatorial ya que atestiguaría, a través de la voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe (Avelar, 2000). La literatura postdictatorial tendría así una vocación intempestiva en el sentido nietzscheano, “actuando contra nuestro tiempo y por tanto sobre nuestro tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero” (pág.174). De tal manera que sería la literatura doliente la que expondría esos fragmentos y ruinas para que vislumbren la actividad intempestiva del pasado en el presente. En este sentido la producción simbólica del presente mostraría la huella de lo intempestivo. Así, Avelar afirma:

Intempestiva sería aquella mirada que aspira ver en el presente lo que a ese presente le excede - el suplemento que el presente ha optado por silenciar. Tal mirada anhela vislumbrar en el suelo constitutivo del presente lo que a él, presente, le falta. En nuestra actualidad, la clave de dicha disyunción - el suplemento sobrante apuntando hacia lo que se echa en falta - sería, a mi modo de ver, su condición postdictatorial, su fantasmagórico duelo irresuelto (p. 18).

2.6. El imperativo del duelo y la alegorización

Para Avelar el imperativo del duelo es el imperativo postdictatorial por excelencia. El duelo se alimenta de un recuerdo enlutado que busca superar el trauma ocasionado por las dictaduras, la literatura postdictatorial sería como el ángel benjaminiano de la historia, que mira hacia el pasado, a la pila de escombros, ruinas y derrotas, en un esfuerzo por redimirlos, mientras es empujado hacia adelante por las fuerzas del “progreso” y la “modernización”

(Avelar, 2000). Es por ello que Avelar sostiene que en la superación del trauma la literatura tiene una función salvífica.

Se trata aquí de establecer una relación salvífica con un objeto irrevocablemente perdido, un compromiso que no puede hacer más que intentar ponerse perpetuamente al día con su propia inadecuación, consciente de que todo testimonio es una construcción retrospectiva que debe elaborar su legitimidad discursivamente, en medio de una guerra lingüística en que la voz más poderosa amenaza ser la del olvido (pág. 174).

El duelo siempre incluye un momento de apego al pasado, de esperanza de salvarlo *en tanto pasado*. Avelar explica en este punto la famosa dicotomía de Marx, aplicándola al duelo, afirmando que este no trabaja con valores de uso —un epitafio o un monumento fúnebre no tienen utilidad, se encuentran fuera de toda posibilidad de uso. Asimismo, en el duelo necesariamente se incluirá un momento de suspensión del valor de cambio, pues el objeto del duelo se afirma invariablemente como único, singular, resistente a toda transacción, sustitución o intercambio. De ahí la afirmación de que en el trabajo del duelo los valores de uso e intercambio estarían suspendidos por una tercera forma de valor, que Avelar llama *valor de memoria*; un antivalor, sin duda, puesto que lo propio suyo sería precisamente sustraerse al intercambio.

Para Avelar la reactivación de la memoria en la postdictadura no puede sino crear las condiciones para un olvido reflexivo y activo, y esto conduce, de nuevo, a la melancolía. En este sentido, la postdictadura pone en escena tanto un deseo de duelo —el abrazo del duelo como la arena en que el destino del campo afectivo postdictatorial se jugaría— y un duelo por el deseo— la aceptación de la derrota de todos los deseos barridos por la dictadura.

Al oscilar entre las posiciones de objeto y sujeto del duelo, la literatura postdictatorial se encuentra, entonces, perennemente al borde de la melancolía. En su sentido freudiano estricto, la distinción entre duelo y melancolía estriba en el locus de la pérdida, situada ya sea fuera del sujeto, ejerciendo en él un profundo impacto pero siendo al fin y al cabo comprensible como la pérdida que

sufre uno de algo o alguien (duelo), o ubicua hasta el punto de incluir al sujeto doliente en la pérdida misma, de modo que desaparece la separación entre sujeto y objeto de la pérdida (melancolía) (Avelar, 2000).

El proceso alegórico permite desentrañar la pérdida, estableciendo cuál es el trauma y si el sujeto se encuentra incluido en la pérdida misma o ha podido llevar a cabo un duelo exitoso. Pone en evidencia cuando la melancolía emerge de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida. De ahí la insistencia de Avelar no sólo en el carácter alegórico de los textos analizados, sino también en la primacía epocal de la alegoría en la postdictadura. “La alegoría es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación” (pág. 192). Por ello Avelar (2000) sostiene:

La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se desentierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada “progreso”. Los documentos culturales más familiares devienen alegóricos una vez que los referimos a la barbarie que yace en su origen (p. 193).

CAPÍTULO III. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

3.1. Tipo de investigación

El diseño de la presente investigación está basado en la interpretación y no en un análisis empírico de tipo cuantitativo, es una investigación que tiene como propósito mostrar el proceso alegórico que subyace en los relatos de la novela negra, por tanto es una investigación cualitativa. El análisis del corpus seleccionado se hace desde el proceso alegórico propuesto por Idelber Avelar.

3.2. Muestra

Para el desarrollo de este estudio hemos seleccionado un corpus de análisis a partir de un repertorio mucho más amplio de novelas negras centroamericanas. Los textos fueron seleccionados en relación con las categorías: trauma, objeto perdido, intempestividad, melancolía, duelo. La muestra para la presente investigación se compone de las novelas: *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2004) del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya; *El hombre de Montserrat* (2005) de Dante Liano y *El Cojo Bueno* (2001) de Rodrigo Rey Rosa, ambos de Guatemala; la novela nicaragüense *Y TE DIRÉ QUIÉN ERES: (Mariposa traicionera)* (2006) de Franz Galich.

3.3. Métodos y técnicas de procesamiento y análisis de la información

En el proceso de lectura alegórico, primero se realizó una fase de precomprensión de los relatos, se investigó toda la información pertinente a los autores de las obras seleccionadas, el contexto de su producción, las fuentes literarias, antecedentes, entre otros. Luego se determinó una red conceptual que permitió comprender la historia de la trama en relación a los postulados propuestos por Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Se reconstruyó la trama a partir del reconocimiento de los fragmentos y del objeto perdido. Posteriormente se realizó un primer acercamiento al texto a partir de las categorías de análisis con la finalidad de ir otorgándole sentido a los fragmentos. Se retomaron los fragmentos como piezas

de un rompecabezas, se fueron colocando uno junto al otro, hasta encajarlos y formar imágenes (ver anexos). Finalmente, se efectuó una lectura de las imágenes como si fueran pictogramas, concluyendo el análisis con la interpretación, a través de la cual se pone de manifiesto el funcionamiento de la alegoría en relación con las categorías: intemperstividad, duelo, melancolía, trauma, entre otras y que se presenta en el capítulo IV.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

En Centroamérica el olvido pasivo se ha institucionalizado, se ha luchado para desacreditar la memoria no oficial, con la intención de que nadie recuerde alegando perdón y olvido, pero las ruinas que ha dejado a su paso la violencia apuntan al pasado y exigen restitución. El género negro es uno de los artefactos que restituye la memoria, presenta los acontecimientos como fragmentos o emblemas que al otorgarles sentido, permite que se establezca continuidad entre el pasado y el presente, pero a los fragmentos que emergen en la trama como piezas de rompecabezas hay que hacerlos encajar hasta formar una imagen y leerla como un pictograma, este proceso es al que denominamos alegórico y que se pone de manifiesto en el análisis efectuado a las novelas en estudio.

4.1. *Insensatez*

Experiencia traumática

En la novela negra *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, se reconstruye la memoria a través de otorgarle sentido a los fragmentos que como ruinas emergen de golpe o intempestivamente a lo largo del relato. El narrador protagonista es un periodista que para sobrevivir en una sociedad de posguerra tiene que ofrecer su trabajo como mercancía. Ante la necesidad de salir de su país y de recibir un salario acepta corregir el estilo de la versión final del informe que contiene todas las atrocidades cometidas contra los indígenas durante el conflicto armado. Durante la lectura del informe, sus testimonios lo desestabilizan emocionalmente; pero lo intempestivo es que él fragmenta las frases, descontextualizándolas y llamándolas versos, “parecían cápsulas concentradas de dolor (...) tenían tal sonoridad, fuerza y profundidad” (Moya, 2004, pág. 30). Las frases no le interesan porque expresan “la bondad de una causa justa” (pág. 32) como lo sería buscar justicia para las víctimas; le interesan porque muestran la riqueza del lenguaje y sus construcciones le recuerdan al poeta César Vallejo (pág. 32), cuya obra se caracteriza por la destrucción del lenguaje y el uso de la

parataxis. Eso es lo que él intenta hacer al segmentar los informes en supuestos versos, darles la particularidad de ser versos al estilo vallejiano.

“*Yo no estoy completo de la mente*” es la primera cita con la que el personaje se identifica porque encierra la belleza de un verso, pero también la insensatez de haber aceptado trabajar en la revisión del informe. En esta primera frase, se puede percibir al periodista como un ser melancólico que fija su mirada en una ruina, en una pérdida. Él, un aspirante a escritor, ha convertido su trabajo en una mercancía para obtener unos miles de dólares, sacrifica su tiempo, enajena su libertad y depende de esa labor maquinal. El trabajo de revisión solo lo interpela porque le evoca el espíritu creador de Vallejo, sobre todo cuando los testimonios transgreden la lógica de la sintaxis y las intensas figuras del lenguaje lo hacen sentirse un verdadero poeta. Así, el excedente del trabajo de revisión o lo que queda como remanente de esta experiencia son las frases y el personaje las extrae, se las apropia, dejando en evidencia su trauma: el no poder ser un escritor que produce una literatura liberadora, que, al estilo de Vallejo, libere el espíritu creador del hombre, que sirva como una vanguardia de una nueva forma de hacer literatura y que, en su caso, se aleje del testimonio, atado por la violencia perpetuada por el conflicto armado; pero su realidad lo obliga a sobrevivir en un ambiente de violencia y a trabajar en tareas que cercenan su capacidad creadora, de ahí también su melancolía.

Escuchá esta lindura, vos que sos poeta, dije antes de leer la primera frase, aprovechando que la marimba recién finalizaba su pieza, y con mi mejor énfasis declamatorio, pronuncié: *Se queda triste su ropa...* Y enseguida observé a mi compadre, pero éste a su vez me miraba a la expectativa, por lo que pasé de inmediato a leer la segunda frase, con una entonación más contundente aún, si es posible: *Las casas estaban tristes porque ya no había personas dentro...* (pág. 30)

En su afán de que se reconozca la validez de los versos como poesía, como literatura, no le importa romper la confidencialidad del trabajo que se le ha encomendado, copia las frases que le parecen Vallejianas y las lee en público, mientras sus receptores no lo logran comprender, no entienden que más allá del

testimonio, esas expresiones pueden ser una literatura que se preocupe no solo de lo historiográfico, sino también de lo verosímil. Al no ser comprendido comienza a entrar en crisis y las citas, que extraía con la intención de usarlas por su potencial literario inédito, pasan a ser el canal que evidencia la pérdida. Intempestivamente muestra conductas irascibles cuando no le pagan el adelanto de su trabajo, reacciona de forma desproporcionada a tal punto que retoma las frases que ha ido escribiendo en su libreta y se imagina que él se convierte en el victimario de los genocidios, recrea las acciones violentas y se concibe atacando a Jorge, el jefe administrativo que le había negado el pago. “*Agarraron a Diego Nap López y agarraron un cuchillo que cada patrullero tenía que tomar dándole un filazo o cortándolo un poquito-*” (pág. 39). Imagina “que le clava la primera puñalada” sin que se pueda defender y luego la segunda. A través de esta imagen de violencia, en donde se mezcla el testimonio con la ficción, se presentan indicios de lo que el periodista no podrá recuperar: ser el creador de una literatura ajena a la violencia, que emancipe a la literatura de ese mal, que recree una realidad que se distancia del testimonio.

A continuación, afloran fragmentos a través de los cuales el periodista aún intenta demostrar que puede haber solo belleza en expresiones teñidas de violencia. Así cuando Pilar, la psicóloga que atiende a las comunidades indígenas para superar el trauma, le comenta sobre los trastornos de las víctimas, él inmediatamente le lee sus “estupendas citas”, imágenes visuales, auditivas, sensoriales de los testimonios, pero que para él lo más importante es su potencial ficcional.

Mis hijos dicen: mamá, mi pobre papá dónde habrá quedado, tal vez pasa el sol sobre sus huesos, tal vez pasa la lluvia y el aire, ¿dónde estará?

Como que fuera un animal mi pobre papá. Esto es el dolor... (pág. 47).

Pilar hablaba del horror de la guerra, de los traumas impregnados en las víctimas y en sus familiares. En cambio, el narrador intenta demostrar la belleza literaria que existe en las frases recogidas de las víctimas. La sutileza y potencial inédito que solo él ha encontrado en sus testimonios. Citas que al descontextualizarlas solo muestran el objeto perdido del escritor: la utopía de una literatura

emancipadora de la literatura misma, alejada del testimonio y de la violencia. Y aunque él no recibe la admiración que buscaba, insiste: “Me hubiera gustado compartir con ella: “*Cuando los cadáveres se quemaron todos dieron un aplauso y empezaron a comer...*” (pág. 48).

Del testimonio a la melancolía

Aflora también intempestivamente el sentimiento de repudio por los poetas de izquierda, a quienes el narrador presenta a través de imágenes simbólicas que remiten a una estética de izquierda que se ha ido deformando hasta desencantar.

El café-bar Las Mil Puertas, propiedad de comunistas reciclados, muy frecuentado por jovenzuelas y jovenzuelos con inclinaciones artística, bohemias, quizá rebeldes. Un lugar desastroso, imagen de la decadencia del pensamiento revolucionario del pasado, “donde las paredes estaban ensuciadas con horribles versos de mediocres poetas izquierdistas vendedores de esperanza (pág. 41).

El desencanto lo lleva al punto de rechazar este tipo de literatura y abogar por el arte sin compromiso, principalmente con ningún tipo de fuerza política, como el de la “izquierda decadente”. En este sentido, lo que él pretende es distanciarse del género testimonial, porque este nació con los proyectos revolucionarios de los años ochenta, sin embargo, la violencia lo envuelve y su propia experiencia se convierte en un testimonio cuando lee lo que se publica sobre él en una columna de un periódico:

(...) comprendí que ese era un mensaje clarísimo del Estado Mayor Presidencial para decirme que ellos sabían que yo estaba en esa ciudad metido en lo que estaba metido (...) y para enviárselo a los curas también con el propósito de que desconfiaran de mi persona y de mi trabajo pues el tal Polo Rosas insinuaba que yo era un soplón (pág. 60).

Tal es su ira e indignación contra el columnista que se siente identificado con una de las frases más violentas del informe.

