

CENTROAMERICANA

30.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2020

CENTROAMERICANA

30.1 (2020)

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

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

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.

© 2020 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-691-6

Actas del IX Coloquio-Taller de la Red Europea
de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

IDENTIDADES HERIDAS.
EL DISCURSO DEL CUERPO EN LAS ARTES
CENTROAMERICANAS

SARA CARINI - MICHELA CRAVERI
(COORDS.)

Milano, 8 – 10 de noviembre de 2018
Università Cattolica del Sacro Cuore

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

CARLOS AYRAM

*El vuelo de la manca, la escritura con el pie. Gaby Brimmer
y Lorenza Böttner: autorialidades corporales e impugnación
al campo cultural en América Latina.....*7

DANTE BARRIENTOS TECÚN

*El mundo del cuerpo / el cuerpo del mundo en la poesía centroamericana
contemporánea* 33

EMILIE BOYER

*Cuerpo y naturaleza. El protagonismo del medio ambiente
en «Waslala» de Gioconda Belli y «Azul maligno» de César Rodríguez
Indiano.....* 57

ÓSCAR GARCÍA

Melitón Barba: de la medicina a la ficción..... 81

SANDRA GONDOUIN

*El cuerpo en «Puente adentro» de Arnoldo Gálvez Suárez.
Una lectura crítica desde el concepto de ‘transliteratura’.....* 107

EMANUELA JOSSA

Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos..... 137

ANDREA PEZZÉ

El médico frente a la barbarie. «Pedro Arnáez» de José Marín Cañas..... 163

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES

*Cuerpo femenino: ¿cuerpo nihilista? «Vacío» y la construcción social
de la locura* 185

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ

*Sida y homosexualidad en los cuentos «Antes y ahora»
y «Carpe diem» de Alfonso Chase* 203

ROCÍO ZAMORA SAUMA

El documental performativo. Cuatro experiencias centroamericanas 235

Instrucciones a los autores..... 261

Normas editoriales y estilo..... 261

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 263

Política de acceso y reuso..... 264

Código ético..... 264

EL CUERPO EN «PUENTE ADENTRO» DE ARNOLDO GÁLVEZ SUÁREZ *Una lectura crítica desde el concepto de ‘transliteratura’*

SANDRA GONDOUIN
(Université de Rouen Normandie)

Resumen: La novela *Puente adentro* (2015), del autor guatemalteco Arnolando Gálvez Suárez, entrelaza dos tramas narrativas y dos épocas distintas (el año 89 y alrededor del 2010) entorno a los personajes de un padre y su hijo. Entre ellos, una misma obsesión: una mujer llamada Mercedes Lima y su cuerpo, como un puente transcórporeo que en vez de unirles les lleva cada uno hacia su propio abismo. La escritura se teje entorno a los cuerpos de los personajes, describe reacciones físicas como para llenar sus silencios así como los de la historia. De este modo, las emociones que expresan, sus pasiones, dolores y somatización, revelan las heridas colectivas de la historia guatemalteca como en un intento por sanarlas mediante la palabra y la escritura. Analizaré esta obra desde la idea de una ‘literatura trans’ (Chiani) y los conceptos de ‘transliteratura’ y ‘transcorporeidad’ (Schmitter y Audran). Me basaré en su reflexión para desarrollar un estudio de la representación ‘trans’ del tiempo y el espacio en la novela, proponiendo las nociones de ‘transtemporalidades’ y ‘transespacios’.

Palabras claves: Arnolando Gálvez Suárez – *Puente adentro* – Cuerpo – Transliteratura – Guatemala.

Abstract: «*The Body in Puente adentro from Arnolando Gálvez Suárez. A Critical Reading Through the Concept of ‘Translitterature’*». The novel *Puente adentro* (2015), by Guatemalan author Arnolando Gálvez Suárez, intertwines two narrative plots and two different eras (1989 and around 2010) between the characters of a father and his son. Among them, the same obsession: a woman named Mercedes Lima and her body, like a transcórporeal bridge that instead of joining them, leads them each to their own abyss. Woven around the bodies of the characters, the text describes physical reactions to fill their silence as well as that of History. This way, the emotions they express, their passions, pains and somatization, reveal the collective wounds of Guatemalan history in attempt to heal them through word and writing. I will analyze this work from the idea of ‘trans’

literature (Chiani) and the concepts of ‘transliterature’ and ‘transcorporality’ (Schmitter and Audran). I will draw on these reflections to develop a study of the ‘trans’ representation of time and space in the novel, proposing the notions of ‘transtemporalities’ and ‘transpaces’.

Keywords: Arnoldo Gálvez Suárez – *Puente adentro* – Body – Transliterature – Guatemala.

