

# CENTROAMERICANA

12

**Cattedra di Lingua e Letteratura Ispanoamericana**

**Università Cattolica del Sacro Cuore**

**2007**



# CENTROAMERICANA

---

*Direttore:* Dante Liano

*Segreteria:* Simona Galbusera  
Dipartimento di Scienze Linguistiche  
e Letterature Straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Via Necchi 9 – 20123 Milano  
Italy  
Tel. 0039 02 7234 2920  
Fax 0039 02 7234 3667  
E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

*Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.*

# LITERATURA Y VIOLENCIA

## *Para una lectura de Horacio Castellanos Moya*

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER  
(Università di Potsdam)

En América Latina, los ámbitos de lo político, lo social y lo cultural son trastocados por la problemática de la violencia a lo largo de su historia. Las consecuencias de esta “violencia fundacional”, como la ha definido Moraña (2002), se han traducido a lo largo de la historia continental en la continuidad de violencias vinculadas a fenómenos como el colonialismo, el imperialismo, la emancipación, el nacionalismo, las revoluciones, la represión y el autoritarismo. La apropiación literaria del fenómeno de la violencia en sus más diversas manifestaciones cobra singular importancia en la literatura latinoamericana del siglo XX, a lo largo del cual dichas apropiaciones han sido clasificadas por la historiografía y crítica literarias como conjuntos textuales vinculados – desde su denominación implícita o explícita – casi exclusivamente al fenómeno de la violencia política<sup>1</sup> y su denuncia directa.

Así, en las historias de la literatura hispanoamericana suelen aparecer conjuntos narrativos relacionados con esta problemática, como por ejemplo, el ciclo de novelas sobre el dictador, las novelas del imperialismo, el ciclo de las novelas bananeras, la novela de la violencia colombiana, la literatura testimonial, la narrativa de la dictadura, la narrativa de los procesos

---

<sup>1</sup> Utilizo la definición del término como aparece en Tábora (1995): “La violencia política asume múltiples manifestaciones que constituyen medios a través de los cuales diversos grupos y clases sociales intentan defender o imponer sus intereses. Las acciones de violencia política pueden ser clasificadas de acuerdo a las siguientes dimensiones: a) violencia formal al orden constituido; b) presiones formales de los sectores populares; c) violencia gubernamental directa contra sectores populares; d) violencia directa de los sectores populares contra el gobierno y los grupos de poder; e) pugnas internas; f) actos organizados para derrocar al gobierno.”(p. 5 ss.)

revolucionarios centroamericanos y la narrativa posdictatorial en el Cono Sur. Considero que estas clasificaciones de la historia literaria hispanoamericana plantean fundamentalmente tres interrogantes teórico-metodológicos: la primera se refiere al lugar que ocupa en ellas el texto literario; la segunda a la periodización literaria y la tercera a la problemática de los géneros literarios.

Hacia finales de la década de 1980 surgen en Centroamérica procesos que perfilan las nuevas dinámicas políticas, sociales y culturales de la región<sup>2</sup>. Este momento de cambio político y negociación democrática se extiende desde el fin de los conflictos armados hasta una condición “posrevolucionaria” o de “posguerra” cuyas consecuencias se manifestaron diversamente. En el campo literario, las lecturas críticas que se amparaban a la centralidad de los factores extraliterarios y a la denuncia social directa fueron cediendo ante la expresión de una ruptura en las formas narrativas.

En las décadas anteriores, la concepción de la literatura como una práctica ideológica de la lucha por la liberación nacional (Beverly y Zimmermann 1990) fue, para un amplio sector de la institución literaria, un instrumento de indagación y análisis político-social fundamental de los proyectos revolucionarios (ver Leyva 1995), así como también para la constitución de identidades nacionales. Así, la literatura testimonial se convirtió en la forma canónica de expresión gracias a sus raíces sociales, a la representación de una forma de historia oral y a su creciente popularidad.