Allá en el Izote estaban los sesos tirados, como a puro leño se los sacaron, la cual repetí cada vez con mayor furia hasta que vi el esplendoroso leño haciendo volar por los aires los pedazos de mechones canosos untados de sesos, pero tampoco pude avanzar un ápice en esas tres horas porque ni mi amigo Erick ni el chiquitín del bigotito mexicano llegarían al Arzobispado durante la mañana (pág. 63).

Para el narrador, aspirante a escritor, la realidad de violencia lo va a envolver de tal manera que se vuelve parte de su rutina el retomar las frases del informe y descontextualizarlas. Esta conducta demuestra su incapacidad de convertirse en el tipo de escritor que puede producir la literatura que él anhela. No es una literatura emancipadora, es una literatura que refleja esa violencia que persiste en la sociedad centroamericana de posguerra y de la que él quisiera huir, pero se vuelve testigo. De esta manera lo que logra solo es presentar la subjetividad de un periodista que lucha por sobrevivir en una sociedad violenta y que sueña con ser escritor. Además pone en evidencia que no es dueño de sí mismo, la alienación lo lleva a expresarse no con sus ideas sino con las de las víctimas, olvidándose del dolor que encierran las citas y frases que denunciaban la tragedia, incluso llega a retomar las frases de un indígena que se quedó sin familia para representar la tristeza que siente de pensar que él puede ser una víctima más, hace una transcripción de la voz del otro y su testimonio lo hace suyo para dar a conocer el temor que siente.

Si yo muero, no sé quién me va a enterrar dicha por un anciano quiché a quien el ejército dejó en el mayor de los desamparos, al masacrar a sus hijos, nueras, nietos y demás familiares, en un desamparo tan extremo que el último lamento de este sobreviviente en su testimonio era *Si yo muero, no sé quién me va a enterrar*, el pobre anciano, una pregunta que de inmediato me hice y se estampó en mis hocicos como mariposa negra... (pág. 104).

De allí que es comprensible que se sumerja en la melancolía, pues sufre una crisis de identidad como escritor, aunque extraiga los fragmentos del testimonio, es incapaz de trasladarlos a una literatura que sirva como vanguardia, que se separe de la literatura testimonial que él desdeña. La literatura emancipadora de la violencia que él anhela es apenas un ideal que se esfuma entre sus manos, porque su realidad lo obliga a sobrevivir en un ambiente de violencia, a trabajar en tareas que cercenan su capacidad creadora y que eventualmente lo convierten también en un testimonio.

Hasta a veces no sé cómo me nace el rencor y contra quién desquitarme a veces... Monseñor se me quedó viendo con una mirada indescifrable tras sus gafas de cristales ahumados y montura de carey, una mirada que me hizo temer que él me considerara un literato alucinado en busca de versos donde lo que había era una brutal denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetradas por el ejército contra las comunidades indígenas de su país, que él pensara que yo era un mero estilista que pasaba por alto el contenido del informe... (pág. 69)

Es a través de esas citas “vallejianas” que él va a ir reconstruyendo su propia subjetividad alienada, en el fondo lo que él hace es instrumentalizar las frases para reconstruirse a sí mismo como escritor, es decir como sujeto que tiene su posesión de sentido, un sentido que está siendo erosionado por un lado por la lógica mercantil, él tiene que vender su trabajo, él mediatiza su trabajo, pero también está siendo amenazado por ese encuentro que tiene con la violencia, de tal manera que él va sufriendo una alteración de su personalidad, desconfía y duda de la fidelidad de las personas más cercanas, ha encriptado su trauma que se ha envuelto en un olvido pasivo al convertirse él mismo en un testigo de la violencia.

Víctima del olvido

Durante la fiesta en la casa de Johnny Silverman, el periodista presencia una reunión insólita de tres personajes que conspiran, en ese instante teme tanto por

su vida que el objeto de su existencia, su sueño de ser escritor de una literatura de vanguardia, pasa a ser solo una ruina de su pasado, él es ahora el testigo de la barbarie. Ya las frases que él extrae han dejado de tener el propósito de ser usadas como referencias para el tipo de historias que quisiera producir como escritor, en su lugar, se convierten en la concentración de su terror, de su propia imagen de víctima de un sangriento conflicto armado. Encerrarse en su melancolía es lo que le queda.

Un terror ante el cual sólo se me vino de golpe a la mente el testimonio de un sobreviviente que había corregido esa tarde y que decía *hay momentos en que tengo ese miedo y hasta me pongo a gritar*, que era exactamente lo único que yo quería hacer en ese instante y lo último que podía hacer... (pág. 129).

Para él, esa reunión convirtió en realidad sus temores, hasta ese momento el miedo de ser víctima y de ser atacado por su labor en el informe podía ser asociado a sus paranoias y ansiedades, como le sugirió su compadre Toto, pero el ser testigo de la reunión valida su posición. Su último intento por terminar su trabajo a sueldo se ve obstaculizado cuando intentan asesinarlo, esto termina de agrietar su identidad que es absorbida por las últimas frases que él acumuló en su libreta de apuntes y donde se ve a sí mismo como uno de los soldados que llegaban a torturar a los indígenas.

(...) un tanto mareado por los movimientos vertiginosos hechos cuando giraba al bebé por los aires, pero al mismo tiempo con una sensación de levedad, como si me hubiera quitado una carga de encima, como si mi transformación en el teniente que reventaba la cabeza de los bebés recién nacidos contra los horcones fuera la catarsis que me liberaba del dolor acumulado en las mil cien cuartillas en las que enseguida me volvía a sumir, en un ciclo repetitivo de concentración prolongada con intervalos para la misma fantasía macabra. (pág. 139).

Luego se repetía así mismo: "*Herido sí es duro quedar, pero muerto es tranquilo*", que demostraba la realidad a la que se enfrentan las víctimas de la violencia que quedan con vida y la melancolía que ya lo invadía por completo. Su imagen de

un autor de renombre con autoridad en su sociedad se consume y se debe convertir en alguien que huye, dejando también por completo su deseo de generar un tipo de literatura emancipadora.

Una tumba para el escritor

El protagonista se exilia en un país europeo, pero no puede dejar de leer las frases que le conmovían en ese momento. “*Para recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez, cuya sintaxis cortada era la constatación de que algo se había quebrado en la psiquis del sobreviviente que la había pronunciado*” (pág. 149). Este otro fragmento intempestivo encierra la reafirmación que no ha habido un olvido activo, es un olvido pasivo puesto que no hubo superación del trauma, está latente y refleja la situación del narrador que se mantiene atado a la melancolía y que se ha refugiado en sí mismo.

Sin embargo, el haberse alejado físicamente del sitio donde se han acumulado las víctimas y las memorias de la violencia, le permite alcanzar, o recuperar, cierto grado de lucidez. Por primera vez es capaz de expresar en voz alta una de las frases que mantenía guardadas en su libreta. “*Todos sabemos quiénes son los asesinos*” (Moya, 2004, pág. 153), es una declaración de lucidez que él puede gritar porque está en otro país, lejos de los asesinos, que todos saben quiénes son, pero no se puede hacer nada, entonces no le queda nada más que mantenerse lo más alejado posible de ese cúmulo de tragedias e injusticias que lo han ido fragmentando.

Es notoria la falta de un trabajo del duelo no solo para las víctimas directas del conflicto armado, sino también para todos los que fueron salpicados por la violencia. Al protagonista no le queda nada más que reprimir todo, encriptar la verdad y dejar por sentado que todo ha quedado en ese país lejano; mientras él se encuentra en un espacio donde puede encarar a un general victimario, sin que le pase nada, pero también sin superar su propio trauma.

A lo largo de la novela, se puede observar cómo el narrador va perdiendo esa ilusión que le había dado el descubrir las frases del informe como posibilidad de reconstruir su imagen de escritor al rescatar de forma inédita lo literario de los testimonios; así en lugar de transformarlas en expresiones literarias, las citas se vuelven el medio que encapsula aún más su trauma, sumiéndose cada vez en la melancolía provocada por el fracaso y el temor de ser perseguido. Es incapaz de pensar en la idea de morir por exponer la verdad, prefiere huir y al hacerlo es arrastrado por la melancolía a otro tipo de tumba. Una tumba intrasíquica que encierra a un escritor que no puede desprenderse del pasado, una ruina de la violencia de la que siempre atestiguará.

4.2. *El hombre de Montserrat*

Impunidad

El hombre de Montserrat es una novela narrada desde la perspectiva de un narrador omnisciente, relata la experiencia de un militar: el teniente Carlos García; a través de ella se vislumbra la derrota de su ideal: ser parte de una institución fuerte, de principios sólidos que defendiera la integridad y la soberanía de la nación. Ser miembro del Ejército era su orgullo. Si bien es el enigma de un crimen lo que arranca la historia, es lo intempestivo lo que permite reconstruir el proceso alegórico que se halla latente en la experiencia de García y que posibilita comprender la subjetividad de este personaje, que se debate entre el olvido pasivo y el activo.

Lo intempestivo surge en distintos momentos del relato, primero cuando García ve un bulto tirado en la calle de Montserrat y sin ninguna razón se baja de su vehículo para reconocer quién es el hombre asesinado a la orilla del camino. Esta acción aparentemente antojadiza es la antesala a hacer visible la inconformidad que siente contra el sistema del cual es parte, él como un militar de rango que confiaba en el Ejército no tendría por qué bajarse a investigar, si esa no era su labor, sin embargo con su decisión desde ese primer fragmento,

muestra “la extraña inquietud” que le produce la impunidad que lo rodea. Cuando aparecen los policías judiciales y lo obligan a que se identifique, para García eso es una afrenta, se siente irrespetado. Los de la judicial debían comprender que él encarnaba al Ejército y no tenían que ponerlo en tela de juicio, sin embargo, las palabras cortadas del judicial, le provocaron una “(...) extraña inquietud” (Liano, 2005, pág. 18).

Como miembro del Ejército, García se encarga de planificar las estrategias para descubrir dónde se esconden las fuerzas contrarias. En la descripción de su rutina que va del trabajo a su casa, se percibe una atmósfera de agotamiento, dejando entrever que hay algo que García esconde. En los momentos en que toma pequeñas siestas aparecen sueños que hacen aflorar ideas aparentemente absurdas. El teniente García sueña que le dispara al comandante del cuartel y ve la escena muy real.

Soñaba siempre. Aun durante la siesta más pequeña, la señal de que estaba durmiendo se la daban las imágenes convincentes de algún sueño absurdo. Esta vez se vio con la metralleta en la mano, disparando sobre el Comandante de cuartel. La explosión de una granada, a sus pies, lo destrozó en el sueño y lo despertó, por fin (pág. 26).

Si el cuartel es el emblema que encierra una imagen simbólica de la residencia del poder militar al que García pertenece, ¿por qué soñar con su destrucción? Toda la estructura jerárquica del Ejército concentrada en el cuartel es una imagen paradigmática que impulsa en el teniente García el ideal de una sociedad regida por esta institución; pero la imagen del cuartel encierra también una relación metonímica con la muerte, era el centro donde los militares construyen los planes para interceptar y matar a todo aquel que atente contra el Estado, ayudados principalmente por Estados Unidos, por eso además de ser un emblema del poder, es un emblema de la impunidad, de la incertidumbre, esta faceta la conoce el teniente García y en su subconsciente quisiera terminar con ella, por ello en sus sueños toma un arma y destruye al comandante, aunque esto significaba morir también él.

Al visitar la Policía Judicial con la intención de continuar la investigación del asesinato de Montserrat, aflora intempestivamente en el teniente la idea de que es similar a “un trapo percutido”, presiente que algo no está bien, pero no quiere saber qué es lo que huele mal, desvía su atención y prefiere centrarse en Matamoros, el jefe de la policía, al que relaciona como la imagen del mal. Era un tipo alto, blanco, gordo y robusto: “Tenía las cejas tan espesas como el bigote. Cejas con colita de diablo <<A este solo le faltan los cachos y las pezuñas>>” (pág. 83). De esta manera elude la realidad, evita la frustración que le causa enfrentarse a la verdad de reconocer que tanto la policía como el Ejército son instancias viciadas, que no existen al servicio del pueblo. Toda su visita a la Policía Judicial concluye con la afirmación de Matamoros: “Teniente usted está metido en esto hasta la coronilla” (pág. 88), dándole a entender que él era partícipe no sólo de la muerte de Barnoya, quien era el cuerpo tirado en la calle de Montserrat, sino también de todo ese sistema impune.

Una mirada melancólica a la realidad

García debe asimilar esa verdad: él también es parte del sistema, “la extraña inquietud, el sueño y algo que huele mal” lo hacen palpable y su investigación en torno a las casas de los supuestos guerrilleros va a reafirmarla. Identificar la casa de la guerrilla, aunque es un éxito para el teniente García y su iniciativa, desencadena una masacre de la que él es juez y parte. El ataque a la casa es emocionante para todos los involucrados, menos para el teniente García quien parece distanciarse del sentimiento que une al cuartel y a sus compañeros militares. Intempestivamente surge en él, un sentimiento de tristeza, concentra su mirada melancólica en el cielo azul, en el verde de las plantas, en lo amarillo del sol, en el precio que pudieron haber pagado los dueños de la casa. Ve toda la escena como si fuera alguien ajeno, la ve como una película en una sala de cine, en la que se retrata la dimensión traumática de la impunidad. Lo invade la melancolía por todos los muertos sin duelo.

Al compás que se da el bombardeo y destrucción de la casa, el teniente García cae presa de la desolación “se van a morir todos” (pág. 64). La destrucción de la casa y sus ocupantes casi a cenizas impacta a un trabajador de un noticiero y el teniente García se reconoce a sí mismo en la mirada de quien acaba de ver su primer muerto y el futuro de insomnios y pesadillas que le esperan. García reconoce que es parte de esa verdad, él también promueve las injusticias y la impunidad.

Otro fragmento surge intempestivamente cuando García en su angustia por ayudar a su cuñado, busca una entrevista con la máxima autoridad: el general Vargas. Solo él puede permitirle sacar del aprieto en que se encuentra su cuñado Tono, al ser vinculado al asesinato de Barnoya y a los grupos subversivos. La entrevista le deja claro que él en ese entramado no es nadie, que no existen decisiones apegadas a ley, estas se toman arbitrariamente. El General le asegura que de Tono no quedará “pero ni la sombra” (pág. 103). En este momento confirma la verdad que lo lastimaba: la institución legitima la violencia y la justicia puede intercambiarse en un regateo.

Al Teniente García le había costado un par de años de su carrera apaciguar la cólera del General Vargas. El viejo estaba dispuesto a desaparecer a Tono. Al final, García obtuvo que Vargas le diera el permiso de llevarlo a la frontera con México. Pero lo hizo sudar frío la advertencia final:

-Con esta gracia un su par de añitos en la selva no se los quita... (pág. 105).