Cuando pensamos en un puente, solemos considerarlo en su calidad de lugar de tránsito y de comunicación por excelencia. Olvidamos a veces que su existencia se debe ante todo a un vacío o un obstáculo que superar entre dos orillas, dos espacios materiales o simbólicos separados¹. En la novela de Arnoldo Gálvez Suárez², esta imagen liminar de un ‘puente adentro’ es altamente significativa. Allí, el motivo del ‘puente’ configura a la vez una reflexión sobre la transmisión entre generaciones, la comunicación entre los personajes y la miseria social que se abisma a los pies del edificio. En cuanto al adverbio ‘adentro’, invita a pensar en el cuerpo, lo íntimo, la identidad. La existencia de tal puente supone pues un vacío interior que se observa en los dos personajes principales de la novela: el licenciado Daniel Rodríguez Mena y su hijo, Alberto, dos personajes que luchan por construir su historia, por narrarse. No pueden hacerlo más que por encima de los silencios de la memoria colectiva o individual, más que a través del puente que les/nos va a tender la novela. De hecho, ésta se construye a partir de dos tramas narrativas distintas. Arnoldo Gálvez Suárez reúne padre e hijo, pasado y presente, mediante una alternancia entre la voz de Alberto, un joven que por el 2010 investiga el

¹ El filósofo alemán Georg Simmel expone en su breve ensayo “Pont et porte”: «Parce que l’homme est l’être de liaison qui doit toujours séparer, et qui ne peut relier sans avoir séparé – il nous faut d’abord concevoir en esprit comme une séparation l’existence indifférente de deux rives, pour les relier par un pont» (G. SIMMEL, “Pont et porte”, en ID., *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Paris 1988, p. 168).

² A. GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, F&G Editores, Guatemala 2015.

asesinato de su padre, y una voz omnisciente que revela poco a poco la historia del padre, desde los años 80 hasta su asesinato en el 89.

Siguiendo los pasos de Alberto y el relato entorno a su padre, entendemos que Daniel Rodríguez Mena es un profesor universitario que tuvo en su juventud una aventura con «una muchacha de cabello muy largo y negro y brillante»³, una estudiante comprometida que fue asesinada por los sicarios de la dictadura. Unos diez años más tarde, casado y padre de dos hijos, el licenciado plasma en otra estudiante la imagen de esta muchacha anónima, que se culpa de no haber salvado. Se llama Ana Mercedes Lima y fue embarazada por su primo, un militar kaibil que la violó durante años, por quien siente sin embargo una lealtad que puede entenderse como resultante del trauma⁴. Mercedes Lima se torna una obsesión para Daniel Rodríguez Mena. Para salvarla, asesina a su primo. Sin embargo, Mercedes Lima quiere vengarlo y manda a militares para matar a Daniel Rodríguez Mena. Veinte años más tarde, Alberto se encuentra por casualidad con Ana Mercedes Lima. Empieza a seguirla para entender lo ocurrido, y el hijo entabla, a su vez, una relación ambigua con esa mujer. Este personaje (su cuerpo en particular), es otro puente que, lejos de reunir al padre y al hijo, les lleva cada uno hacia su propio abismo. Alberto es el motor de la historia, pues él es quien construye la trama al hurgar

³ La figura de esta muchacha aparece por primera vez en la página 55 pero vuelve como una obsesión a lo largo de la novela.

⁴ Entiendo el ‘trauma’ en tanto que herida psíquica debida a una experiencia particularmente violenta, tal y como lo plantea Louis Crocq: «Le mot ‘trauma’ nous vient du grec ancien (trauma), où il signifiait “blessure”, et où l’adjectif traumatikos désignait ce qui a rapport avec la blessure. (...) Transposé ensuite à la pathologie psychiatrique, sous les vocables “traumatisme psychique” et “trauma”, il se rapporte aux “blessés psychiques”, qui se distinguent des autres malades psychiatriques par le caractère de violence et d’effraction de leur étiopathogénie. Et c’est sous la plume de Charcot, d’Oppenheim, de Janet et de Freud qu’on le voit apparaître dans les publications psychiatriques, dans les années 1884-1895» (L. CROCQ, “Chapitre 16. Quelques jalons dans l’histoire du concept du trauma”, en *Trauma et résilience. Victimes et auteurs*, sous la direction de Roland Coutanceau, Joanna Smith et Samuel Lemitre, Dunod, Paris 2012, p. 173, en <www.cairn.info/trauma-et-resilience--9782100576548-page-173.htm>, consultado el 2 de febrero de 2020).

en el pasado de su padre. Su voz narrativa se dirige unilateralmente a su hermano menor, Daniel (nombrado después del padre) que se ha exiliado a Alemania. El relato de Alberto aparece entonces, desde su génesis, como un intento por colmar un vacío: la ausencia del hermano con quien compartió el trauma ocurrido en la infancia.