En la época de la posguerra, la literatura misma se encargó de apuntar hacia la necesidad de la apertura de las nociones, conceptos e instrumentales críticos que la definían. Si en este pasado muy reciente, la literatura testimonial intentaba llenar un vacío histórico y cultural al proponer la conformación de

---

<sup>2</sup> Ver al respecto entre otros textos: S. RAMÍREZ, *Balcanes y volcanes. Introducción al proceso cultural centroamericano* (1983), A. MONDRAGÓN (ed.), *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica* (1993), R. CUEVAS, *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica* (1995), H.M. LEYVA, *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990* (1995), A. ARIAS, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990* (1998).

una identidad nacional como parte de la problemática del Estado-Nación desde la experiencia revolucionaria – y con la finalidad de producir consenso y conciencia de clase en y desde los sectores populares –, en la actualidad, es válido hablar de cierta narrativa, y especialmente del género novelesco, como una escritura que se desplaza, por ejemplo, hacia otras apropiaciones literarias de la realidad. En este sentido, algunos críticos (Liano 1997; Acevedo Leal 2000; Cortez 2000) se ocupan de conceptualizar, desde el momento de la posguerra, las relaciones entre literatura y violencia, sentando así otras bases que renovarán las discusiones de décadas anteriores, especialmente desde tres focos: la narrativa de la violencia (Liano), la estética de la violencia (Acevedo Leal) y la estética del cinismo (Cortez). De estas formulaciones me interesa tomar aquellos aspectos que intentan circunscribir la problemática de una posible estetización de la violencia en la narrativa centroamericana contemporánea a su especificidad formal y temática, y enfocar esta problemática desde su carácter constitutivo de la sensibilidad contemporánea.

En este sentido, la narrativa de la violencia propone el término “violencia oblicua” (ver Liano 1997: 261ss.). La violencia oblicua se refiere al espacio textual en el cual la violencia está contenida de manera indirecta y alegórica, lo que hace que la narración sea una donde la denuncia social directa ya no aparece. Así, las realidades ficcionalizadas se encuentran articuladas a una presencia velada de la violencia cotidiana, a una violencia presente en el lenguaje, como también en las relaciones sociales y las vidas de los personajes. En cuanto a las formas en que es percibida y traducida estéticamente la realidad, la “estética de la violencia” intenta aproximarse a esta representación a través de los signos que hablan de la fragmentación de la identidad – colectiva pero principalmente individual – y de la desesperanza (Acevedo Leal 2000: 98). Junto a una metaforización de los conflictos existenciales, Acevedo Leal propone que otros elementos de esta estética pueden ser la esquizofrenia, el desencanto y la coexistencia de un inconsciente colectivo con búsquedas estéticas individuales, así como el uso de estrategias escriturales que rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal (2000: 103). Para Acevedo Leal prima en estos textos literarios – así como en gran parte de las manifestaciones artísticas contemporáneas de la región – el descontento personal sobre el

político: “la gran mayoría de narradores y artistas abandona la problemática sociopolítica y se concentra en una realidad antiheroica” (2000: 102).

En cuanto a la “estética del cinismo”, Cortez enfoca la ficción centroamericana contemporánea como una oportunidad para explorar las representaciones contemporáneas de la intimidad y de la construcción de la subjetividad (Cortez, 2000: 2). En esta argumentación ya no protagonizarán las voces de la colectividad los relatos, sino la soledad del individuo en su espacio privado. En palabras de Cortez:

La posguerra, en cambio, trae consigo un espíritu de cinismo. En consecuencia, esta ficción retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia. Presenta sociedades pobladas por gente que define las normas de la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación, y que luego las rompe en su espacio privado. A pesar de ello, el cinismo, como proyecto estético, no es del todo negativo. De hecho, proporciona una estrategia de sobrevivencia para el individuo en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo (p. 2).

Es así como Cortez sugiere que la ficción centroamericana contemporánea mueve al individuo más allá de la razón o de su consideración de los valores morales impuestos por la normativa social. Este individuo, impulsado por la pasión, cree ser libre cuando más se encuentra subyugado a las normas y a las versiones oficiales de su identidad, cuando habita en un mundo de libertades ficticias que – paradójicamente – resultan ser los lazos que lo unen a las normas sociales.