Una cripta para los ideales

El desvanecimiento de sus ideales vuelve a García un ser desahuciado, con ellos la representación de él mismo muere. Ya no es más el militar orgulloso de su carrera, lo agobia el pesimismo, esto se muestra en la última discusión que tiene con Tono en donde emergen fragmentos de su melancolía.

(...) Lo que pasa con ustedes los militares es que no saben lo que es un ideal. Por eso van a perder la guerra.

—No- reconoció García—. No sabemos lo que es un ideal. Pero no vamos a perder la guerra, Tono. Ninguna guerrilla le puede al Ejército Nacional, porque estamos dispuestos a todo. Si hay que acabar con todos nos los echamos. Esa es nuestra ventaja: que no tenemos ideales. Para nosotros solo existe la guerra. Y ganarla como sea (pág. 115).

En el teniente García se ha producido el desmoronamiento total del ideal del Estado militar al servicio del pueblo y su inflexión nos indica que para él es un hecho irremediable el uso de la violencia sistemática para neutralizar a sus oponentes y para sobrevivir. A partir de este momento, está claro que García ha encriptado su ideal y el duelo irresuelto lo lleva a un estado perenne de melancolía.

En la selva lo salvaje y cruel del conflicto armado, vuelve a García un victimario, pero también víctima, experimenta desolación y vacío al ir confrontando la realidad con su sueño. Después de la partida de Tono al exilio y su traslado a la selva, estaba claro que su castigo era la exclusión y aniquilación. En el contexto de la guerra, la selva era el territorio marcado por la influencia del enemigo, lugar donde reinaba el instinto, parecía difícil que el teniente García sobreviviera.

En la selva dormía como los locos, que bastaba un suspiro para que se alebresten. Al mínimo ruidito desacostumbrado ya estaba sentado con la metralleta en la mano. O se descolgaba de la hamaca, que se quedaba columpiándose allá arriba, mientras él se arrastraba buscando protección (pág. 119).

El duelo ha encerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como parte de la pérdida. El ideal de un Ejército profesional, apolítico, obediente que mantenga la integridad del territorio, la paz y la seguridad interior y exterior ha quedado en un lugar impenetrable, donde el duelo no lo pueda alcanzar y la negación de la pérdida se manifiesta de forma melancólica, hasta el punto que en los sueños se repite la idea de huir porque como militar al servicio del pueblo ha fracasado.

La imagen de Tono que entraba a oscuras en el autobús del <<Cristóbal Colón>>, lo iba a perseguir durante muchos años. Soñaba, a veces, que Tono bajaba y le decía: <<Ya no me voy, todo se aclaró, era una equivocación>> y los dos regresaban alegres al carro. Otras veces soñaba que era él, el Teniente García, el que se iba, y Tono se quedaba en su lugar, y él protestaba, diciendo que se estaban cambiando los papeles, pero de nada servía el terror, pues el autobús partía y Guatemala se quedaba atrás” (pág. 116).

De esta forma el teniente García va dejando con cada paso que da su humanidad. La selva y la guerra legitiman la violencia, sobreviven la impunidad y las injusticias que van a formar parte de la existencia habitual. “La selva era el puro frente. Enfrentarse con los guerrilleros. Seguirlos. Perseguirlos. Matarlos” (pág. 118). En la selva la derrota lo invade, la misión de pertenecer a un Ejército profesional, obediente que mantuviera la paz y la seguridad del pueblo yace en un lugar oscuro, igual que su identidad. El teniente Carlos García olvida sus sueños y se ve a sí mismo como ruina de la derrota.

Ahora se había despertado, anegado de tristeza. Oyó la respiración pesada, los ronquidos de los soldados desparpajados en la maleza. Le dieron lástima. Tuvo lástima de sí mismo. (...) Era inexplicable llegaba casi hasta las lágrimas y se complacía en sentirlas (pág. 127).

La selva lo deshumaniza tanto que él teme hasta su regreso, piensa si caerá preso de la locura debido a que él se había acostumbrado a tratar a los indígenas, a los pobladores, de una manera cruel y despiadada. El teniente García ha incorporado el objeto traumático que permanece alojado dentro de él, sin ninguna posibilidad de ser sustituido. Se ha convertido en una ruina. Cuando llegaban a una aldea él apenas daba órdenes, tenía un ritual de gestos, chasquidos, guiños que los soldados ya entendían. Todo indicaba que la rutina lo había vuelto un ser impune, de sus deseos de investigar la muerte del hombre de Montserrat no quedaban ni los remotos vestigios. Al haber rechazado el duelo, él niega la pérdida y junto con el objeto perdido entierra una parte de sí en una tumba intrasíquica imposible de abrir. “Porque matar gente cansa. Al principio

tenía la diversión de los nuevos; luego repitiéndolo, cansaba como todo oficio. Para los soldados, matar indios se había vuelto una tarea tan fastidiosa como cualquier otra del servicio militar” (pág. 131).

El paso final, de la melancolía a la derrota del imperativo del duelo, se evidencia cuando el teniente García se sumerge en la destrucción de la selva, con esta acción se niegan a aceptar la existencia de algún mecanismo sustitutivo del objeto perdido que le anime a no caer en la violencia indiscriminada. El imperativo del duelo se desvanece en un olvido desesperanzador.

A García todo esto le pareció como un sueño. La cabeza le daba vueltas. Cuando estuvieron sobre el lugar del ataque, dejaron caer las bombas. Era napalm. No es que el bosque se incendiara. Era como si fuego líquido hubiera caído del cielo. Por varios kilómetros a la redonda quemaron toda la selva. La noche se iluminaba y el infierno fuera poco en comparación con el calor que venía de abajo (pág. 137).

Para el teniente García el regreso de la selva estuvo marcado por la experiencia de que todo le parecía pasajero e insignificante. Ya no tiene ilusión alguna en haber cumplido su sueño de conseguir una casa en la Colonia Militar, lejos quedaba el orgullo que el blandía por su posición en el Ejército y poder pasearse en su vehículo. “Así que recayó en el vaivén de antes, se levantaba temprano, ponía a calentar el motor mientras desayunaba, se iba al trabajo, regresaba, se dormía, sobrevivía” (pág. 146).

Cuando ya no le importaba saber lo que ocurrió con el hombre de Montserrat, el nuevo jefe de la Policía Judicial le revela que ya saben quién fue el asesino. Sin mucho interés García pidió la nueva versión, para él ya lo único cierto de la historia era “la muerte, el exilio y la selva” (pág. 147). Pero la verdad sobre el hombre de Montserrat lo sume por completo en la derrota, incluso llega a pensar que lo mejor era suicidarse debido a que parte de él mismo había desaparecido al esfumarse sus ideales.

La imagen que lo despide en su inequívoco destino a la derrota, a la tumba intrasíquica de la que no podrá salir, es la del militar recibiendo burlas de un grupo de albañiles que chiflan y cantan “<< ¡Un solo golpe al caite, un solo golpe

al caite!>>”, como pantomima de un canto militar guatemalteco, que, dentro de su parodia, encierra la verdad: el pueblo nunca ha creído en el Ejército.

En síntesis, *El hombre de Montserrat* es una novela que muestra las ruinas del pasado al vislumbrar un Ejército cuyo accionar promueve la violencia generalizada, la injusticia, la corrupción y la impunidad provocando que la sociedad se polarice y se vea envuelta en desesperanza y desencanto. El proceso alegórico permite reconstruir al personaje como la imagen de una tumba intrasíquica, en la que se encuentra encriptado su objeto del deseo, el deseo de ser parte de un sistema militar justo, que se ciñe a normas y reglas en busca de un bien común. La primera grieta de este ideal es lo que lo hizo bajarse del carro al inicio y querer investigar la muerte del hombre de Montserrat, pero al final el fracaso y las injusticias que él mismo comete ordenando asesinatos masivos, lo llevan a tener que encerrarse en la misma cripta en la que yacen sus ideales.

3.4. *El arma en el hombre. Alegoría del hombre máquina*

El objeto perdido

La novela *El arma en el hombre* inicia con el relato de la firma de los Acuerdos de Paz que ponen fin a la guerra civil, describe cómo se desmoviliza el Ejército y sus batallones; el narrador protagonista relata cómo se descartó a los dispositivos o herramientas de agresión que incluyó a los soldados que habían sido moldeados para la guerra. Entre los desechos se halla Robocop, un soldado del cuerpo élite que había sido preparado por instructores norteamericanos. “Los del pelotón me decían Robocop (...), no sólo porque yo era el jefe, sino porque ni a golpes, ni con cuchillo, ni a tiros alguno de ellos pudo ganarme; tampoco en tácticas e inteligencia” (pág. 10). El relato narrado por el protagonista lleva las marcas de la derrota, él mismo se constituye en una derrota en cuanto que primero se le ha cosificado, degradado a máquina de guerra y, segundo, esa identidad que se había configurado se fisura al quedar fuera del tablero de la guerra.

El mercado bélico cierra sus transacciones y quiere poner punto final a esa etapa, pero los soldados desechados como Juan Alberto García, alias Robocop, son restos que apuntan hacia el pasado, son las ruinas y los destrozos que se muestran como alegoría de la derrota y ya no tienen un espacio en la nueva etapa que apenas inicia en la sociedad. Así Robocop se queda a la deriva, se queda sin un referente y convertirse en un civil no era fácil. Él se consideraba a sí mismo un arma eficiente, esa era la identidad que se había configurado y estaba siendo desechada por quien veía como su familia. El primer fragmento aflora intempestivamente: él no podía convertirse en un civil porque él ha reconstruido su subjetividad a partir de verse como un hombre-máquina, hijo del Ejército y de las Fuerzas Armadas.

(...) supe que mi vida estaba a punto de cambiar, como si de pronto fuese a quedar huérfano: las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre. No me podía imaginar convertido de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado (pág. 12).

Tras haberlo desmovilizado surge la melancolía. “Los primeros días fueron extraños (...) Me la pasaba tirado en el camastro, haciendo nada, o en la tienda de la niña Chole, bebiendo cerveza” (pág. 15). Fuera del Ejército, García no se reconoce, busca algunos familiares para convivir, pero fueron unos días en que el duelo por la pérdida “bordea con la melancolía” (Avelar, 2000, pág. 192). De allí que hay una lucha en Robocop por encontrar lo que ha perdido y se aferra a lo único concreto que era parte de su identidad: las armas.

(...) Esa primera tarde, tirado en el camastro, con la certeza de que no había regreso a las barracas, pensaba que gracias a Dios se me había ocurrido ir acumulando los fusiles y las granadas, porque ahora me servirían para salir adelante (pág. 15).

A partir de este momento todas las acciones bélicas en las que se ve envuelto Robocop son emblemas, fragmentos del duelo no resuelto, él es un ser degradado a objeto, es un arma que queda en circulación y va a ser protagonista de otros conflictos como las armas que nunca fueron rezagadas. Robocop hace mucho tiempo que ha bloqueado su afectividad y se ha volcado a la violencia

dando paso a la máquina de guerra (págs. 10-11), pero al quedar a la deriva, pierde la razón de su existencia: ser un soldado, hijo de un Ejército fuerte, monolítico, sólido, organizado. Es por ello que, así como sostiene Avelar, la melancolía emerge cuando el duelo ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida (pág. 192). Robocop en esos días de melancolía elige encriptar su trauma, lo va incorporando poco a poco y se va volviendo un arma que transita a la ilegalidad. Su propia identidad ha sido encriptada para recrear una nueva que se adapta a la fluctuación del mercado armamentista.

Cuando el dinero de la indemnización comienza a agotarse, un grupo de veteranos de guerra exige una verdadera compensación por su tiempo de servicio. Robocop considera que esas demandas eran traición a la Fuerza Armada, sobre todo porque los desmovilizados se aliaron con exguerrilleros, o como él los llamaba: terroristas. Cambiar su concepción del contrario y comprender que ya no hay enemigo le resultaba difícil de entender, sin embargo, al ser usado como imagen y símbolo de la toma de la Asamblea Legislativa, aunque en el anonimato, se siente identificado con la misión porque es el arma usada con un fin y la publicidad le viene bien.

(...) Mi misión era permanecer en la azotea del edificio a fin de evitar que los diputados fueran evacuados en helicópteros. Lo que yo no me imaginaba era el impacto que tendría con la prensa. Mi pasamontañas negro fue la sensación (...) Me convertí en el símbolo de los desmovilizados y nadie supo mi identidad.

(pág. 21).

La toma de la Asamblea Legislativa acaba con una negociación y la promesa de un desembolso para todos los desmovilizados nunca llegó. El movimiento fracasó, los lazos de filiación se terminaron y Robocop nuevamente queda a la deriva. Tampoco hubo reconocimiento, ni restitución de parte de la Fuerza Armada, ni del Estado. Esta falta de restitución y de transición a una vida civil que garantizara la reinserción, hace que Robocop opte por la única vía que él conoce: la violencia. La intención del Estado de que automáticamente se diera

un olvido y una superación del trauma, acaba empujando a que el ciclo de violencia se repita.

Del olvido pasivo a la violencia

Robocop es el resultado de un proceso de desarme fallido, excombatiente que no superó el trauma de ya no contar con una identidad plenamente articulada como soldado, miembro de una institución militar que le proporcionaba un sentido de familia y pertenencia y en la búsqueda de anular ese sentimiento de vacío, de ausencia, repite el ciclo de violencia. No intenta reintegrarse a la sociedad, no busca un empleo formal porque no lo han preparado para hacer algo diferente a estar inmerso en una guerra, pero no duda en aliarse a excompañeros de su batallón para realizar operaciones rápidas en las que él se destaca como aguerrido combatiente, de esta manera su incorporación al mercado bélico como mercancía disponible se va desarrollando con prontitud y sin obstáculos. (...) Bruno dijo que con el mínimo arsenal que tenía podíamos realizar operaciones para conseguir dinero. Era lo que yo pensaba. Necesitábamos un auto, detectar el objetivo y diseñar el plan de acción (pág. 24). La primera acción que realizan es la de asaltar una casa en la colonia Escalón. El asalto improvisado concluyó con el asesinato a sangre fría de dos ancianos. Robocop actuó como si se encontrara en medio de un campo de batalla en la que tenía que matar a los objetivos y no lo pensó dos veces. Matar es un acto automatizado para él. Sus acciones evidencian que al igual que él no fue parte de un proceso de desarme, no hubo un proceso de duelo, por esa razón actúa de forma automatizada, irracional, sin remordimientos. No le importa que sean ancianos y que tengan dinero, en ese momento solo son el objetivo. Él es un arma eficaz.