El motivo del cuerpo es céntrico en la novela, lo cual no aparece como sorprendente pues coincido con Emanuela Jossa para afirmar que «en la literatura centroamericana hay un inédito protagonismo del cuerpo, considerado el núcleo de los procesos de subjetivación. Un cuerpo en movimiento, rizomático, dividido, nómada, que se transforma en la relación con los demás y con el poder»⁵. Hasta me parece que esta observación no solo sea válida en el Istmo, sino en las literaturas hispanoamericanas ultracontemporáneas. Sin embargo, si la presencia de lo corporal no representa en sí un rasgo original, lo es el modo en que Arnoldo Gálvez Suárez consigue describir las sensaciones, los sentimientos y las relaciones entre los personajes a través de imágenes físicas. Así, la evocación sutil del lenguaje corporal (una boca torciéndose, un párpado temblando)⁶ se sustituye a menudo a un diálogo o un análisis de los sentimientos de los personajes por parte del narrador, llena los silencios de los personajes o compensa la vacuidad de sus palabras. La escritura se teje alrededor de los cuerpos que la componen y pasan a tener un sentido metafórico y simbólico muy profundo. A través de las emociones que expresan estos cuerpos, de sus pasiones, dolores, deseos y (des)esperanzas, despiertan las heridas colectivas de la historia guatemalteca, como en un intento por sanarlas desde la palabra y la escritura.

⁵ E. JOSSA, “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 33 (2017), 1, p. 20.

⁶ Pienso aquí en el *incipit* de la novela, cuando Alberto le pregunta a su madre dónde se encuentra su papá. La nerviosidad de la madre se traduce en silencio por su lenguaje corporal: «Su hermano volteó a verlo con sus grandes ojos redondos y la mamá, sentada delante de ellos, las manos quietas sobre la mesa, no respondió. En cambio, el niño notó que la boca se le torcía, que un párpado comenzaba a temblarle» (GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 12).

Quiero abordar esta obra desde la idea de una ‘literatura trans’⁷, así como los conceptos de ‘transliteratura’ y ‘transcorporalidad’⁸ desarrollados mediante el proyecto ‘TransLiteraturas’⁹. Este marco teórico propone una alternativa al pensamiento ‘pos’ (de la posmodernidad), al querer aprehender las tensiones de la época contemporánea entorno a la concepción del tiempo, el espacio, el sujeto o la identidad a partir de las ideas de movimiento, mutación y transición contenidas en el prefijo ‘trans’. Esto me parece particularmente interesante para tratar el motivo del cuerpo, cuyas mutaciones han ocupado un lugar central en la literatura latinoamericana contemporánea¹⁰ y se han teorizado en particular (aunque no exclusivamente) desde los estudios de género. Gianna Schmitter y Marie Audran proponen el término de ‘transcorporalidad’ para designar las mutaciones literarias del motivo del cuerpo:

El cuerpo desborda de sus límites y de su materialidad misma. Plataforma de experiencias subjetivas, se encuentra en una encrucijada de temporalidades y de espacios en un devenir transhistórico, transnacional, transcultural y transmaterial. Esas mutaciones invitan a interrogarse en cuanto a la manera de pensar y de representar los cuerpos. Proponemos contemplar el cuerpo en la era ultra-contemporánea desde el paradigma de lo “Trans” cuyo movimiento aspira

⁷ M. CHIANI, *Poéticas trans. Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes*, Katatay, Buenos Aires 2014.

⁸ M. AUDRAN – G. SCHMITTER, “Transliteraturas”, *Revista Transas. Letras y artes de América latina*, 2017, en, <www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/> (consultado el 23 de enero de 2020).

⁹ M. CHIANI – G. SCHMITTER – M. AUDRAN, “TransLittératures I : TransMédialités dans la littérature hispano-américaine (2000-2017). Appel à contributions”, en <www.fabula.org/actualites/translitteratures-i-transmedialites-dans-la-litterature-hispano-americaaine-2000-2017_79449.php> (consultado el 3 de junio de 2019). Este proyecto se basaba en tres encuentros: una primera jornada intitulada “TransMedialidades dans la littérature hispano-américaine” (2000-2017), se dio el 2 de febrero de 2017 en la Universidad París 3 Sorbonne Nouvelle, otra el 26 de enero de 2018 bajo el título de “TransCorporalités dans les littératures hispano-américaines 2000-2017”, en la Universidad Rennes 2 y preveía también una jornada en la Universidad Nacional de La Plata.

¹⁰ Pienso por ejemplo en los estudios sobre el transhumanismo, la monstruosidad, etc.

y supera los binarismos y las construcciones canónicas de la Modernidad y, más allá de una dinámica dialéctica de deconstrucción Post, genera devenires corporales rizómicos que no paran de actualizarse, mutar, mudar, en el contacto de los unos con los otros¹¹.