Como bien lo han sugerido Liano (1997), Acevedo Leal (2000) y Cortez (2000), el fin de la lucha armada significó el cambio hacia nuevas formas asimétricas de negociación, tanto políticas como civiles, pero también reveló la incorporación del desencanto en la vida cotidiana. En el marco de un conflicto armado que se transforma en conflicto social en la época de la posguerra, los espacios de los enfrentamientos cambian tanto como quienes se enfrentan.

Así, es la ciudad la que pasa a ocupar un lugar protagónico en la narración y son los ciudadanos que la habitan quienes viven las consecuencias de un conflicto social civil permeado por la violencia. Estas nuevas relaciones de convivencia en el espacio de la violencia urbana, de una sociedad civil en ruinas, muestran las formas en que se han transformado los modos de relacionarse del individuo con el espacio urbano, con sus habitantes, con el Estado, el poder, y con el concepto mismo de ciudadanía. Se trata de un fenómeno extendido que penetra sin distinción todas las clases sociales, y que sugiere que la violencia también produce crisis en el orden del discurso. Este proceso encuentra expresión en cierta narrativa centroamericana reciente que se caracteriza por mostrar los más diversos registros de la violencia en las sociedades contemporáneas del periodo posterior a los conflictos armados. Uno de los autores más destacados de este periodo es el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957). En su obra, tanto la violencia como sus representaciones literarias conforman uno de los ejes medulares de su escritura. Junto a una fuerte dosis de desmitificación ideológica, sus narraciones escenifican con crudeza la disfuncionalidad de la sociedad y una permanente demolición de la identidad nacional y los valores que la construyen y constituyen. Las dos novelas a las que me referiré a continuación muestran los quiebres de una sociedad desde las voces y experiencias de una burguesía dominante en crisis, quiebres que se manifiestan por medio de un mosaico que une la realidad antiheroica de los personajes al dominio de las pasiones y la presencia de una violencia oblicua.

*Un desenmascaramiento inevitable: «La diabla en el espejo»*

*“Mi patria es un escalofrío.”*

Horacio Castellanos Moya, *Aforismos*

*La diabla en el espejo* (2000) tiene como protagonista a un personaje femenino que pertenece a la burguesía salvadoreña. En la narración, Laura Rivera cuenta a una amiga no identificada, una serie de acontecimientos que va encadenando a raíz del asesinato, sin motivo aparente, de su amiga de infancia Olga María de Trabanino. A medida que su confesión avanza, la amiga no identificada – así como los lectores – vamos conociendo los detalles íntimos de



la vida privada de Olga María, de la misma Laura y de la clase social a la que pertenecen.

El monólogo de Laura Rivera describe aspectos oscuros de la clase alta salvadoreña, donde los vínculos entre política, narcotráfico, corrupción e impunidad reinan en la esfera gubernamental pública como en la de las empresas privadas. Los entretelones de la vida de Olga María de Trabanino van dibujándose en el relato de Laura Rivera en un tono ascendente que traspasa los límites de su confesión para convertirse en chisme. Así, conforme avanza la narración, el modelo emblemático de la mujer madre, esposa y ciudadana que Olga María fue en vida se desvanece. A través de la voz de Laura, la fallecida es despojada de los valores que representaba y desenmascarada de sus apariencias:

... nunca reclamó mayor cosa, ni cuando le llegaron los chismes de que Marito salía con una de sus secretarías, Olga María siempre fue tan discreta, tan modosita, reservada, ajena a los numeritos histéricos, preservadora de su hogar, entregada totalmente a su esposo y a sus hijas, por eso su muerte me produce rabia, niña, no se vale, no matan a tanto canalla sino que a una mujer ejemplar... (p. 35)

Me preguntó si yo estaría dispuesta a que nos acostáramos las dos con un hombre. Estábamos loquísimas. Y en Olga María me sorprendió: siempre tan sobria, correcta, mesurada, recatada. Pero entonces era otra, increíblemente transformada, como si las copas de vino le hubiesen sacado un yo escondido... (p. 83)