Robocop exhibe las marcas del tiempo de su producción, es decir, exhibe las habilidades adquiridas como soldado durante el conflicto armado. Esas marcas están intrínsecamente ligadas a la violencia, que durante la guerra podrían haber tenido sentido “para combatir al enemigo”, pero en el contexto de posguerra, las

marcas son el vestigio del pasado, que intempestivamente interpelan al presente. Es notoria la facilidad con la que se incorpora a grupos delictivos organizados por exmilitares; poco a poco, esa búsqueda de sentido de pertenencia y de sentido a su papel como soldado en una sociedad de posguerra, lo embarca en un camino hacia el crimen organizado. Pasar de ser un soldado disciplinado a mercenario le pareció natural, no había ningún otro interés en él más que mostrarse como la máquina de guerra y sobrevivir, de esta manera se abre al mercado armamentista como mercancía, pero una mercancía que exhibirá las marcas de producción: la guerra civil.

La primera misión es un fragmento que se despliega intempestivamente, Robocop recibe la orden de asesinar a David Célis, conocido como el comandante Milton que dirigió los comandos urbanos y después de la guerra fungía como diputado suplente. Emula la forma en cómo cumplía todas las órdenes en la guerra, Robocop no cuestiona en ningún momento las razones para asesinarlo. Una mañana que Célis iba a dejar a su hija, Robocop lo mata de un balazo en la cabeza. Luego describe el asesinato como una operación limpia, no tuvo ningún reparo en asesinar al diputado frente a su hija, ese detalle no despertó en él sensibilidad alguna, actuó como una máquina que había sido programada para ejecutar el asesinato. Sigue instrucciones y nada más. Robocop es un arma en circulación. “Yo avancé con la pistola escondida dentro del periódico, me le acerqué por la espalda, le puse el cañón en el cerebelo y lo despaché. El tipo no alcanzó a darse cuenta” (pág. 38).

Un arma versátil y letal

Por la falta de superación del trauma a través del duelo, Robocop es una cripta que encierra el objeto perdido, pero el exterior de esa cripta es una máquina que refleja una falta de la conciencia, de empatía, de humanidad. Tras matar al excomandante, tuvo que salir para Guatemala, allí se incorpora a la escolta del coronel Castillo y conoce al Kaibil, Sholón, quien le contaba los métodos “que utilizaron para ablandar a la población y limpiar de terroristas la zona” (pág. 41).

Robocop se limitaba a escuchar, no hablaba de su historia. Hablar de él mismo significaría abrir la cripta protectora del objeto perdido, él prefiere que vean al soldado, al robot que ahora es, que a la persona melancólica, frágil y desecho de la guerra, sin nadie en el mundo.

Estuvo cuatro meses en Guatemala, pero se hartó del lugar y sin decirle nada a nadie se regresó a El Salvador, no le importó lo que dijera su jefe, el mayor Linares. Había desobedecido una orden por primera vez, pero no por rebeldía, sino por considerar que él no estaba hecho para permanecer inactivo. En esos meses Robocop se había mantenido en una especie de estado de suspensión, sin llevar a cabo lo que él ya sentía que era parte de su naturaleza: la violencia. Alquila una habitación en un establecimiento precario y pasa otro mes en el que no hizo nada. Ese mes significó para él darse cuenta que ya no tenía a alguien a quien seguir, ya no tenía objetivos que cumplir que le permitieran blandir un arma. No hay objeto sustitutivo para el soldado que se ha quedado sin guerra, sin líder, sin grupo al que demostrar su fidelidad, y la melancolía lo embarga en un abismo de soledad e indeterminación.

(...) Lo que restaba del tiempo me la pasaba durmiendo, profundamente como si me estuviera reponiendo de una fatiga de años, como si por primera vez tuviera la oportunidad de descansar a mis anchas, sin la idea de que pronto tendría que embarcarme en una nueva operación (pág. 48).

Robocop no está listo para dejar de ser un soldado, ni vivir sin instrucciones, por lo que busca al mayor Linares. La siguiente misión a la que fue convocado era darle seguridad a un furgón, el “operativo salió limpio, sin contratiempos” (pág. 54). El mismo Robocop reconoce que se siente entumecido, que necesita “acción”, porque ahora él es un arma que circula para sentirse vivo. La próxima operación no es planificada, es prácticamente arrojado a rematar a la víctima con su propia arma. Así realiza el asesinato de manera eficiente, mata al objetivo: una mujer de buena familia, la asesina frente a sus pequeñas hijas. Nuevamente no aflora sentimiento alguno por las hijas de la víctima, él se limita a ejecutar las instrucciones a la perfección. En la búsqueda por emular ese sentimiento de ser útil, de darle sentido a su identidad de soldado élite, Robocop se va despojando

de su humanidad y abrazando cada vez más ese rasgo de una máquina de matar. Comienza a asesinar sin haber recibido órdenes o razones claras para hacerlo, como el caso del asesinato del gerente de una agencia de viajes, al que mata porque mucho se tarda en abrir la caja fuerte.

Cuando Robocop es finalmente capturado y arrestado, él lo ve como una extensión de la guerra. Lo interrogan y él piensa que como soldado conoce todas las estrategias de tortura y no doblarán su voluntad para hacerlo hablar. Para él, el sistema de la guerra sigue presente. No ha habido ningún cambio. Esto hace que él sienta la necesidad de seguir siendo un Robocop para enfrentar esa batalla y protegerse. El pasado emerge como melancolía en la que el sujeto y el objeto perdido, son uno solo “El yo se ha vuelto parte de lo que se percibe como irrevocablemente perdido” (Avelar, 2000, pág. 172). “Yo me sentía débil, embotado, pero solo les di mi nombre, mi rango, mi unidad y les dije que no hablaría sino con un oficial superior que yo conociera. No me movieron de ahí” (pág. 61).

Nuevamente es un tipo aguerrido, que no se resquebraja, de eficiencia inquebrantable, como el soldado de élite que decía ser. La experiencia traumática de la guerra sigue latente por lo que no es posible pensar en un olvido activo para Robocop. Es un personaje melancólico porque no puede desligarse del pasado, sigue viviendo en él, su única realidad, presente y pasada. Es un sujeto con un olvido pasivo, porque todas las acciones que realizan no son para cambiar o transformar algo, son para perpetuar el pasado que tenía una significación para él: tener un papel protagónico en cada misión militar, ser parte de ese grupo destacado, encontrar ese sentimiento de pertenencia.

Dentro de las alucinaciones que le provoca la droga que le administran en la cárcel, lo que ve es la misma guerra, operaciones y muerte. Es una clara característica de la melancolía en la que hay un desvanecimiento del yo y de la imposibilidad de una restitución porque vive anclado en el conflicto pasado. Incluso ve a su madre y a su hermana quienes le dicen que lo contratan para que acabe con su padre, indicio que demuestra que la consciencia de sí mismo

se ha vuelto difusa. Su memoria como soldado-máquina se traslapa con los últimos recuerdos de su familia de la que reniega.

Tránsito a la violencia organizada

Como máquina eficiente, Robocop detecta la traición al salir de la cárcel. Ejecuta a sus antiguos compañeros con gran maestría en sus movimientos, a la vez que ha identificado su siguiente objetivo: el mayor Linares. Ya tiene una nueva guerra que luchar, mientras se aleja de la posibilidad de encontrar la restitución de su objeto perdido, deambula como arma que pasa de unas manos a otras en un enjambre tejido por la violencia. Intempestivamente sin preguntarse quiénes realmente son, se alía a la corporación del Tío Pepe, una organización involucrada en la producción y distribución de drogas. “Un jefe auténtico, leal con principios, y no un mugroso traidor como el mayor Linares o el coronel Castillo y el Sholón” (pág. 84). Le entregan un uniforme militar y le piden disciplina, es todo lo que necesita para sentirse vivo.

No tuvo reparos en darles toda la información que le pedían relacionada a sus antiguas operaciones, cambiar de bando no lo inmuta, él busca una nueva misión. Les informa con detalles sobre su estadía en las fincas del coronel Castillo, recordó cada una de las casas de seguridad que había visitado, las rutas de acceso, los dispositivos de seguridad, los escoltas y las costumbres de su anterior jefe. De esta manera salvaba su vida y le daba sentido a su identidad soldado-máquina y mercenario.

Robocop se siente nuevamente parte de una misión. En el interior de la cripta el objeto perdido permanece espectral, no está vivo porque lo único que permanece es su representación, una máquina que no necesita más que una misión. Pero antes de alcanzar el momento de su venganza contra Linares, Robocop se sumerge de nuevo en la melancolía, reconociendo que lo único que le había dado un propósito a su vida eran las armas.

Una vez con el fusil en mis manos, trotando, siguiendo las órdenes de mando, empecé a sentir calor. Por fin lograba volver a ser lo que había

deseado(...) Ahí comenzó mi segunda vida castrense, con entrenamientos físicos, prácticas de tiro, rutinas de vigilancia y defensa, ejercicios de retirada (pág. 86).

Él se siente realizado con las armas, y en este punto ya no le importa en medio de qué guerra se involucre, ni el bando, solo le pareció importante saber que estaba bajo las órdenes de un jefe auténtico y leal. No le importa saber que estaba en un pelotón constituido por exguerrilleros, ni que están defendiendo una plantación de droga. Lo que extrañaba era el combate, una misión a la que entregarse. De tal manera que cuando es enviado en la misión de aniquilación a la corporación de Don Toño, identifica rápidamente el objetivo: el mayor Linares y no descansa hasta hacer efectiva su venganza.

(...) Empuñé la pistola con la mano izquierda, la subametralladora a la derecha y rodee en ofensiva, lo sorprendí por el flanco. El mayor aún respiraba cuando le machaqué la cabeza con la culata de la pistola. Me quité el guante para quitarle los sesos y restregárselo en lo que le quedaba del rostro (pág. 94).

Todo lo ejecutó con una automatización e insensibilidad, como siempre, pero en esta ocasión algo varió, es la primera vez que Robocop muestra saña y un deseo de marcar con crueldad a su víctima. El mayor Linares había sido quien acabó por destruir la imagen nostálgica de una Fuerza Armada protectora de sus hijos, a la que Robocop aferraba los últimos trazos de humanidad que tenía. Esta pérdida total de humanidad se vuelve a concretar cuando habla con Vilma, una prostituta con la que había convivido. A ella le permite que lo interrogue y él le hace un recuento de todas sus acciones, incluso le cuenta la operación frustrada de la noche anterior. Después de confesarle todo su accionar, le hace un orificio en la espalda. Espera hasta el amanecer con el cadáver de Vilma a un lado, sin que esto evite que él se concentre en su objetivo de pensar cómo volver a Las Flores. Con el asesinato a sangre fría de Vilma, desaparece por completo la posibilidad de una restitución del objeto perdido, porque Robocop ha incorporado, como sostiene Avelar, el objeto traumático, permaneciendo alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, “invisible pero omnipresente,

innombrable excepto a través de sinónimos parciales” (Avelar, 2000, pág. 8). Robocop mata sus recuerdos junto con Vilma y los entierra para siempre.

El negocio de la muerte: un arma sin registro

Al desprenderse de todo vínculo de su identidad de militar salvadoreño, Juan Alberto García deja de existir por completo e irrumpe ante el Tío Pepe como un arma sin registros, se pone a sus órdenes porque necesita una razón para seguir actuando como un arma asesina. La violencia es lo único que lo caracteriza y lo distingue de los demás. Cuando el Tío Pepe le pregunta por qué había matado a la señora de Trabanino, le explica: “Nunca tuve la oportunidad de preguntar al mayor Linares las razones para eliminar a esa mujer y yo no acostumbraba a discutir una orden, sino a cumplirla” (págs. 108-109). Con esta explicación intempestiva, fragmento de su proceder, deja entrever que como arma de guerra él nunca cuestionaba una orden, simplemente la seguía. Robocop regresa a Las Flores por orden del tío Pepe para defenderla de posibles ataques, una vez más actúa como arma a disposición de quien la posea. Cuando la aldea es atacada, Robocop responde impasible, como un soldado que nunca dejó la guerra.

“Corrí hacia mi trinchera antiaérea, preparé el RPG-7 y me posicioné. El zumbido fue creciendo hasta convertirse ensordecedor (...) Entonces disparé, la explosión del helicóptero pareció inflamar la niebla” (págs. 123-124). Intempestivamente fue mutilado durante el enfrentamiento, perdió parte de su frente cuando le cayó una esquirla, pero al saber que era un ex-soldado entrenado por Estados Unidos, le ofrecen una “segunda oportunidad” y evitar regresar a El Salvador donde su destino era podrirse en una cárcel.

(...) El trato era éste: yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición en Centroamérica (...) mi primera misión, a combatir al cartel llamado «La corporación del Tío Pepe» (...) «Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop», me dijo Johnny”, incorporándose, sonriente (págs. 131-132).

Aunque no hay palabras de respuestas, el silencio y la evolución que ha tenido Robocop en la búsqueda de ser un súper soldado, una máquina radicalmente destructiva, bajo las órdenes de un jefe poderoso, lleva a la conclusión de que él aceptará, porque sin una familia, sin alguien que le proporcione afecto y seguridad, solo queda la máquina. Así la imagen de Robocop, el hombre máquina, se encripta como alegoría, sobreviviendo como ruina del pasado de un conflicto que no tuvo el final esperado, no hubo bando ganador, solo perdedores. Al no lograr la paz esperada, sus protagonistas nunca fueron parte de un verdadero proceso de desarme y de reinserción que involucrara incluso a sus familias; así quedaron en un olvido pasivo, germen de nuevos conflictos violentos de la región centroamericana.

En resumen, *El arma en el hombre* reconstruye la memoria melancólica de Juan Alberto García y de todos los soldados que se entregaron a las órdenes de la Fuerza Armada como si fueran su padre y su madre, porque estas instituciones les garantizaban afecto, identidad y sentido de pertenencia, pero una vez finalizada la guerra, fueron desechados y se volvieron sujetos dolientes que han sido incapaces de realizar un proceso de introyección, de completud del trabajo de duelo y se han constituido en alegorías de la derrota, ruinas del conflicto armado, cuyo objeto perdido es su mismidad, la de un soldado parte de un ejército fuerte, monolítico, sólido, organizado al que consideraban su familia, lo que ha derivado en la profundización de la violencia, al no haber sido los protagonistas del proceso de reinserción y de restitución por parte del Estado.

4.4. *El cojo bueno*

Las huellas del secuestro

En la obra *El cojo bueno*, el narrador omnisciente relata el secuestro de Juan Luis Luna, un hijo de una familia adinerada de la ciudad de Guatemala, y las secuelas que el hecho dejó en la víctima. A Juan Luis durante su cautiverio, los secuestradores lo humillan, le destruyen la confianza que tenía en sí mismo y pierde el control sobre sus actos, sus decisiones y su vida en general. Lo intempestivo aflora cuando se conoce que algunos de los secuestradores son sus compañeros de escuela, a quienes Luna identifica por sus apodos.