Este análisis me parece entrar en profunda resonancia con la escritura de *Puente adentro*, pues el cuerpo es el eje entorno al que se compone la novela, se construye y destruye el destino de los personajes y la historia de la nación. *Puente adentro* es una novela del ‘devenir’, de la mutación y la transmisión: una novela ‘trans’ en suma. Quiero por lo tanto estudiar estas características ‘trans’ en la escritura de Arnoldo Gálvez Suárez y observar cómo se articulan entorno al motivo del cuerpo. En la revista *Transas*, Gianna Schmitter y Marie Audran destacaron cinco categorías: las literaturas ‘transnacionales’, las ‘transcorporalidades’, las ‘transmedialidades’, las ‘transescrituras’ y ‘transautoridades’, y las ‘translecturas’. Partiendo de su observación, según la que el cuerpo «se encuentra en una encrucijada de temporalidades y de espacios en un devenir transhistórico»¹², propongo ensanchar su reflexión hacia la representación ‘trans’ del tiempo y el espacio en la escritura a partir de dos categorías más: las ‘transtemporalidades’ y los ‘transespacios’, que desarrollaré aquí mediante el análisis de *Puente adentro*.

Transtemporalidad: los cuerpos como puentes temporales

La representación temporal que observamos en esta novela no corresponde simplemente a una temporalidad circular; el tiempo no está dando una vuelta para regresar a un estado anterior: la Historia no se repite, ya lo sabemos desde Heráclito. Más bien transitan los personajes de un plano temporal a otro, atravesando sus respectivas corporalidades. Hablaremos entonces de

¹¹ M. CHIANI – G. SCHMITTER – M. AUDRAN, “TransCorporalités dans les littératures hispano-américaines ultra-contemporaines (2000-2018)”, *Revue Amerika*, 2018, 19, en <www.fabula.org/actualites/transcorporalites-dans-les-litteratures-hispano-americaines-ultra-contemporaines-2000-2018_86268.php> (consultado el 3 de junio de 2019).

¹² *Ibidem*.

‘transtemporalidad’, entendida como un tránsito entre planos temporales distintos. Así, en *Puente adentro*, una experiencia física (tener sexo con Mercedes Lima) parece abrir una brecha entre dos temporalidades y vincular el cuerpo del hijo con el del padre. Es a través de los cuerpos, unidos o enfrentados, o sea desde la transcorporalidad, cómo se reconstruye la historia reciente de Guatemala en la novela. Se reúnen entonces varias modalidades de lo ‘trans’ para ilustrar el destino nacional, y en particular las consecuencias directas entre el conflicto armado y el desencanto de la posguerra. Las vidas de Daniel Rodríguez Mena y su hijo Alberto se cruzan a través de sus corporalidades, del puente temporal que representa el cuerpo de Ana Mercedes Lima, atravesado a su vez por el de la «muchacha» anónima «de cabello muy largo».

En efecto, el trauma inicial del padre, el que llevó su vida a descarrillarse, es el asesinato de la «muchacha de cabello muy largo» en los años 70, en plena guerra civil guatemalteca. El licenciado no puede perdonarse esa muerte intolerable. Sin embargo, no fue responsabilidad suya, sino la consecuencia de aquella época de violencia indecible. Daniel Rodríguez Mena se encuentra desgarrado por las ilusiones que tuvo de joven («hubo un tiempo en el que él sonrió y acompañó la marcha de los mineros de Ixtahucán»)¹³, ilusiones que quedan plasmadas en el recuerdo del cuerpo de la «muchacha», y a las que renunció por salvarse. Esta renuncia se declina en el segundo capítulo de la novela (intitulado “No se enoje, profe”) mediante una focalización interna en el personaje del licenciado. Está empezando un nuevo semestre de clase en la Universidad y su profunda desilusión resulta en un curso totalmente desapasionado, frente a unos estudiantes descritos como un «inofensivo monstruo de muchas cabezas»¹⁴. La indiferenciación de los cuerpos de los

¹³ GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 55. Respecto a la marcha de los mineros de Ixtahuacán, ver M.E. VELA CASTAÑEDA (coord.), *Guatemala, la infinita historia de las resistencias*, Magna Terra Editores, Guatemala 2011, p. 44 y p. 248; y E. DUEHOLM RASCH, “La minería: ¿otro sistema de despojo? Megaproyectos, ‘desarrollo’ y ciudadanía en Guatemala: el caso de San Idelfonso Ixtahuacán, Huehuetenango”, *Iberoamericana*, XIII (2013), 49, pp. 151-164.

¹⁴ GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 51.

jóvenes bajo el oxímoron es reveladora del profundo desinterés del profesor por sus estudiantes y su oficio; un despecho debido al trauma de la guerra. Si el licenciado ya no quiere involucrarse en su oficio, es para protegerse y proteger a sus estudiantes:

Ya no están los tiempos, piensa el licenciado Rodríguez Mena, para la revisión crítica de la Historia (...). Allá ellos. Él, el licenciado Daniel Rodríguez Mena, no participará más de la sangría. Y que no se lo culpe por su desidia, el miedo lo sembraron otros. Hace apenas cuatro años se escucharon suelas de botas golpear el campus (...) hubo cadáveres de líderes estudiantiles, desfigurados por la tortura, rostros monstruosos y miembros mutilados, que aparecieron en la orilla de una carretera, debajo de un puente¹⁵.