Y yo le creo, niña, sabe más que nosotras: se refirió a las relaciones de Olga María con Julio Iglesias, con José Carlos, con el Yuca. Entonces fue que me dejó boquiabierta, cuando me preguntó si yo estaba enterada que mi exmarido había tenido un *affair* con aquella. (p. 130)

Los capítulos de la novela revelarán las intimidades de Olga María, sus traiciones y engaños, a la vez que el mundo al que ambos personajes pertenecen va mostrando su peor cara. Laura Rivera no controla nunca su habla; su

personalidad se desborda por medio de sus palabras, y sin embargo se evidencia simultáneamente la imposibilidad de conocer la verdad. Este punto es interesante con respecto a una presencia – estéticamente transformada – de la tradición testimonial en *La diabla en el espejo*. En esta novela ya no interesa la denuncia de los hechos narrados por un sujeto subalterno a través de un sujeto letrado – como fuera fundamental para la literatura testimonial – sino que la narración de fragmentos de una “historia de vida” es armada a partir de una cuidada construcción lingüística de la voz de la primera persona singular que va del tono confidencial al chisme y el insulto. La verosimilitud del tono coloquial se traslada a la verosimilitud de la dimensión histórico-real de lo expresado por la narradora<sup>3</sup>.

A medida que se desarrollan las investigaciones sobre el asesinato, Laura Rivera se desconcierta cada vez más, y su habla descontrolada evidencia el mundo de las apariencias que sobrecoge cualquier otra percepción de la vida social: la escuela a que asistió, el automóvil que conduce, los lugares que frecuenta, la zona residencial donde vive: “Aquella noche en que yo estrené mi BMW también estuvimos cerca de la muerte ... Unos terroristas ... comenzaron a disparar en contra de unos gringos que estaban en la terraza del restaurante Mediterráneo. ... Yo me rompí un jeans nuevecito, a la altura de las rodillas...” (p. 46). Su relato del mundo al que pertenece muestra que para formar parte del mismo y ocupar un lugar “apropiado” en el sistema de valores generado por los grupos burgueses y liberales es necesario reproducirse en él. En este sentido, el monólogo, a través del cual se va construyendo la identidad de Laura Rivera, está marcado por una violencia epistémica en el sentido de Spivak (1988). Según esta afirmación, el sujeto colonial es construido mediante el discurso y en este proceso pasa a convertirse en una proyección del poder hegemónico, imagen donde las heterogeneidades y diferencias están subyugadas a un lenguaje homogéneo que le representa como una unidad. Esta unidad pasa a ser una realidad que es posible conocer, clasificar y controlar. No

---

<sup>3</sup> Ya otros textos de Castellanos Moya incursionan de maneras diversas en la construcción de versiones críticas del testimonio, ver especialmente las novelas: *El asco*. *Thomas Bernhard en El Salvador* (1997), *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2004).

es posible representar(se) por medio de un lenguaje transparente sin que esto signifique ejercer un grado mínimo de violencia desde la epistemología del saber occidental, ya que toda representación se encuentra mediada por los mecanismos del discurso colonial. Así, en el tono confesional que llega a tomar el monólogo de Laura devela las estructuras de poder y el control social en los que existe:

Hey, mirá quien viene entrando. No puedo creerlo, es José Carlos, un fotógrafo loquísimo, yo creí que ya se había ido del país, qué sorpresa. Hasta hace un par de semanas estuvo trabajando en la agencia de Marito. [...] Ahí donde lo ves, flaco y desgarrado, tiene su atractivo. Olga María anduvo con él, pocas semanas nada más, pero suficientes como para conocerlo. [...] Al principio, a ella no le gustaba físicamente, pero poco a poco fue descubriendo que el tipo era increíble [...] Yo no podía dar crédito que mi amiga estuviera interesada en ese fachoso, ¿verdad que vos tampoco lo hubieras creído posible? Miralo, ahí, sin saco, con bluyin y camisa sport en un velorio, sólo a él se le puede ocurrir. (p. 29 ss.)