Los secuestradores eran cinco, pero sólo a tres reconocía: el Tapir Barrios, la Coneja Brera y el Horrible Guzmán, con quienes de niño había hecho y luego roto la amistad. Los otros dos, que debían de ser un poco mayores y al parecer se limitaban a cumplir órdenes, respondían a los apodos de Carlomagno y el Sefardí (pág. 25). Los secuestradores provienen de estratos medios, con pocos recursos. El plagio pone en evidencia la desigualdad social. Sus raptos, jóvenes inadaptados; un indígena analfabeta y exsoldado, un jefe de kaibiles entrenado en estrategias de guerra y los otros tres delincuentes juveniles, personas discrepantes y desafiantes que desde niños no encontraban la manera de realizarse y que lo único que les queda para poder obtener riquezas, en una sociedad que no hay oportunidades, es efectuar acciones fuera de la ley amparados en la impunidad vigente.

Raptan a Luna y extrañamente le proporcionan un ejemplar de la Divina Comedia, al mismo tiempo que lo hacen descender a un “hoyo profundo y oscuro” (pág. 25). Dentro de las órdenes que le dan, destaca la expresión: “Te vamos a dar pluma y papel y después de comer te pones a trabajar. A ver si te convertís en escritor” (pág. 26). Luna, a pesar de que su padre era rico, andaba perdido al igual que Dante en una selva de indecisiones, entrar en el hoyo fue como entrar al infierno. Al emerger, aún con vida, después de la mutilación de su

pie izquierdo va a experimentar el sentimiento de la pérdida, como un sentimiento de orfandad, de ruptura, de melancolía.

Hoy sólo te pido piedad. Mi vida está en tus manos. Me han dicho que el rescate que te piden es razonable. Y por último te pido, como en la anterior, que cuando mi pie llegue a tus manos lo congeles sin demora, por si fuera posible remendarme (pág. 32).

Las palabras del Horrible harán eco posteriormente, cuando decida convertirse en escritor, senda a través de la cual tratará de reconstruirse.

La idea de la mutilación era para presionar al padre, pero con esta mutilación, aflora intempestivamente otro fragmento alegórico. Al humillar a Luna y someterlo a una situación de indefensión, se genera la imagen violenta del trauma que sufre la juventud en sociedades como Guatemala donde impera la fragilidad del Estado de Derecho. El trauma evidente es la pérdida de la juventud como posibilidad abierta de futuro que se rompe en el momento de ser secuestrado y mutilado.

Cuando el padre, Don Carlos, ve la imagen macabra del pie, la médula del hueso le hace pensar en un agujero negro que solo dejaba oscuridad a su paso. La impresión es tal que siente como si viajara en el tiempo.

(...) cuando volvió a ser el mismo, ya no era el mismo. Estaba deprimido, porque sabía que acababa de sufrir un cambio regresivo. Era como si le hubiesen presentado una antigua cuenta, benévolamente olvidada, durante mucho tiempo, que ahora le convertía, de millonario, en pobre (págs. 39-40).

Este fragmento evoca esa vulnerabilidad latente de los habitantes de la Centroamérica de posguerra de ser víctimas de la violencia, independientemente de la clase social y de la inevitable impunidad que vendrá después, como ese agujero negro que chupa todo. En esta oscuridad hay quienes toman y moldean la justicia de acuerdo a sus intereses o para reinventarse, en la mayoría de los casos, profundizando aún más este agujero. Don Carlos nunca descansará hasta hallar a los culpables, emplea diversos medios para visibilizarlos y atraparlos al margen de un sistema de justicia.

Del trauma al desarraigo

En el proceso de asimilar la pérdida, Juan Luis se casa, como un acto de reivindicación con su padre, pero esto no va a ser suficiente: el trauma sigue latente y el daño causado exige reparación. Con el afán de buscar la introyección de la pérdida, Juan Luis se vuelve nómada y desarraigado, huye de Guatemala, quiere ser cinematógrafo, pero luego decide mejor ser escritor de cuentos. Hay un problema con el trabajo de duelo que va a desembocar en un trabajo de ocultación de la pérdida, es decir, poco a poco, encripta el trauma y él se convierte en un despojo que, al igual que muchos centroamericanos que han sufrido el flagelo de la violencia, huye de su país para tratar de salir del agujero negro, pero en el exterior se muestra indeciso, con trastornos adaptativos. Fracasa como cineasta y su deseo de ser escritor no despegá.

Ser escritor significa sustituir la pérdida, desea convertirse en uno famoso para que todos conozcan a través de sus cuentos la mutilación que sufrió. Intempestivamente surge la idea de vivir en Tanger; un lugar caracterizado por su apertura a todos los poetas y escritores desarraigados, incomprendidos, como él que, por su condición de invalidez, necesita encontrar un lugar donde el sentimiento de inferioridad desaparezca y aflore la creatividad a la par de una vida libre y auténtica. “Por otra parte, la semana que había pasado allí escribió un cuento del que se sentía bastante orgulloso. Lo envió a la revista *Bitzoc*, de Mallorca, y el cuento fue publicado” (pág. 56). En Tanger, llega incluso a acechar a Paul Bowles con la idea que le revise su producción. Bowles es el maestro a seguir por su manera de escribir sin convencionalismos, ni tabúes. De esta manera explora la idea de encontrar una puerta por la cual escaparse y seguir una voz donde refugiarse del cansancio y del abatimiento que lo embargaba, pero en todo ese período no logra escribir nada que valiera la pena mostrarle a Bowles.

Un día se entera que Bowles visitará el restaurante Montecarlo, entusiasmado decide ir a presentarse. Pero en el instante en que Juan Luis estaba determinado

a hacerlo; el propietario del restaurante llegó a la mesa de Bowles, y en ese instante se coloca cara a cara con el pasado, reconoce al Sefardí. La herida nuevamente se abrió, los planes de Juan Luis se vienen abajo, él no tiene el valor de enfrentarlo, ni de presentarse a su escritor favorito, el miedo le gana la batalla y se convierte en el obstáculo para recordar los detalles del secuestro, cuando se repone piensa que no existe otra manera de hacer justicia que tomar venganza por sus medios.

(...) Pensaba que no tendría otro remedio que matar, o mandar a matar, al Sefardí. (...) Por la noche, después de tener trato con Ana Lucía y un momento antes de dormirse, volvió a pensar que tenía que matarlo y vio con los ojos cerrados la imagen del Sefardí muerto, degollado (pág. 67).

La herida por la pérdida no había cicatrizado, el encuentro con el Sefardí hace que la vea de nuevo como una herida purulenta, y que, como una infección, provoca que los deseos de venganza se esparzan por todo su organismo. Esto provoca que Juan Luis quiera encriptar su objeto perdido y en lugar de que se dé una introyección exitosa, se corre el riesgo que ocurra una incorporación que indique la pérdida completa del objeto porque todas sus energías las iba a canalizar en la venganza.

El duelo en lo sórdido

Al verse sumido en la derrota de haber perdido su juventud, sus deseos de experimentar la libertad y ver frustrados los deseos de convertirse en el escritor que quería, surge para Juan Luis la ambivalencia entre tener que vengarse y el alivio de dejar todo en un olvido pasivo. En esa indecisión, él prefiere refugiarse en Guatemala. Deambula de un lugar a otro, abandona la escritura y cambia el hábito del kif por el alcohol y se adentra a los círculos del infierno para enfrentarse cara a cara con la otredad, de esa manera intenta hallar aunque una máscara que le haga creer en la ilusión de haber sido capaz de superar su trauma.

(...) visitaba cantinas de mala muerte, o alguna de las casas de prostitución que proliferaban en la capital a pesar del supuesto temor al SIDA. Al principio, no iba más que a tomar una copa y a observar; después, con la vaga idea de usar ese marco tan característico de Guatemala para ambientar algún relato. Lo cierto es que, una noche bebió demasiado, terminó acostándose con una hermosa prostituta beliceña; y la experiencia no le disgustó del todo (pág. 72).

El duelo no resuelto lo lleva a una confusión que perturba sus costumbres, ahora lo sórdido le atrae. El sexo con prostitutas se convierte en uno de sus vicios, encuentra algo atractivo en todas. Ha perdido el control de sí mismo, en el fondo lo que encierra es la vergüenza, el dolor por no saber cómo cerrar el duelo, cómo superar la pérdida de sus sueños. En los lugares de mala muerte que frecuenta, una noche, ocurre el encuentro que inconscientemente deseaba.

Los ojos lo habían engañado, pensaba. Probablemente también en Tánger lo habían engañado. Si así era, el hombre que en ese momento se duchaba en el baño no era su excompañero, el secuestrador a quien apodaban la Coneja (pág. 74).

Como víctima, Juan Luis necesita recuperar la memoria de los hechos, para encontrarle un sentido a lo que vivió. Al día siguiente Juan Luis logra comunicarse con la Coneja. Las reminiscencias de la Coneja abren los recuerdos para que Juan Luis tome una decisión.

Sentía en los oídos el ritmo de su sangre. Dos ideas gemelas pero contradictorias aparecían alternativamente en puntos opuestos de su horizonte mental: Debo matarlo...No debo matarlo... Sacudió la cabeza, como si quisiera apartarlas de sí. La Coneja era un hombre acabado. No merecía la pena mancharse con la sangre de alguien así. Pero esta resolución le hacía sentirse cobarde. Se preguntaba qué debía hacer, más allá de cualquier prejuicio (pág. 79).

En el proceso de superación de la pérdida y en la realización por un duelo efectivo, Luna no se dispara a tomar decisiones abruptas, él trata de pensar bien

en lo que va a hacer. Estas acciones lo llevan al límite entre el sufrimiento, sentirse un cobarde y el de liberarse, dándole vuelta a la página. Al tomar la decisión de no hacerle nada a la Coneja, tiene un extraño momento en el que se siente como el Juan Luis de hacía muchos años, con una mezcla de alegría y recelo, imagen que indica que la cripta protectora donde se hallaba el objeto perdido va cediendo paso a un olvido activo.

Juan Luis, al igual que la mayoría de las víctimas, tendía a no compartir con otras personas sus dolorosos recuerdos, sufría a solas, sintiéndose como un ser extraño. Pero a partir de ese momento, busca con quién hablar abiertamente de sus heridas que, a pesar del tiempo, parecía que no sanaban. A través del diálogo con Blanca Nieto, va tomando una decisión. Pocas semanas después, Juan Luis tiene la oportunidad de viajar a Quezaltenango a ver a la Coneja. Cuando llega a su casa le pide que le detalle todo, a quién se le ocurrió la idea, por qué fue él quien tuvo que ser secuestrado. De esta manera Juan Luis conoce los detalles y se activa la memoria que dará paso a la superación del trauma.

— ¿Quién me cortó el pie?

—El Sefardí— (...) Voy a decir en favor de ese recabrón que no estaba de acuerdo en casi nada, ni en que te secuestráramos a vos, que nos conocías, ni en que te cortáramos nada, ni en que no cumpliéramos el trato. La cosa es que eras el más fácil, y como nosotros no éramos muy profesionales...excepto el Sefardí, claro (pág. 92).

La identidad del escritor

La última pregunta de Juan Luis fue ¿quién organizó la operación? y la Coneja admite que fue él, quedando los dos en silencio. El silencio significó para Juan Luis la restitución del objeto perdido, se sensibiliza al ver la condición del otro y emerge nuevamente el deseo de escribir.

(...) Bajaba despacio por el camino. En el suelo yacía un enfermo, los ojos en blanco, sin color en la piel, vendiendo agonía con la mano abierta.

Antes de llegar a la casa tuvo que pasar junto a dos perros que parecían perdidos y una rata muerta... (pág. 94).

Es la primera vez que el narrador omnisciente cita directamente un escrito de Juan Luis, es parte de los relatos que soñaba escribir, pero por encontrarse sumido en el trauma no se sentía lo suficientemente liberado para hacerlo. Ahora que ha atravesado por un proceso de introyección, puede retratar en sus escritos lo mezquino de la sociedad, de esta manera, la memoria se ha recuperado y el objeto perdido que en definitiva era su propia identidad, ha sido restituida a través de la escritura. El regreso a Guatemala de Juan Luis significaba el retorno de un escritor fallido, que, pese a su necesidad de expresarse y liberarse, sufría un bloqueo. Es solo hasta que logra enfrentarse y reconciliarse con sus memorias, tras su encuentro con La Coneja, que rompe con la repetición de su trauma. Juan Luis habla con su esposa de volver a Tánger, de esta forma, con la superación del trauma, también recupera su identidad artística, una faceta que se mantuvo interrumpida.

En resumen, el protagonista de El cojo bueno, a diferencia de los personajes de las anteriores novelas analizadas, emerge de la melancolía a través de un proceso de introyección en el que el objeto perdido, sus sueños de juventud, su libertad, simbolizados en el pie mutilado, es absorbido y sustituido por otro objeto: la reparación del trauma a través de la escritura. El proceso de sustitución se plantea al confrontar los hechos, recupera los detalles de lo sucedido, restaura su equilibrio emocional al tomar la decisión de dejar atrás esa herida, de tal manera que como ha sostenido Avelar, el sujeto doliente, puede llevar a cabo un duelo por la pérdida y tener un olvido activo. Sin embargo, aunque el sujeto supera el trauma, las circunstancias que rodearon los hechos como la violencia y la impunidad siguen latentes y se exhibirán como ruinas en la literatura que producirá Juan Luis Luna.

4.5. Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (*Mariposa traicionera*)

El héroe

Francisco de Jesús González Macis es el personaje protagonista de la novela *Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa traicionera)*, alias Pancho Rana, excombatiente del FSLN y la cripta de donde emerge intempestivamente “la pila de catástrofes pasadas” (Avelar, 2000, pág. 125), “(...) Se enroló en la insurrección contra el dictador en el año de 1978, cuando tenía apenas catorce años. Después del triunfo de la revolución en 1979, pasa a formar parte primero del Ejército Popular Sandinista, luego a las Tropas Especiales” (pág. 35). Por sus excelentes capacidades y su valor fue ascendido a teniente, actuó en operaciones encubiertas en territorio hondureño. Siempre demostró valor y moral revolucionaria. Para él, haber sido excluido después de la revolución era el acto más grande de traición porque todos los que se sacrificaron en la guerra, pusieron su infancia, su juventud, su vida como él, hoy están en el olvido sin saber cómo insertarse a la vida civil.

El primer fragmento que aflora intempestivamente como ruina es la imagen que describe que para sobrevivir después de que lo desmovilizaron, Pancho Rana hizo de todo: “(...) Vendí plátano en el Oriental, anduve manejando un camión, después fui taxero (...) y por último paré de CPF” (pág. 40) con la familia Towsand. Es la imagen de la degradación de la dignidad del combatiente, héroe de la revolución. El pueblo, que entregó su vida por el progreso y la libertad, cae en la humillación más grande para sobrevivir, se une a un ejército de seguridad privada, vende su fuerza trabajo al mejor postor y se dedica solo a cuidar las posesiones de la clase poderosa.