Las coordenadas de la vida del personaje, condicionadas por el miedo, desfilan en su mente introducidas por la anáfora «que no se lo culpe al licenciado» y el horror viene representado desde el motivo del cuerpo. La violencia de la que fueron víctimas los estudiantes comprometidos se traduce mediante adjetivos que pintan la destrucción física («desfigurados», «monstruosos», «mutilados»). Los militares no vienen nombrados sino evocado por el ruido de las «suelas de botas», una metonimia que los despersonaliza a la vez que anuncia el peligro desde el infinitivo «golpear». A continuación, su poder de destrucción se comprueba en otra imagen corporal: la oposición entre «las mejillas sonrosadas, los labios palpitantes, el gozoso espasmo de la muchacha» y la fotografía de su mismo «rostro torturado» difundida por *El Gráfico*¹⁶. Por contraste, la isotopía del placer físico reflejado en los rasgos de la muchacha (sus «mejillas», sus «labios») hace aún más insoportable la crueldad de sus verdugos, el ensañamiento en su cara. Esta fotografía, este cuerpo de papel, es como un puente temporal que simboliza el trauma del licenciado y de una sociedad que intentan reconstruirse y se topan a cada paso con los fantasmas de la violencia. En ella radica el curso convencional que Daniel Rodríguez Mena intentó dar a su destino y que su obsesión por la muchacha anónima no lo dejó cumplir:

¹⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁶ *Ivi*, p. 56.

Que no se culpe al licenciado de haberse casado después con la primogénita de un funcionario del Banco de Guatemala próximo a jubilarse, de haberse mudado con ella a la colonia Justo Rufino Barrios, de haber procreado dos hijos, Alberto, el mayor, y Daniel, el heredero de su nombre y, con suerte, del destino que él fue incapaz de completar¹⁷.

Todo en esta frase queda visto por el filtro de la razón y no de los sentimientos. Insensibilizado por el trauma y la omnipresencia del miedo, Daniel Rodríguez Mena recuerda fríamente la elección de su esposa, el nacimiento de sus hijos, mediante una acumulación de datos tan técnicos e impersonales como el verbo 'procrear'. Sin embargo, ya queda patente la voluntad de entregar su destino por «completar» a su hijo «Daniel, el heredero de su nombre». En eso se equivoca el licenciado, pues no será Daniel quien herede su destino, sino «Alberto, el mayor». De hecho, en el epílogo de la novela, Alberto dialoga con Daniel, mientras queda tendido en una cama de hospital por la paliza recibida bajo las órdenes de Mercedes Lima:

¿Usted se acuerda de Mercedes?

Sí, más o menos, a lo lejos. La recuerdo jugando con nosotros en la sala de la casa.

Usted tiene esos recuerdos pero yo tengo otros. Los míos se parecen a los de mi papa. Las imágenes de Mercedes Lima que yo tengo metidas en la cabeza son tal vez las mismas que tuvo metidas mi papá en la suya. Yo estuve adentro de Mercedes Lima, Daniel.

¿Adentro?

Sí. Y allí sigo. No he podido salir¹⁸.

A pesar de su función explicativa, el epílogo se parece a un sueño o un delirio del personaje. Allí, el largo soliloquio que Alberto fue dirigiendo a su hermano a lo largo de la novela llega a ser un diálogo con la «silueta negra» de Daniel¹⁹. Se evidencia en la cita anterior la continuidad de destino entre el padre y el

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 314.

¹⁹ *Ivi*, p. 309.

hijo, que buscaron una respuesta a sus obsesiones respectivas en el cuerpo de una misma mujer: Mercedes Lima. Estas palabras hacen eco al título («¿Adentro? Sí. Y allí sigo») así como al epígrafe de la novela («De una orilla a otra / siempre se tiende un cuerpo», Octavio Paz). En efecto, el cuerpo de Mercedes Lima queda a la vez como un puente transtemporal entre el padre y el hijo, y como el vacío hacia el que ambos se abismaron, arrastrados por una fuerza a la que no pudieron oponerse. Desde el prólogo de la narración, Alberto relata «Me fui acercando, despacio, sin pensarlo, como si estuviese ella misma, su cuerpo, atrayéndome en contra de mi voluntad»²⁰. Esta atracción irremisible hace de Ana Mercedes Lima una mujer fatal en el sentido clásico del término, su cuerpo encarna el *fatum* (un tema que inspira a Arnaldo Gálvez Suárez, pues su novela *Los jueces*²¹ tiene una fuerte intertextualidad con el género de la tragedia griega).