Episodios como este van descubriendo a una mujer llena de prejuicios y subyugada a una Ley y a sus normas, una figura que se vuelve símbolo de toda una clase social que es desfigurada a través de su propio relato, donde la realidad es controlada por mecanismos de exclusión y crueldad: “Lástima que no haya pena de muerte. Deberían fusilarlo, niña, como en Guatemala, ¿viste en la tele el fusilamiento del último indio?” (p. 71). Este lado “desconocido” es narrado con toda naturalidad por la misma Laura, quien cuenta los acontecimientos por medio de *su* percepción y *sus* especulaciones sobre los hechos que rodean el crimen.

La protagonista, dividida a lo largo de la novela por los descubrimientos que hace acerca de su círculo social, se sumerge en la paranoia, desplazando la centralidad del crimen de su amiga a la idea de que es ella, Laura, quien es acosada por la policía, la prensa, el detective privado Pepe Pindonga y por último perseguida por el asesino de Olga María, el mercenario a sueldo llamado Robocop. Consecuencia del arrebató de sus sentimientos encontrados ante la traición y la envidia, Laura Rivera es internada por su propia familia en

una clínica. Su temor ante su posible exclusión de las redes afectivas y sociales que la han construido como sujeto se cumple en el acto de su encierro: “Que suerte que te dejaron entrar, niña. Me han tenido incomunicada.[...] Dijo que sufrí un agudo ataque de paranoia, por eso confundí a Robocop con una pareja de periodistas que me esperaban frente a la casa. Yo no le creí.” (2000: 174 s.) Un encierro que corresponde a los que han cruzado el límite de las reglas de convivencia establecidas por una sociedad que vigila a quienes se apartan de la “normalidad”. Y es que en la última página descubrimos la identidad de su amiga y confidente: “...dice que estoy grave de los nervios, que no me encuentro bien de la cabeza, que desde que Olga María murió permanezco alterada, que me la paso hablando sola, que siempre salgo sin compañía como si no supiera que ando con vos” (p. 182). De esta manera, las confesiones de Laura hacen dudar aún más acerca de los acontecimientos narrados, así como de los motivos y los responsables del crimen; a través de su testimonio ya no es posible conocer verdad alguna, pues lo que Laura cuenta oscila entre lo que ella sabe, lo que le han contado y lo que ha imaginado. El relato de Laura desde su encierro y alienación devela la profunda crisis de la clase dominante desde su interior mismo, desde el propio lenguaje y los registros lingüísticos de su esfera social, ofreciendo un retrato íntimo de una vida constituida por las apariencias, el engaño y la traición.

*Una huida ineludible: «Donde no estén ustedes»*

*“En ningún lugar el sosiego,  
ni el hogar, ni el futuro.  
Siempre la huida como único horizonte.”  
Horacio Castellanos Moya, Aforismos*

*Donde no estén ustedes* (2003) es una novela dividida en dos partes: “El hundimiento” y “La pesquisa”, segunda parte que cuenta además con un epílogo. “El hundimiento” narra los últimos días de Alberto Aragón, un exembajador salvadoreño, quien decide abandonar su país y “regresar a su exilio mexicano, porque allá en su tierra nadie quiso ayudarlo, patria de ingratos.” (p. 13) El abandono del país y de la patria es la metáfora del abandono personal que Aragón vive: su clase política – por parte de los partidos políticos de la derecha y la izquierda y su clase social lo destierran. El

viaje hacia México se convierte en la crónica de su derrota. Instalado en “esa cueva para servidumbre” se cuenta la historia del hundimiento de Alberto Aragón: “Quién lo viera despatarrado en esa cama, ahogándose en un charco de derrota, [...] Quién lo viera en semejante descalabro, cuando a estas alturas esperaba al menos haber logrado que volvieran a nombrarlo embajador, sí, esa era su expectativa, lo que merecía, [...]” (p. 59). Sin embargo, sus expectativas no se cumplen y Alberto Aragón llega a México por tierra, con treinta dólares en el bolsillo, “sin otro lugar donde caer muerto que este diminuto cuarto de azotea [...]” (p. 61). En este viaje, Aragón arrastra pérdidas y muertes tanto familiares, como morales y físicas. En un estado físico completamente alcoholizado y anímicamente vencido, el viaje de Aragón gira para internarse en su pasado y reconstruye en él los acontecimientos que han marcado su vida y el último viaje, el viaje hacia su muerte. No solamente la esfera política va desarticulándose a medida que vuelven a su memoria las traiciones, las muertes y los escándalos políticos; su vida familiar es también el recuerdo permanente del dolor:

[...] Alberto llega a la imagen que lo ha atormentado una y otra vez durante los últimos catorce años, al recuerdo que lo hace llorar siempre que retorna, a la visión tremebunda del cuerpo engusanado de Albertico, del cuerpo engusanado de Anita, los cuerpos de su único hijo y de su nuera despedazados en aquella fosa anónima, los cuerpos que había buscado desesperadamente durante una semana aparecían ahora casi a ras del suelo, ya en avanzado estado de descomposición, aparecían a medida que el poblador de la zona cavaba con la pala en el mismo lugar donde una semana atrás los había enterrado, una mañana lluviosa había enterrado aquellos despojos que la noche anterior había sido tirados por un escuadrón de la muerte a un lado de la carretera, los había sacado de una pickup y les habían pegado el tiro a esos cuerpos que quizás aún respiraban pero que ya estaban irreconocibles de los golpes y los machetazos con que habían sido torturados... (p. 78)

Años después, sumido en un mundo de soledad y autodestrucción, su huida a tierras mexicanas sólo sirve para confirmarle que los años de la más sangrienta guerra civil que enlutó a su país, El Salvador, perfilaban también su más íntima tragedia. Sus implicaciones habían cruzado todos los límites,

habían causado estragos permanentes, pues él y su familia habían pasado a engrosar las listas de las víctimas. Sin embargo, a pesar de la pérdida, el exembajador fue capaz de aceptar el cargo de embajador en Managua que el mismo gobierno que asesinó a su hijo y nuera le ofreciera, tan sólo tres meses después del crimen:

...desde entonces la culpa ha estado ahí, en sus entrañas, cociéndolo a fuego lento, una culpa profunda, esencial, atávica, relacionada con esa pasión por la política que ha vivido como vicio supremo, como su gran perversión, un vicio que lo llevó a perder la vida de su hijo y a terminar sus días abandonado e indigente... (p. 83)

La traición adquiere dimensiones inconmesurables en la memoria de Aragón, logrando que su tragedia personal sea la metáfora de una tragedia colectiva, de la tragedia de un país entero. Se trata de la memoria del dolor de un país cuya historia es la historia de sus muertos.

Al inicio de la segunda parte de la novela, sabemos que Alberto Aragón ha muerto en la ciudad de México.

“La pesquisa”, como ya lo anuncia el título, corresponde a la investigación de la muerte de Aragón, encargada a Pepe Pindonga – el mismo investigador privado que aparece en *La diabla en el espejo* – por un amigo de la infancia del exembajador, el poderoso y adinerado Henry Highmont. Así, la narración se aleja del tono trágico de los últimos días de Aragón para dar lugar a las especulaciones tragicómicas, pero no por ello menos decadentes, del nuevo personaje. Desempleado y pobre, abandonado por su amante Rita Mena, Pepe Pindonga se deja llevar por el alcohol y las drogas para mitigar su dolor y su fracaso.

[...] no cabía en mi cabezota que alguien pudiera darle dinero a esta reporterita que hacía de mis noches una delicia para que continuara sus estudios universitarios en una ciudad lejana y ajena a nuestras rutas [...] (p. 129)

[...] por eso digo que gracias a que Jeremy Irons me contrató para investigar la muerte del ex embajador Alberto Aragón pude salir del pozo en que estaba sumido, un pozo al que me empujó Rita Mena, ciertamente, pero que yo había venido cavando en los últimos meses con especial dedicación, si no cómo se explica que a los cuarenta años de edad me encontrara sin empleo, sin futuro, sin un oficio real, a todas luces un fracasado cuya última derrota había consistido en cerrar el despacho de detective privado que había montado meses atrás en el edificio Panamericano; [...] (p. 132)