En el lapso de un viaje que la familia hace fuera del país, Pancho los suplanta, mostrándose como persona con dinero, busca aventuras y conoce a Tamara, alias la Guajira. Se enamora casi de inmediato y comienza a idealizarla y protegerla. La Guajira es la imagen del fragmento que aflora intempestivamente como un analogía de la revolución a la que Pancho amó tanto; su amor lo vuelca

ahora hacia la Guajira, porque ella, igual que su espíritu revolucionario, procede de las clases desposeídas, de los marginados y, al igual que en el pasado, Pancho abandona todo para seguirla, con ansias de poseerla y así construir un futuro donde triunfe al menos su relación de pareja.

Pero la Guajira, al igual que la imagen de la revolución prostituida, resulta pertenecer a una banda de criminales. Pancho ingenuo intenta salvarla, no sin resultar gravemente herido. Cuando se despierta en el hospital se da cuenta que la Guajira ha desaparecido. Alegórica es la manifestación de esa cripta llamada Pancho Rana en la que se aloja el objeto perdido: el ideal de la revolución donde los lazos de explotación y dependencia ya no existan, donde la individualidad desaparezca y se dé paso al espíritu solidario, es un objeto que ha adquirido una sobrevida en cuanto ruina, es una imagen fantasmal que combina los ideales de la revolución con una vida pacífica que Pancho Rana emblemata ahora en la Guajira. “Lo único que quiero es encontrar a la Guajira para que vendamos las joyas y seamos felices. Cuando eso suceda, me retiraré de esta vida que sólo tristezas, arrechuras y rencores me ha dejado” (pág. 104).

La Guajira activa la irrupción de Pancho Rana en la historia de su patria, en la de Honduras, El Salvador y Guatemala. Pancho Rana había quedado en un olvido pasivo, sin ningún reconocimiento al ser desmovilizado cuando pierde las elecciones el FSLN, pulula de un lado a otro medio sobreviviendo, pero nuevamente revive el trauma al quedarse sin la Guajira. Inmediatamente empieza a buscarla y recuerda las experiencias que lo marcaron, como la toma de la ciudad de Esteliana, el asalto al banco con la intención de tener dinero para sobrevivir. A medida que se desplaza por los lugares históricos como la avenida Bolívar, donde se encuentra a El Muñecón; la Asamblea y la Universidad, buscando a la mujer anhelada, también abre las heridas de la traición de sus propios camaradas y piensa que ha llegado el momento de hacer justicia.

(...) lo que se comenzó el setenta no se ha concluido, esta chochada quedó incompleta, fue traicionada, unos más otros menos, pero en fin, traidores y como tales, hay que pasarles factura, sobre todo a los ricos

que tienen hecho mierda al país y a la gente y a los políticos, de cualquier bando, porque todos traicionaron... (pág. 61).

Pancho Rana se nutre de un recuerdo enlutado, mira al pasado y las ruinas dejadas por el proyecto revolucionario fracasado, las metaforiza en la Mariposa traicionera, alias la Guajira, ella era el sustituto tranquilizador que rellenaba la ausencia dejada por la derrota, con ella, él intentaba superar el trauma dejado por el conflicto, pero al perderla el pasado espectral se repite en el presente. No hay fuerza reconstitutiva sin ella, aflora en cada paso que da el duelo irresuelto por la pérdida de los sueños revolucionarios y emerge la melancolía como un anhelo destructor de aquellos que traicionaron al pueblo y se lucraron de la insurrección. Medallita, exmiembro del EPS, desertor del operativo en Honduras, había logrado el perdón y después del triunfo se desplazaba con total impunidad por la ciudad como expendedor de droga, es reconocido por Pancho quien, en un acto de justicia, lo estrangula (pág. 61). También reconoce a Perrerreque, lo ve en el parque y recuerda que fue miembro de la Resistencia del Comando Yalagüina de la Contra, asesino de niños. Le destroza el cráneo de un balazo (pág. 69). Es así como Pancho irrumpe al estilo "Rambo" en Managua, impartiendo justicia a través de la violencia, porque es el único oficio que ha aprendido bien en su vida. La búsqueda de la Guajira, lo conduce también a descubrir políticos que están asociados con personajes del crimen organizado como el Guapo y que además explotan y maltratan a sus subalternos. Pancho Rana decide vengarse de "los políticos y bisneros, que tenían hecho ñaña al país" (pág. 90), busca las armas que había dejado escondidas durante la toma de Esteliana y, nuevamente al estilo "Rambo", ataca a cohetazos el restaurante, en el cual celebraban negociaciones los antiguos enemigos de toda la vida.

(...) Se vistió con un pantalón y una camisa playera negra y en el momento que no pasaban carros se pasó la calle. Bordeó la laguna y ya en la ladera, vestido completamente de negro, con un pasa montañas y con el lanza cohete a la espalda y el Ak de asalto, terciado en el frente y la pechera con tres magazines, cuatro granadas, una 38 especial con silenciador y su cuchillo de monte, se fue a colocar frente al restaurante (págs. 92-93).

De esta manera, vuelve a ser el militante que tiene como objetivo destruir el sistema que promueve los lazos de explotación y dependencia, dejando en evidencia que el objeto traumático permanece alojado dentro del yo como un cuerpo forastero (Avelar, 2000, pág. 8). “(...) claro, sólo los obreros y campesinos llegaron al fin, pero del mundo, porque quedaron hechos mierdas, en el mero fin: muertos, heridos, mutilados o locos y lo peor, en la miseria, porque donde quedamos sólo queda el infierno” (pág. 48). En consecuencia comienza a ejercer la violencia como la vía para hacer justicia.

La partida

Después del atentado, huye de Managua, se dirige a Honduras con la intención de protegerse y de buscar allí a la Guajira. Lleva consigo un dibujo, un retrato de ella. El cielo de Honduras le recuerda a la herida.

También en Honduras confirma sus reflexiones sobre la patria y “los de abajo”, ve una ciudad violenta, donde el crimen se pasea tranquilamente. Ante tal sordidez y viéndose casi a punto de perder la vida, vuelve a asesinar y no le queda más remedio que huir otra vez. Se dirige a El Salvador, lo acompaña el retrato de la Guajira que no es más que el recuerdo de los sueños de la Revolución.

Lo abyecto de la búsqueda

Pancho lleva a El Salvador el retrato de la Guajira como emblema críptico y distorsionado de su pérdida. Se aferra a él como única compañía. Comprueba que los niveles de organización de la delincuencia son altos, hay una estrecha comunicación entre pandillas y sicarios. Prácticamente lo privan de libertad y lo obligan a participar en un operativo que tenía como finalidad el secuestro de una pareja de ancianos. Reflexiona sobre la manera de proceder de sus captores y concluye que eran una banda internacional que tenía información sobre su persona, así cuando se da cuenta que tienen el retrato de la Guajira con ellos,

no le queda más remedio que quedarse para rescatarlo. El retrato de la Guajira se vuelve el bien máspreciado, es lo que lo anima a continuar porque es el recuerdo latente de los ideales de la Revolución.

Después de la exitosa operación en la que Pancho Rana se luce durante el secuestro y la obtención del rescate, exhibiendo la barbarie de la violencia aprendida durante su permanencia en el ejército sandinista, se entera que las conexiones entre Nicaragua y El Salvador son viejas, vienen desde el tiempo de la guerra y están relacionadas con el asalto, trasiego o contrabando. Sabe que su vida está en peligro, sospecha que lo volvieron a traicionar, comprende que lo único que le queda es huir, la importancia del retrato se desvanece y el trabajo del duelo emerge.

La situación de violencia de Guatemala no difiere de la de Nicaragua, Honduras o El Salvador, allí nuevamente tiene que hacer uso de sus habilidades de súper soldado, le brinda su apoyo a un desconocido que estaba siendo atacado por criminales: El Brujo. Un joven que resultó tener una historia muy similar a la suya. El Brujo y Pancho Rana se ven como reflejo uno del otro, como si se estuvieran mirando de frente, dos fragmentos alegóricos similares, hijos de Revoluciones fallidas, idealistas que después de los Acuerdos de Paz quedaron en el abandono y no tuvieron más remedio que seguir haciendo lo que les era más afín: la violencia.

Yo quería fundar mi propia empresa de guardaespaldas y vigilantes pero me bloquearon, entonces me quebré al chafa que era quien tenía ese negocio y me volví a tirar a la clandestinidad. Formamos una banda para dedicarnos al secuestro y asalto de bancos, pero resultó que las chafas también estaban metidos en el negocio y un día nos topamos con ellos. (...) Yo de pura chiripa estoy contando el cuento. (pág. 168).

El encuentro con El Brujo permite que Pancho Rana visualice el objeto perdido, ya no lo protege, lo reconoce en el reflejo de la vida de El Brujo, a quien convence de irse con él a Nicaragua. Se propone que juntos pongan punto final al pasado de la derrota, hacer justicia y activar el imperativo del duelo.

La reivindicación

A los primeros que Pancho piensa cobrarles por su actuación en el pasado y que ahora están abusando del poder, es a los políticos que se encuentran refugiados en la Asamblea. Los condena porque promovieron la guerra y luego se han enriquecido gracias a la corrupción. En este sentido lo que al presente le falta y que está en desacuerdo con él, es la falta de justicia, la impunidad y el triunfo de la corrupción. Pancho Rana comienza el proceso de introyección, el objeto perdido es cambiado por un objeto sustitutorio: dar lo que le queda de vida para que los traidores reciban su merecido, siguiendo la conciencia revolucionaria y el entusiasmo combativo que alguna vez le fueron enseñados, así vuelve a poner en vigencia su mente fría y calculadora que le ayudan a tomar decisiones dolorosas, pero necesarias, de esta manera emerge nuevamente su moral revolucionaria, dar la vida si es necesario con tal de lograr el objetivo.

El abrazo del duelo, la aceptación de la derrota

Pancho Rana acepta que la revolución fue derrotada, que no hubo cambios como los que él soñaba, focaliza a los traidores y organiza un comando al estilo de los años de guerra, planifica un ataque con tres objetivos: los Towsand, la Asamblea y la Embajada de Estados Unidos. La Familia Towsand que, durante la dictadura de Somoza se había enriquecido gracias a sus alianzas con el dictador, después de la revolución seguía viviendo cómodamente y luego, gracias a un sistema corrupto, seguía enriqueciéndose ilícitamente. De igual manera, piensa que es necesario darle una lección a Estados Unidos, cree que la situación de Nicaragua se debe a la intervención de ese país, además forma parte del pasado en el que apoyaron decididamente a la Contra, es para Pancho una herida que aún sangra e imposibilita que haya una completud del trabajo del duelo. "(...) los gringos le habían desbaratado su vida, o por lo menos, habían ayudado a desbaratársela" (pág. 105).

El ataque a los tres objetivos fue exitoso, “(...) Era verdad: al final se hizo justicia, pensaba un viejito afanador que había visto desfilar diputados desde la época del general Somoza: todos eran iguales” (pág. 195).

Pancho Rana había tenido éxito, su actuación intempestiva había roto con un ciclo de injusticias, de esta manera había evitado que la repetición del pasado se fortaleciera, el presente se diferencia del pasado cuando irrumpe haciendo justicia. Pero al igual que mesías o redentor, tuvo que entregarse en sacrificio. Pancho Rana había dicho que la vida que llevaba no le importaba, le era insoportable, hacer justicia se había vuelto un trabajo de duelo exitoso. Pero, cuando herido tiene que soportar la revelación de que el peor de todos los traidores, el Capitán Anastasio Cerna, iba a matarlo, se siente agobiado “(...) el Capitán Anastasio Cerna, ahora alto jefe de la Policía Nacional (...) era el mismo Cerna que formaba parte del finísimo tejido de una red de corrupción que involucraba a personas del gobierno, la policía, y particulares (pág. 200). Sin embargo, la muerte los alcanza al mismo tiempo, para él es una especie de reivindicación. De esta manera, Pancho Rana con su actuación revolucionaria logra tener un trabajo de duelo por la pérdida de su vida entregada a un proyecto que fue traicionado, la paradoja: morir para seguir viviendo cobra sentido; porque el recuerdo de sus acciones no caerán en el olvido pasivo, la memoria restaurará su pérdida.

La novela *Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa traicionera)* dibuja una Nicaragua sórdida; donde el calor, la miseria, la delincuencia y la avaricia se mezclan. Es la imagen infernal donde todos los males se juntan, exhibe las marcas de la desolación, de las ruinas que a su paso ha ido dejando la barbarie de proyectos fallidos. Después del triunfo de la revolución y la derrota posterior del FSLN, el poder se concentró en una persona y los ideales se esfumaron. Los sueños de la revolución se encriptaron y se profundizaron más las diferencias. La repetición de los hechos “toma la forma gregaria del eterno retorno de lo mismo” (Avelar, 2000, pág. 127). El nuevo régimen se caracterizó por ser autoritario y corrupto, similar al derrocado por la revolución; pero ¿qué podría evitar esa iteración cíclica de lo mismo? Para Avelar es lo intempestivo lo que puede redimir

en un tiempo futuro esa iteración. "...lo intempestivo es aquello que ha fracasado en la historia, pero sin cuya irrupción ninguna historia podría haberse constituido en cuanto tal" (Avelar, 2000, pág. 128) y Pancho Rana con su moral revolucionaria lo logra. De ahí que su muerte no signifique haber caído en un olvido pasivo y en la melancolía. Pancho Rana con su accionar activa un olvido no melancólico, activa el duelo por la pérdida, sustituyendo el ideal revolucionario perdido por la justicia, aunque esto haya significado ofrendar su propia vida. El sentido de ser revolucionario, de luchar por el pueblo hasta las últimas consecuencias es lo que constantemente lo perturbaba y al saberse traicionado por los mismos dirigentes, opta por la vía de la violencia para hacer justicia. De esta manera irrumpe en la historia, recupera la memoria de todos aquellos revolucionarios que fueron los protagonistas de los conflictos armados y que soñaban con la construcción de una sociedad sin clases, sin discriminación y que después de los Acuerdos de Paz se han sentido traicionados, marginados, empobrecidos engrosando las filas de los abandonados. En resumen, Pancho Rana con su accionar intempestivo, revela el rostro petrificado de la historia de los desmovilizados que fueron parte de los movimientos insurreccionales, imagen que al ser leída dejar ver una bomba de tiempo proclive a la violencia, debido al olvido y al engaño de los que han sido víctimas.