Por otra parte, la fuerza que arrastra a los personajes a pesar suyo puede ser entendida como el caudal de la historia, cuyas heridas se encuentran si no se encuentra un modo de sanarlas. Por eso es que Alberto intenta tender puentes transespaciales, transtemporales y transcorporales hacia su hermano ausente y el pasado, para explicar el asesinato de su padre e ir avanzando en un proceso de resiliencia. Pero el tiempo es como una espiral que lleva a Alberto en el mismo callejón sin salida que su padre, traicionando sus esperanzas. A veinte años de distancia, los personajes repiten acciones similares y caen en trampas parecidas. Hasta pronuncian en ocasiones las mismas palabras, como en una superposición y cortocircuito entre dos planos temporales, dos vueltas de la espiral. Así, en el 89, Regina confronta a su esposo preguntando: «¿Por qué me está mintiendo Daniel?»²². Las palabras de Regina se repiten en la boca de Alberto, tratando vanamente de alcanzar la misma verdad: lo ocurrido entre Daniel y Mercedes, lo que provocó el asesinato de Daniel. Así, el carácter transtemporal de la novela está fuertemente vinculado con la

²⁰ *Ibí*, p. 15.

²¹ A. GÁLVEZ SUÁREZ, *Los jueces*, Letra Negra Editores, Guatemala 2009.

²² GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 228.

transcorporalidad (pues los cuerpos de los personajes sirven de puentes temporales en la novela) pero ciertos espacios también desempeñan este papel de puente hacia otro plano temporal u otra corporalidad, llegando a ser lo que llamaremos 'transespacios'.

Transespacios: lugares de tránsito temporal y mutación de los cuerpos

Entendemos los transespacios no solo en tanto que lugares de paso, sino como espacios de tránsito hacia diversos planos temporales o diversas corporalidades. Esta idea de paso de un espacio a otro es un rasgo muy presente en las literaturas ultracontemporáneas, a la hora en que internet hace posible la coexistencia de varios planos de realidad, y hasta una realidad virtual en que podemos habitar otros cuerpos (en videojuegos o programas como *Second life*, por ejemplo). Estas representaciones virtuales fecundan un imaginario acorde con la idea de lo 'trans' y en particular con el 'transespacio', pues internet abre una infinidad de puertas hacia otros espacios. La influencia de estas representaciones no solo impregna las literaturas en línea, sino también novelas más 'tradicionales' (impresas) como la que estamos estudiando.

El principal espacio 'trans' en la novela es la pensión Rivas, suerte de prolongación espacial del personaje de Ana Mercedes Lima, quien afirma en el capítulo 11: «Esta pensioncita es lo único que he sentido realmente mío. Para comprarla, vendí una de las casas de mi tío, la más grande»²³. Ella se identifica pues con ese lugar macabro, que aparece sin ser nombrado desde el prólogo de la obra, en el que ya se narra el asesinato de Daniel Rodríguez Mena. Allí se describe la habitación azul donde Daniel Rodríguez Mena había llevado a la «muchacha de cabello brillante» para hacer el amor²⁴, donde llevó otra vez a Ana Mercedes Lima (cap. 12), donde Ana Mercedes llevaría a su vez a Alberto (cap. 11). Entre prolepsis y analepsia, la pensión aparece como un teatro en el que se repiten escenas de amor cada vez más transgresivas, en las que Eros se ve

²³ *Ivi*, p. 265.

²⁴ *Ivi*, p. 28.

progresivamente superado por Thanatos. La unión entre el licenciado y su estudiante de «cabello brillante», aunque consentida y gozosa, ya era ilegítima. La que tiene con otra estudiante, Mercedes Lima, estando ella embarazada por otro y él casado con dos hijos, lo es aún más. Y la transgresión culmina cuando la misma Mercedes Lima se une con el hijo de su amante de juventud asesinado por su culpa. Significativamente, la degradación se nota también en el deterioro del lugar («las columnas de madera a punto de venirse abajo, el jardín mal cuidado, las macetas rotas»)²⁵ así como en la menguante calidad de las relaciones eróticas entre los personajes. Mientras que la primera fue una relación pasional («cómo sudaron, cómo se lamieron, como si fueran cada cual una herida para la lengua de perro del otro, y ella llorosa, gritó de dolor y exaltación y él limpió la sangre»)²⁶, las relaciones sexuales entre Daniel Rodríguez y Mercedes Lima nacen del deseo del licenciado y no de la joven, aunque ella no consiga oponerse a su voluntad. Recuerdan por lo tanto las violaciones de las que fue víctima de parte de su primo. En fin, el sexo entre Mercedes Lima y Alberto es violento y destructor:

Hicimos el amor como si nos urgiera, con torpeza y violencia –Mercedes Lima se monta en mí, me mira fijamente con sus ojos enormes, resopla y se retuerce, me pellizca los pezones, me pide a mí que le haga lo mismo, que se los exprima, que se los destruya, y después no me besa, me escupe, me golpea, me hace daño con los huesos mientras yo aprieto con fuerza sus nalgas, me agarro de ellas para no caer en la oscuridad²⁷.