Esta introducción del personaje en la trama resulta interesante al tomar en cuenta la mención a la figura del desempleado. Esta figura es emblemática de la nueva condición social en tiempos de posguerra y globalización pues inserta en el discurso hegemónico surge como carencia, como símbolo de la ausencia de lazos con la sociedad civil: Pepe Pindonga no tiene familia ni es casado, no tiene trabajo ni pertenece a un partido político, no proviene de una tradición familiar burguesa o relacionada con la oligarquía. Así, es una figura que no cumple con los ideales del discurso patriarcal del hombre proveedor, símbolo de autoridad y legitimidad. Pepe Pindonga es nadie – un “prieto patizambo” (p. 270) como lo describe despectivamente Highmont –. Así, desde la visión de mundo de la clase dominante, un residuo de una sociedad excluyente, una figura a la que solamente se le permitirá rozar los bordes de la esfera social que desterró a Alberto Aragón, y a la que pertenece Henry Highmont. Pero este roce se convierte a lo largo de la narración en un desenmascarar y desmitificar de las apariencias, en un constante descubrimiento y develamiento de las traiciones al interior de las redes de poder y familiares de la burguesía salvadoreña.

Inmerso en un ambiente de frustración y ansiedad, Pindonga acepta el encargo de Highmont y viaja a México para conocer los pormenores que rodearon la muerte de Aragón. Sus diversos encuentros con periodistas amigos del diplomático en otros tiempos, el *affaire* que tiene con la hija de Highmont –“la princesa Margot”- y las visitas a los bares que Aragón frecuentó, disparan la imaginación de Pindonga hacia la revelación de los detalles hasta entonces desconocidos para la mayoría: “[...] Jeremy Irons me había enviado a constatar

que el ex embajador Alberto Aragón hubiera tenido la muerte ingrata que en el fondo de su alma le deseaba por haber intentado traicionarlo, o de plano por haberlo traicionado, con la madre de la princesa Margot [...]” (p. 247).

Así, es por medio de sus acciones mundanas e instintivas, guiadas por un sentido de transgresión y deseo (el mundo del sexo, las drogas y el alcohol), que Pepe Pindonga arma como un rompecabezas la trama pasional que, desde su punto de vista, es la base del enigma detrás del cual está Highmont. Así, no importan las circunstancias de la muerte del amigo, quien finalmente “se fue a morir a México, en la miseria y el anonimato, como último acto de lucidez y dignidad, último gesto de desprecio a una sociedad que lo había repelido” (p. 268). Para Highmont son los ocultamientos de culpas y traiciones, que a raíz de esta muerte se veían amenazados, el motivo último de su pesquisa. El conocimiento de estas verdades no podía ser revelado, no debía desafiar el orden familiar.

La novela de Castellanos Moya cierra con un epílogo contundente. El narrador que describe el viaje rutinario de los sábados que Henry Highmont hace a su finca en las afueras de la ciudad, fija su atención en el detalle que hace de ese sábado uno distinto: la lectura del informe de Pindonga sobre la muerte de Aragón. Víctima de una mortificación que le ha acompañado durante años, Highmont reconoce para sí mismo que sus sospechas seguirán siendo sospechas y que la duda no lo abandonará: “Volverá a preguntarse si la carroña de esa mentira no fue la causa de que Margot cayera víctima del cáncer fulminante, si para guardar semejante secreto fue que el Muñecón empezó a beber de forma tan autodestructiva. Nunca lo sabrá.” (p. 269) Como tampoco sabrá hasta qué punto comparte responsabilidad en la muerte del hijo de Aragón, pues “Siempre le dio pavor pensar que una indiscreción suya hubiera podido ser importante para que decidieran asesinar a Albertico.” (p. 270)