CONCLUSIONES

El proceso alegórico en las novelas negras seleccionadas pone en evidencia el papel que juega este género en la restitución de la memoria. A través de sus relatos, el pasado interpela al presente, le habla, abre las heridas y muestra el tiempo de derrota. Gracias a lo intempestivo van aflorando los fragmentos, ruinas petrificadas que narran la derrota de ideales, traumas que sin un duelo efectivo conducen a la melancolía. Las alegorías, imágenes encriptadas, que han sido interpretadas como ruinas del pasado, evidencian en *Insensatez*, *El hombre de Monserrat* y en *El arma en el hombre*, una confrontación topológica con el fracaso. El trabajo de desciframiento de esos fragmentos, que en forma distorsionada emergen y que representan emblemas enigmáticos, ha requerido del esfuerzo de hacerlos encajar como piezas, en imágenes, ruinas que revelan cómo los protagonistas encriptaron su objeto perdido y viven en un estado melancólico.

En *Insensatez* el proceso alegórico hace evidente la falta del trabajo de duelo, las frases que el protagonista extrae del informe, emergen como fragmentos, piezas que al unirlos, muestran la experiencia del periodista como un testimonio del sufrimiento de las víctimas que han sido salpicadas por la violencia. La falta de duelo indica que el trauma por el objeto perdido sigue latente, a pesar de un olvido pasivo. El periodista se sumerge en la melancolía provocada por la derrota de encriptar en una tumba sus sueños de ser escritor de una literatura emancipadora y en cambio haber tenido que huir de la región para salvar su vida. Al producirse la experiencia dolorosa, la memoria se activa, la imagen del pasado de las violaciones a las comunidades indígenas, de la impunidad, del dolor de tener que abandonar tierras centroamericanas se recupera en cada lectura y permanecen exigiendo restitución de lo que se ha perdido.

El hombre de Monserrat relata la derrota del ideal del militar que comienza creyendo que él es parte de una institución fuerte, de principios sólidos que defiende la integridad y la soberanía de la nación. Los fragmentos de su

experiencia en el relato van a ir aflorando hasta configurar la imagen de la derrota, no existe tal institución, él mismo protagoniza una serie de eventos que confirman que el Ejército promueve la violencia generalizada, la injusticia, la corrupción y la impunidad. Al encriptar su ideal se sumerge en un olvido pasivo y en la melancolía, pero su experiencia restablece la memoria y recrea la urgencia de hacer justicia, depurando al Ejército, transformándolo en una institución que realmente esté al servicio del pueblo.

El arma en el hombre también nos relata la experiencia de otro militar, pero este es un soldado que llega a tener reconocimiento por sus habilidades para la guerra. Cuando se firman los Acuerdos de Paz, él es desechado como un arma que ya no es útil. Robocop se cosifica porque así siente que es parte de una familia, pero al quedar fuera del tablero de la guerra es un arma que queda en circulación y va a ser protagonista de otros conflictos como las armas que nunca fueron rezagadas. Robocop es una cripta que encierra el objeto perdido, pero el exterior de esa cripta es una máquina que refleja una falta de conciencia, de empatía, de humanidad. Su experiencia restituye la memoria, mostrando a los desmovilizados que deambulan por el territorio centroamericano, sembrando la violencia, formando parte de grupos criminales porque no han podido llevar a cabo un proceso de introyección, de completud del trabajo de duelo, ya que nunca fueron considerados los protagonistas de un proyecto de reinserción que les ayudara a pasar de la vida militar a la vida civil.

En cambio en las novelas, *Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa traicionera)* y *El cojo bueno*, el trabajo de desciframiento de los emblemas reveló que los protagonistas, aunque no encontraron su objeto perdido, pudieron realizar un trabajo de duelo exitoso, sustituyeron el objeto por otro y de esta manera llevaron a cabo un olvido activo y no se sumergieron en la melancolía. *El cojo bueno* revela cómo los sueños de juventud del protagonista fueron truncados debido al secuestro y a la mutilación de su pie, pero gracias al proceso de confrontar los hechos, el objeto perdido es absorbido y sustituido por el amor a la escritura. Hay una expiación del trauma, pero su experiencia restaura la memoria, recordando que las circunstancias que rodearon los hechos como la violencia y la impunidad

siguen latentes y se exhibirán como ruinas en la literatura que producirá el protagonista.

Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa traicionera) desvela la imagen sórdida de una Nicaragua donde todos los males se juntan, el protagonista del relato, un excombatiente revolucionario, experimenta el fracaso de los ideales por los que luchó, busca la manera de sustituir el objeto perdido, pero se da cuenta que la única vía es la justicia, para alcanzarla actúa intempestivamente y pierde su vida. Los fragmentos que permiten reconstruir su experiencia indican que a pesar de su muerte, hubo una superación del trauma y una sustitución del objeto perdido, pero al activar la memoria, los residuos de la experiencia revelan que los excombatientes revolucionarios son una bomba de tiempo proclive a la violencia, debido al olvido y al engaño de los que han sido víctimas.

En resumen, cada una de las novelas analizadas muestra una imagen arrancada del pasado que interpela al presente, son relatos marcados por la violencia que muestran a la literatura doliente a través de las ruinas y derrotas que los conflictos ha dejado en la región centroamericana; pero también cada experiencia en ellas relatadas, restituye la memoria haciendo el llamado de evitar la repetición y recordando que el pasado es el fantasma que se hereda en el presente como carga de la historia.

RECOMENDACIONES

Es importante, para poner en marcha un proceso de análisis alegórico como el realizado en este trabajo, distanciarse de la concepción clásica de alegoría, considerar que la propuesta de Idelber Avelar se aleja de la imagen ilustrativa con una intención moralizadora, de carácter didáctico y verla en los relatos como fragmentos, ruinas, con carácter enigmático, críptico y que deben ser leídas como pictogramas. También es importante agregar, que esos fragmentos deben pensarse como piezas de un rompecabezas que al ir encajando presentarán imágenes que contribuirán en la restitución de la memoria, ya sea porque revelan la completud de un proceso de duelo o porque presentan al sujeto absorbido por la melancolía, en cualquier caso la experiencia tiene la labor de interpelar al presente, evitando que los errores pasados se repitan.

De igual manera es importante recomendar para futuros estudios de la memoria, ampliar el corpus incluyendo novelas negras de Honduras y Costa Rica para tener una radiografía completa de Centroamérica. En este análisis no se incluyeron por falta de tiempo. De Costa Rica se había propuesto *Verano Rojo* de Daniel Quirós Ramírez, que narra el asesinato de una mujer argentina, en el relato el protagonista investiga el crimen y van apareciendo fragmentos del pasado como el atentado a La Penca, la participación de argentinos en el conflicto armado de Nicaragua, entre otros.

Finalmente, sugerir explorar cómo opera el proceso alegórico en otros géneros como el cuento o la poesía de posguerra, cómo se restituye la memoria en la literatura de tal manera que se analice la experiencia de la derrota del pasado como una interpelación al presente.

REFERENCIAS

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Baldovinos, R. R. (2012). Duelo y memoria. Sobre la narrativa de posguerra en El Salvador. En R. R. Baldovinos, *Niños de un planeta extraño* (págs. 172-183). San Salvador: Universidad Don Bosco.
- Calderón, D. E. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza (Alianza Dictionaries).
- Cervantes, I. (s.f.). *Centro Virtual Cervantes*. Obtenido de Centro Virtual Cervantes :
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/txtnarrativo.htm
- Cortez, B. (2009). *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- Cortez, B. (2012). Memorias del desencanto: El duelo postergado y la pérdida de una subjetividad heroica. En A. O. Beatriz Cortez, *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (págs. 259-280). Guatemala: F&G Editores.
- Cruz, J. M. (2003). Violencia y democratización en Centroamérica: el impacto del crimen en la legitimidad de los regímenes de posguerra. *América Latina Hoy*, 19-59.
- Elvar, V. P. (2011). *Internet interior*. (S. Edicions Culturals Valencianes, Ed.) Valencia, España. Recuperado el 8 de febrero de 2017, de <https://books.google.com/sv/books?id=pVgcX4uRzNwC&pg=PA203&lpg=PA203&dq=internet+interior&source=bl&ots>
- Galich, F. (2006). *Y TE DIRÉ QUIÉN ERES (Mariposa Traicionera)*. Managua: anamá Ediciones.
- Galich, F. (2006). *Y te diré quién eres Mariposa Traicionera*. Managua: anamá Ediciones.

- García, J. M. (2011). Dos materiales de la memoria colectiva: cine y literatura. *El alma pública*, 81-93.
- Grespan, J. (Marzo de 2010). *Benjamin y las representaciones de la Modernidad*. Obtenido de Herramienta debate y crítica marxista : <http://www.herramienta.com.ar>
- Gutiérrez, E. C. (2009). El pícaro como protagonista en las novelas neopoliciales de Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya. (D. Liano, Ed.) *Centroamericana*, 5-19.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. Bergara: UNED.
- Hernández-Navarro, M. Á. (01 de 11 de 2010). *Hacer visible el pasado:el artista como historiador (Benjaminiano)*. Recuperado el 11 de 09 de 2015, de *Hacer visible el pasado:el artista como historiador (Benjaminiano)*: <http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf>
- Kokotovic, M. (2012). Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana. En B. Cortez, A. Ortiz Wallner, & V. Ríos Quesada, *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Tomo III "Hacia una historia de las literaturas centroamericanas"*. Guatemala : F&G Editores .
- Kokotovic, M. (2012). Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana. En B. Cortez, A. O. Wallner, & V. R. Quezada, *(Per) Versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos. Tomo III "Hacia una historia de las literaturas centroamericanas"*. (págs. 185-209). Guatemala: F&G Editores.
- Kruijt, D. (2015). La degeneración de la violencia en América Latina: contextos, actores y situación actual. En W. Mackenbach, & G. Maihold, *Las transformación de la violencia en América Latina*. Guatemala: F&G Editores.
- Leyva, H. M. (2005). Narrativa centroamericana postnoventa. Una exploración preliminar. *abrapalabra n.38(38)*, 55-80.
- Liano, D. (2005). *El hombre de Montserrat*. Guatemala: Piedra Santa.

- Mackenbach, W. (2004). Después de los pos-ismos: ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas? *Istmo 8* .
- Mackenbach, W. (2012). Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción. En A. O. Beatriz Cortez, & F. Editores (Ed.), *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos- Tomo III* (Vol. III). San José, Costa Rica.
- Méndez-Reyes, J. (12 de 06 de 2008). *Memoria individual y memoria colectiva: Paúl Ricoeur*. Recuperado el 11 de 09 de 2015, de Memoria individual y memoria colectiva ,...Johán Méndez Reyes. . AGORA - Trujillo.Venezuela:
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30384/1/articulo6.pdf>
- Moya, H. C. (2001). *El arma en el hombre*. México: Tusquets.
- Moya, H. C. (2004). *Insensatez*. México D.F. : Tusquets Editores.
- Oliván Santaliestra, L. (2004). *La Alegoría en El origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire*. Obtenido de A Parte Rei: revista de filosofía:
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2009). *Definición de alegoría*. Recuperado el 11 de 09 de 2015, de Definición de alegoría- Qué es, Significado y concepto:
<http://definicion.de/alegoria/>
- Quesada, U. (Diciembre de 2012). ¿Por qué estos crímenes? Literatura policiaca en Centroamérica. En A. O. Beatriz Cortez, *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (págs. 165-184). Guatemala : F & G Editores .
- R., H. G. (2010). Sistemas de exclusión y violencia en relatos de lo salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández. *Filología y Lingüística*, 77-104.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

- Rivera, R. R. (2014). Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial. *Pensamiento Actual*, 55-63.
- Rosa, R. R. (2001). *El cojo bueno*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos (DPI) .
- Salinas, A. (4 de Junio de 2007). Novela Negra y Memoria Latinoamericana. *Poligramas*, 1-13. Recuperado el 7 de febrero de 2017, de [http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2981/1/Poligramas ,No.%2027,p.1-13,Novela%20Negra%20y%20Memoria.pdf](http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2981/1/Poligramas_No.%2027,p.1-13,Novela%20Negra%20y%20Memoria.pdf)
- Song, H. R. (abril-junio de 2010). *En torno al género negro: La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?* Recuperado el 09 de septiembre de 2015, de revista-iberoamericana.pitt.edu: <http://www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../6901>
- Suárez, J. C. (2010). El concepto de texto en Paul Ricoeur y su relación con la lírica breve contemporánea. *Revista Co-herencia*, 117-130.
- Torres-Rivas, E. (1997). Centroamérica, revoluciones sin cambio revolucionario. *Nueva Sociedad*, 84-89.
- Torres-Rivas, E. (1998). Los déficit democráticos en la posguerra. En A. S. (comp.), & S. M. (comp.), *América Central, las democracias inciertas* (págs. 331-352). España: Tecnos.
- Wallner, A. O. (2007). Las batallas de la memoria: La novela centroamericana como lugar de sobrevivencia. *istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*.
- Wallner, A. O. (2012). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. España: Iberoamericana.
- Wallner, A. O. (10 de octubre de 2013). Las batallas de la memoria: La novela centroamericana como lugar de sobrevivencia. *istmo*. Recuperado el 7 de Febrero de 2017, de <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/batallas.html>
- Zecchetto, V. (2012). *Seis semiólogos en busca de lector*. Buenos Aires: La Crujía Editores.