Mercedes Lima adquiere aquí un aspecto bestial («resopla y se retuerce»; «me escupe, me golpea») que atemoriza al narrador pues confiesa su miedo a «caer en la oscuridad». Parece pasar por una suerte de metamorfosis que le confiere un carácter monstruoso, prefigurando la analogía con la figura de Medusa que comentaremos más adelante. La flaqueza de Mercedes («me hace daño con los huesos») recuerda la representación arquetípica de la muerte

²⁵ *Ivi*, p. 265.

²⁶ *Ivi*, p. 92.

²⁷ *Ivi*, p. 266.

bajo forma de esqueleto. La pensión Rivas aparece por lo tanto como un lugar macabro, un 'transespacio' vinculado con el cuerpo de Mercedes Lima y la muerte. La «muchacha de cabello brillante» fue asesinada poco después de haber estado allí, y, unos diez años más tarde, sucederá lo mismo con Daniel Rodríguez Mena. Alberto también es víctima de un atraco en el que queda poco más que muerto, poco después de haber estado en la pensión Rivas con Mercedes Lima, a veinte años de distancia. Ese lugar es el nudo espacial del drama: allí mató Daniel Rodríguez Mena al primo de Ana Mercedes Lima, allí lo enterró, con la ayuda del administrador de la pensión, Manuel Sicaján. Éste es también un personaje transtemporal, que parece atravesar el tiempo repitiendo las mismas acciones. Así entrega en las distintas épocas de la novela las mismas llaves de la misma habitación número dos. Y es que esta pensión siempre vacía, que Mercedes Lima decidió adquirir después del asesinato de sus dos amantes, «es una pensión muy vieja y han pasado muchas cosas»²⁸ según afirma su administrador. La realidad confirma sus palabras cuando éste y el licenciado entierran al primo de Mercedes en el tercer patio:

La pala ha encontrado algo. Entre la tierra asoman jirones de tela y, debajo, algo, una cosa, una cosa que cruje. Manuel se acuclilla. (...) Son costillas, dice y Daniel Rodríguez Mena se acerca para confirmarlo: costillas, esternón, clavículas, omóplatos y, más arriba, debajo de un trozo de tierra que las manos ansiosas de Manuel ahora remueven, una calavera. (...) Le señala el pequeño agujero que la calavera ostenta en la frente y otro más, idéntico, en la parte posterior.

Parece que nuestro amigo no será el primero, dice Manuel y devuelve la calavera a la tierra²⁹.

No conoceremos la identidad de la persona que quedó enterrada allí: el administrador de la pensión sólo le aconseja a Daniel Rodríguez Mena que «no haga tantas preguntas»³⁰. Podría tratarse del cadáver de la «muchacha de

²⁸ *Ivi*, p. 303.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

cabello brillante». En todo caso, en un plano metafórico, la obsesión por esta joven radica en la pensión Rivas. Por otra parte, simbólicamente, la presencia del cadáver anónimo hace eco a la violencia de la guerra. Recuerda también el carácter cíclico de un tiempo que arrastra a los personajes de la novela en su espiral y que, sumando traumas, enconándolos, va degradando las relaciones humanas y en particular entre hombres y mujeres. Otros espacios transtemporales en *Puente adentro* son el golf de Alberto y el rancho de Leonardo Corzo³¹: ‘Donde Leo’. Así, al estacionar su carro frente a la casa de Ana Mercedes Lima para espiarla, Alberto comenta:

Y mientras introducía el disco de los Rolling Stones, echaba hacia atrás el asiento, encendía el cigarro dejando que el interior del carro se ahogara en la nube ácida, silvestre, y le colocaba el 70-300 a la Nikon para luego acomodarla en mi regazo, comencé a comprender que todo aquello era un ritual, una suma de actos que, aislados quizá no significaban nada pero que, puestos en fila, uno detrás del otro, acaso conseguirían conjurar la realidad, hacerle una herida de la cual pudiera emerger otra, no necesariamente mejor, o más pura, o más perfecta, simplemente otra, distinta, nueva³².

Notamos aquí el intento del personaje por crear un espacio privilegiado, íntimo. Como cada vez que se pone a espiar a Mercedes Lima³³, reúne

³¹ «Lo que ocurre cuando Leo y los Rolin se suben a tocar, es un asunto casi religioso, mágico. Se propicia allí un conjuro cuyo propósito es resucitar al muerto de una época en que parecía que los más jóvenes iban a hacer girar al mundo en sentido contrario» (R. CAZALI, “Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez”, *Nómada*, 20 de octubre de 2017, en <nomada.gt/identidades/de-donde-venimos/un-puente-para-comprender-el-trauma-el-escriptor-arnoldo-galvez-suarez/>, consultado el 3 de junio de 2019).

³² GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 62.