### *Los límites de la sociabilidad: ficción y violencia*

Ciertas literaturas son también formas de hacer memoria y de mostrar visiones capaces de llenar vacíos en el conocimiento acerca de nuestras



sociedades. A través de los textos literarios no sólo existe la posibilidad de leer y comprender el pasado, sino que también constituyen una entrada al presente. Como se ha visto, ambas novelas escenifican el mundo contemporáneo marcado por la disfuncionalidad de las instituciones sociales, la descomposición de una clase social dominante y las nuevas condiciones en que son negociadas las relaciones sociales en lo público y lo privado. En este sentido, ambas novelas *muestran* experiencias de violencia en las cuales incursionan las voces de aquellos que en un periodo anterior fueran los represores: políticos y empresarios corruptos, familias abandonadas a las apariencias, excombatientes frustrados. En este contexto, las experiencias de violencia mostradas no se limitan a la denuncia de los hechos violentos sino que ficcionalizan dichas experiencias a través de una estética de la violencia y del cinismo. Así, desde la perspectiva de la historia literaria salvadoreña y centroamericana, la emergencia de las voces de estos anti-héroes constituye la demarcación de un cambio en el sujeto de enunciación con respecto a la producción literaria de las décadas anteriores. No protagonizan el relato las voces de los campesinos subyugados, los simpatizantes de la izquierda o los revolucionarios como fuera paradigmático para la literatura testimonial, en estas novelas el antiguo relato del testificante se transforma en monólogo de otro personaje. Como constata Lara-Martínez para la literatura salvadoreña reciente:

Mientras el personaje testimonial clásico buscaba una adhesión del lector a la causa revolucionaria por un mundo mejor, ahora la mayoría de escritores se ha percatado del “desencanto”. Un desencanto, una clara convicción sobre la imposibilidad por renovar un mundo corrupto y vencido, guía buena parte de los proyectos literarios actuales. (p. 205)

Por medio de esta ficcionalización de la violencia que se muestra en el lenguaje y su dimensión oral, la oralidad se convierte en estas novelas en instrumento demoledor de una clase social privilegiada, en un proceso que desde el mismo seno de esta clase, con su propio lenguaje, con su palabra, pone en evidencia el ocaso de un mundo. Esta desestabilización de un grupo dominante y de su sistema de valores corresponde a la desarticulación de la

esfera política, de un proyecto político, de una vida construida alrededor de este proyecto, así como también de la esfera privada, de la vida familiar e íntima de los personajes. En este sentido, la pregunta por la identificación con una Nación, con una identidad cultural e incluso con un proyecto político y con una clase social es llevada a sus límites. El silenciamiento de Laura al ser encerrada en un manicomio y el destierro de Aragón de su patria se convierten en metáforas de la violencia que no admiten futuro posible porque el futuro es indeseable.

### *Bibliografía*

#### Fuentes primarias

- H. CASTELLANOS MOYA, *La diabla en el espejo*, Barcelona 2000  
—, *Donde no estén ustedes*, Madrid 2003  
—, *Aforismos*, Material inédito, 2005

#### Fuentes secundarias

- A. ACEVEDO LEAL, *La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada*, en: “Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas”, San José 2000
- J. BEVERLY – M. ZIMMERMANN, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin 1990
- B. CORTEZ, *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, en: V Congreso Centroamericano de Historia, San Salvador 2000
- R. LARA-MARTINEZ, *La tormenta entre las manos. Ensayos sobre literatura salvadoreña*. San Salvador 1999
- , *Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya*, en: «Cultura. Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte», 86, 201-207, 2002
- H.M. LEYVA, *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995
- D. LIANO, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Ciudad de Guatemala 1997

M. MORAÑA, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh 2002

A. ORTIZ WALLNER, *Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria*, in: «Iberoamericana» V, 19, 135-147, 2005

—. *Espacios asediados. Las representaciones del espacio y la violencia en novelas centroamericanas de posguerra*, Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, 2004

G.C. SPIVAK, Can the subaltern speak?, in: *Marxism and the interpretation of culture*, Nelson/Grossberg (Hgs.), Urbana 1988

R. TÁBORA, *Masculinidad y violencia en la cultura política hondureña*, Tegucigalpa 1995