ANEXOS

ANEXO 1: RED CONCEPTUAL

Alegoría	Trauma	Intempestividad	Duelo Exhumación	Melancolía Cripta
Modo de expresión de una época de desalojo de lo divino, de secularización y de descomposición del sentido.	Es la pérdida del objeto que genera secuelas en el sujeto por haber sido un suceso o experiencia muy impactante.	Un mecanismo vital de operación sobre el devenir para encauzarlo hacia lo mejor de lo por venir- está directamente dirigida contra los presupuestos empiristas del historicismo.	El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo.	En la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida.
Convierte la pluralidad misma de sentidos de las imágenes en una representación del estado caído.	Experiencia violenta, que tiene como resultado la pérdida del objeto.	Es caracterizado por Nietzsche como un conjunto de transformaciones continuas que alteran y constituyen los acontecimientos sobrevenidos.	La cripta, para Abraham y Torok, sería la figura de la parálisis que mantendría el duelo en suspenso. En la ya clásica distinción freudiana entre el duelo y la melancolía - distinción elaborada, cabe recordar, bajo el impacto del caso del hombre de los lobos - el duelo designa el proceso de superación de la pérdida en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo.	La melancolía genera la incorporación del objeto traumático que permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, "invisible pero omnipresente," inenunciable excepto a través de sinónimos parciales.
Alegoría y mercancía son consonantes en la medida en	Objeto de deseo, de investidura emocional, afectiva.	La intempestividad es una experiencia súbita que rompe el	La introyección designaría un horizonte de completud exitosa del trabajo del duelo, a través del cual el	En la medida en que ese objeto resista la introyección, él no se manifestará sino de forma

<p>que ni el sentido ni el valor de ellas está determinado naturalmente o esencialmente.</p>		<p>continuum del tiempo. A floración del pasado, del momento traumático y que ha ido emergiendo por fragmentos de forma distorsionada, no es el pasado como tal. Piezas del pasado que afloran.</p>	<p>objeto perdido sería dialécticamente absorbido y expulsado, internalizado de tal manera que la libido podría descargarse en un objeto sustitutorio. La introyección aseguraría, entonces, una relación con lo perdido a la vez que compensaría la pérdida.</p>	<p>crítica y distorsionada. Al expresar “un rechazo al duelo y sus consecuencias, un rechazo a introducir en sí la parte de sí mismo depositada en lo que se ha perdido,” la incorporación erigiría una tumba intrasíquica en que se niega la pérdida y el objeto perdido es enterrado vivo</p>
<p>En la alegoría los elementos son tomados en su desnuda materialidad, despojados de cualquier totalidad dadora de sentido.</p>		<p>Lo intempestivo muestra, lo que al presente le falta y que aflora en forma de ruinas como experiencia súbita.</p>		<p>El rechazo incorporativo al duelo se manifestaría a través de una subsunción de toda metafóricidad bajo la bruta literalidad identificada con la palabra traumática</p>
<p>Se erige como melancólica protesta.</p>		<p>Esta intempestividad es hoy, en tiempos de derrota, la misma esencia, la calidad constitutiva de la literatura. (pág. 17)</p>		<p>La melancolía emergería como una reacción a cualquier amenaza a la cripta protectora: el sujeto pasa a identificarse con el objeto perdido como forma de protegerlo de la posibilidad de ser objeto de duelo.</p>

ANEXO 2: RUINAS, EMBLEMAS O FRAGMENTOS

RELACIÓN ENTRE ALEGORÍA Y RESTITUCIÓN		RUINAS, FRAGMENTOS O EMBLEMAS SEGÚN AVELAR	EL OBJETO PERDIDO Y LA PROMESA DE RESTITUCIÓN
OBRAS	Plantearse interrogantes para vislumbrar la relación entre las alegorías, el imperativo del duelo y el de la promesa de restitución, de tal manera que se pueda dar cuenta cómo los personajes de la novela negra emergen de la derrota para contar la historia del superviviente e imaginar que el futuro no repetirá el pasado.	Aislar las ruinas para ser leídas como una mónada, de modo muy semejante a un emblema barroco en la secuencia narrativa. Esos emblemas deben llevar en sí las marcas de un tiempo de desolación, viajar a través de la historia como imágenes encriptadas, como alegorías lanzadas al desciframiento.	Determinar el objeto perdido que se halla encriptado en la alegoría e interrogarse sobre su posible restitución.
1. Insensatez	<p>¿Cuáles son las ruinas de la derrota presentes en el texto en forma de emblemas?</p> <p>¿Se da una restitución del objeto perdido y una superación del trauma al llevarse a cabo un duelo efectivo?</p> <p>¿Cómo el relato se constituye en instancia que redime la memoria del objeto perdido?</p>	<p>1. El personaje principal o narrador protagonista. Periodista cínico, escéptico, paranoico, compulsivo y nervioso.</p> <p>2. Las expresiones extraídas del Informe por el narrador protagonista que se van volviendo ruinas de la experiencia del narrador.</p> <p>3. Los espacios por donde se desplaza el narrador protagonista que se ofrecen como espacios petrificados: La oficina del arzobispado ubicada en la Catedral Metropolitana, El portalito, cantina legendaria, El café-bar Las Mil Puertas, propiedad de comunistas reciclados, la casa de retiro, Europa.</p>	<p>El deseo de ser escritor.</p> <p>¿Es posible restituir la cordura, después de haber vivido experiencias caracterizadas por la injusticia?</p>
2. El arma en el hombre	¿Se puede plantear la tarea del duelo partir del relato del protagonista cuando todo lo que narra está	1. El personaje protagonista Robocop. Es un militar capaz de cometer actos viles o despreciables para cumplir	<p>La condición humana</p> <p>¿Puede el hombre deshumanizado,</p>

	<p>sumergido en el olvido pasivo?</p> <p>¿Es la abyección de Robocop la manifestación de las ruinas de la derrota?</p> <p>¿Se da un proceso de restitución de la pérdida en el relato?</p> <p>¿Se puede vislumbrar el trabajo del duelo en este relato?</p> <p>¿Cómo lo intempestivo elabora la memoria y salva al relato del olvido?</p>	<p>una orden de un superior. El cumplir una orden o una misión está por encima de cualquier noción de respeto por la vida o por los valores éticos.</p> <p>Soldado alto, corpulento, robotizado.</p> <p>Invencible, eficiente, leal, sanguinario, temible.</p> <p>Delincuente peligroso.</p> <p>Símbolo de los desmovilizados.</p> <p>2. La guerra</p> <p>3. La Fuerza Armada.</p> <p>4. Batallón Acahuapa</p> <p>5. Acuerdos de Paz.</p> <p>6. El Palacio Negro.</p>	<p>vuelto una máquina restituir su libertad de acción humana?</p>
<p>3. El hombre de Monserrat</p>	<p>¿Cómo puede detectarse una melancólica protesta, en forma de alegoría, dentro de las acciones del protagonista?</p> <p>¿Es la melancolía la forma en la que el protagonista se ha identificado con el objeto perdido para protegerlo de ser objeto de duelo?</p> <p>¿El protagonista vive en un tiempo póstumo que mantiene viva la alegoría?</p> <p>¿Se logra alcanzar un trabajo de duelo en la narración?</p> <p>¿Cómo lo intempestivo se manifiesta librando la memoria del olvido pasivo?</p>	<p>1. El muerto de Monserrat</p> <p>2. La casa del teniente</p> <p>3. La base militar</p> <p>4. La estación de la policía</p> <p>5. La selva</p> <p>6. ¿El conflicto armado?</p> <p>Lugares petrificados que manifiestan una representación progresiva del tiempo y los espacios en los que se desarrolla la experiencia del personaje.</p>	<p>El honor. Valor militar que permite el decoro y la reputación del soldado y su familia.</p> <p>¿De qué manera es posible restituir el honor como símbolo de libertad y decisión propia?</p>
<p>4. El cojo bueno</p>	<p>¿El secuestro de Juan Luna puede leerse como el objeto traumático que permanece alojado dentro del cuerpo de los personajes?</p>	<p>1. La pierna amputada, el miembro perdido.</p> <p>2. El dinero</p> <p>3. El Tanger</p> <p>4. Guatemala</p> <p>Los lugares son espacios en los que la experiencia</p>	<p>La confianza en el ser humano.</p> <p>¿Se puede restituir la confianza en la humanidad al establecer</p>

	<p>¿En qué forma la melancolía se apodera de los personajes involucrados en el secuestro y en el desmembramiento?</p> <p>¿Hay una búsqueda activa del objeto perdido?</p> <p>¿Se alcanza un proceso de duelo de parte de Juan Luna?</p> <p>¿Cómo se vislumbra lo intempestivo en este relato? ¿Cuál sería la demanda de restitución en este relato?</p>	<p>se ha quedado petrificada y devienen alegorías.</p>	<p>relaciones con la otredad?</p>
<p>5. Y te diré quién eres. Mariposa traicionera.</p>	<p>¿Cuáles son las ruinas de la derrota que se manifiestan como pilas de la catástrofe vivida en Nicaragua después del triunfo de la revolución?</p> <p>¿Cómo se manifiesta el trabajo del duelo en la experiencia del personaje Pancho Rana?</p> <p>¿Cuál es el proceso de restitución de la memoria llevado a cabo a través de la narración?</p> <p>¿Cómo se evidencia lo intempestivo en el relato?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pancho Rana. Excombatiente de la guerrilla nicaragüense. 2. La venganza 3. La corrupción 4. Honduras 5. El Salvador 6. Guatemala 7. La Guajira 8. La violencia 	<p>El ideal del hombre revolucionario. La construcción de una sociedad nueva.</p> <p>¿Es posible restituir el ideal revolucionario a través del odio redentor?</p>

ANEXO 3: LAS PIEZAS, FRAGMENTOS PARA LA INTERPRETACIÓN

OBRAS	Trauma	Intempestividad	Alegoría	Melancolía Cripta	Memoria
				Duelo Exhumación	
Insensatez	La utopía de la literatura emancipadora. La pérdida del objeto lo ha convertido en un cínico, en un comerciante de la escritura.	Los testimonios de las víctimas de los vejámenes cometidos por el ejército guatemalteco. Así el informe, las voces de los testimoniantes que se vuelven citas al estilo "Vallejo" que va extrayendo el personaje, hacen aflorar ese pasado que no acaba de enterrar. Estaba satisfecho con su nuevo trabajo, con lo que le iban a pagar, se ha construido una identidad como comerciante. Un escritor que ve su oficio como una mercancía de la que él	1. El informe que documenta las masacres. 2. Las frases, versos, poesía, riquezas del lenguaje al estilo Vallejiano. 3. Las oficinas del palacio arzobispal 4. El café-propiedad de comunistas reciclados, 5. Los personajes como Fátima, la mujer española Monseñor, asesinado por su empeño en publicar el informe. Los conspiradores: el gringo, el religioso y el general.	La melancolía envuelve al personaje, a tal grado que hay una encriptación del objeto perdido. La utopía de crear una literatura emancipadora es enterrada como ruina, sin tener un proceso de duelo que permita un olvido activo.	La memoria en Insensatez relata el trauma del personaje que se encierra en la melancolía, encripta el objeto perdido y se sumerge en el olvido pasivo, al no poder ser capaz de producir una literatura que libere.

		puede desapegarse. De repente hay algo que le impide ese desapego y empieza a tener todo un proceso de resquebrajamiento y son las citas que fragmentan el trauma.			
El hombre de Montserrat	El ejército como un modelo de orden social, como utopía moderna de una sociedad racional, disciplinada. Una utopía de los regímenes militares.	El encuentro del cadáver de un hombre desconocido en la colonia Montserrat va a fragmentar el ideal de un orden social, promovido por el ejército.	<ol style="list-style-type: none"> 1. El cuartel donde el teniente trabaja. 2. La casa clandestina de la guerrilla 3. La Policía Judicial, lugar que el teniente García compara con un trapo percutido 4. La selva como un espacio de horror, locura y muerte. 	El objeto perdido es enterrado a medida que la utopía moderna de contar con un ejército al servicio del pueblo se evapora. Emerge la melancolía, no hay un proceso de superación del trauma a través del duelo.	<p>La memoria narra la experiencia del sujeto que cae en la melancolía, relata el trauma y el olvido pasivo en el que el objeto perdido se halla encriptado.</p> <p>Una repetición del trauma es un trabajo de memoria en la que se da una exposición de los efectos de la violencia en la subjetividad del sujeto que incluso manifiesta una pérdida de sí mismo, esto es lo que sucede con el teniente García, al deshumanizarse por completo en la selva.</p>
El arma en el hombre	El soldado,	El fin de su carrera	1. Al firmarse los Acuerdos de	El sujeto en la	La memoria muestra el trauma

	<p>con una identidad plenamente articulada a una concepción de patria. Un soldado parte de un Ejército fuerte, monolítico, sólido, organizado.</p>	<p>militar se pone de manifiesto cuando el personaje principal es dado de baja del ejército después de la firma de los Acuerdos de Paz. Cuando él ya no es el soldado, ya no tiene el reconocimiento y la identidad fuerte que tenía antes se tambalea, su identidad plenamente articulada se fragmenta.</p>	<p>Paz Robocop es descartado. 2. Robocop necesita tener un arma entre sus manos para sentirse él 3. La toma de la Asamblea Legislativa 4. Robocop actúa al margen de la ley, como si fuera una máquina. 5. El Palacio Negro como símbolo de los crímenes de guerra 6. La resurrección de su accionar como soldado en la aldea Las Flores. 8. La oportunidad que le ofrece Estados Unidos de convertirse en un Robocop</p>	<p>búsqueda del objeto perdido va configurando una identidad distinta, alejada del soldado que pertenece a un Ejército fuerte por lo que cae melancólico. Robocop se convierte en un autómata, que solo sigue órdenes, dejando destrucción y muerte en la sociedad.</p>	<p>en el que el sujeto ha caído. El sujeto no realiza un proceso de duelo en el que logre superar la pérdida de ser un soldado que pertenece a un Ejército fuerte, de ser parte de un símbolo de poder.</p>
<p>El cojo bueno</p>	<p>La pérdida de la juventud como posibilidad abierta de futuro, que se rompe en el momento de ser secuestrado</p>	<p>El encuentro con el Sefardí en Tanger. Antes del encuentro, él ha intentado recomponer su vida, huyendo de Guatemala, del país donde fue</p>	<p>1. Juan Luis Luna fue secuestrado y mutilado. 2. Los secuestradores con características muy diferenciadas. 3. Búsqueda de su identidad.</p>	<p>Juan Luis poco a poco se va desprendiendo del objeto perdido, a pesar de que hubo un tiempo en que estaba</p>	<p>La memoria relata los hechos en los que el sujeto realiza el proceso de superación del trauma. Juan Luis busca entender al otro, a sus victimarios y su recuerdo del crimen, para</p>

	do y mutilado.	mutilado, con el proyecto de ser escritor. La aparición con el Sefardí lo devuelve al pasado, al momento del trauma, pero con la posibilidad de tener un duelo.	4. El regreso a Guatemala. 5. La liberación.	sumergido en la melancolía , poco a poco va superando el trauma y realiza un proceso de duelo en que el objeto perdido es sustituido por la escritura.	poder realizar un olvido activo.
Y te diré quién eres Mariposa traicionera	Los ideales de la Revolución nicaragüense que se pueden resumir en justicia e igualdad para todos.	La desaparición de la Guajira porque implica la pérdida del sueño de Pancho Rana de tener una vida más allá de la Revolución y las armas.	1. El limbo en el que se encuentra Pancho Rana tras haber sido desmovilizado. 2. El sueño de Pancho Rana de una vida normal con la Guajira. 3. La estela de violencia que deja Pancho Rana a su paso 5. La corrupción del Estado que se alía con el crimen organizado. 6. Inmolación y sacrificio.	Pancho Rana quiere superar el trauma y hacer un proceso de duelo al aplicar la justicia por sí mismo, aunque es a través de las armas y la violencia, sin embargo muere. No obstante, no hay un sumergimiento en la	Se da un proceso de memoria en el que se visualiza la continuidad de la violencia después del final de la guerra. Pero, a diferencia del caso de Robocop, esta no es una violencia irracional, busca hacer justicia.

				melancolía, porque hace un enfrentamiento con el trauma, que en este caso es el Estado.	
--	--	--	--	---	--