³³ Notamos el mismo ritual también en otro momento: «mi vida entera parecía estar contenida en ese instante. De modo que puse el disco (comenzaba con *Wild Horses*), me llevé uno de los cigarrillos de marihuana a la boca y, después de encenderlo, incliné el respaldo del asiento. (...) saqué la cámara de la bolsa de lona que descansaba en el asiento del copiloto. Le coloqué el lente, la acomodé en mi regazo y me puse a acariciarla mientras escuchaba los quejidos de Mick Jagger» (*Ivi*, p. 37).

elementos que le permiten acceder a un bienestar físico convocando varios sentidos: fuma marihuana (el gusto, el olfato y el desarreglo general de los sentidos que permite acceder a otro espacio, otra realidad), escucha música (el oído), saca fotos de Mercedes Lima (la vista). La expresión «acomodarla en mi regazo» confiere a la cámara un valor sensual (el tacto). El narrador es consciente del carácter simbólico, «ritual», de su investigación y aunque considera sus actos en una línea temporal recta («puestos en fila»), intuye la transtemporalidad del tiempo que le ha tocado vivir al evocar «una herida de la cual pudiera emerger otra». Esta imagen es como otra representación de un 'puente adentro': la herida del padre también atravesada por la del hijo. Por otra parte, el Golf de Alberto hace eco al Datsún de su padre, dos espacios móviles, de tránsito, prolongaciones de sus cuerpos en los que se encontraron respectivamente con Mercedes Lima, y que los llevaron hacia sus agresores (Daniel es asesinado al salir del Datsún, Alberto atracado en el Golf). Aunque Alberto quiere ver en su carro una burbuja protectora o una posibilidad de evasión, tal posibilidad no existe. No consigue «conjurar la realidad» de modo duradero: el espacio transtemporal de su carro también lo lleva hacia el abismo.

El rancho 'Donde Leo' es otro espacio que aparece como una promesa de bienestar, de protección, bajo el amparo de su propietario y la figura tutelar de los Rolling Stones (citados como epígrafe de la novela: «We all need someone we can bleed on and if you want it, baby, well you can bleed on me»). La música desempeña un papel muy importante en la novela, por la posibilidad de evasión que les ofrece a los personajes y en particular a Alberto. Es también fundamental en 'Donde Leo', donde un escenario acoge a varias bandas inspiradas de grupos de rock norteamericanos³⁴ siendo el propietario mismo 'el cantante de Los Rolin' (un homenaje a los Rolling Stones). Lo interesante es que, al cantar, Leo queda como transfigurado:

³⁴ Anuncia Leo «los viernes 12 y 19, tendremos dos extraordinarias bandas: la primera, Los Quiénes de Xela, una banda tributo, como ya habrán podido imaginar, a los inmortales The Who, y, la segunda, el viernes 19, Escaleras al cielo, banda tributo a Led Zeppelin originaria de aquí de la capital, cuyo bajista, que nos acompaña hoy, es también de los Piedra» (*Ivi*, p. 71).

Leo se había puesto de pie y, a pesar de su corpulencia, a pesar que nada tenían que ver su barriga, sus brazos y piernas de estribador, acostumbrado a cargar y descargar furgones, a cambiarle las llantas al cabezal de un tráiler, a llevar en hombros costales de granos y quizás incluso a matar vacas, se movió y bailó como Mick Jagger, con la misma diabólica elasticidad, las mismas atléticas, sexuales contorsiones³⁵.

El escenario de ‘Donde Leo’ parece propiciar una suerte de metamorfosis física de su propietario que también lo proyecta hacia otro tiempo (la época de gloria de los Rolling Stones en los años 60), y otro espacio (Estados Unidos). De hecho, explica Antonio Gálvez Suárez que «Lo que ocurre cuando Leo y los Rolin se suben a tocar, es un asunto casi religioso, mágico. Se propicia allí un conjuro cuyo propósito es resucitar al muerto de una época en que parecía que los más jóvenes iban a hacer girar al mundo en sentido contrario»³⁶. O sea que también en este caso se imbrican transcorporalidad, transespacialidad y transtemporalidad, como para conjurar la desilusión de los tiempos presentes y volver a una temporalidad más prometedora. La metamorfosis aparece entonces como una esperanza a la vez que un cuestionamiento de las estructuras de poder. Por lo tanto, no es de extrañar que el rancho tenga una «ubicación fronteriza, en los límites de la ciudad de Guatemala sobre la carretera al Atlántico»³⁷: ‘Donde Leo’ es un espacio límite, sitio de transformaciones y de tránsito, así como lugar de regreso. En efecto, su dueño fue expulsado de los Estados Unidos y acoge en su rancho a una asociación de deportados que se reúnen allí cada jueves y a los que ayuda a encontrar trabajo. Leo es un personaje ambiguo, una figura paterna a la vez generosa y temible, un hombre pragmático que intenta apoyar a los demás pero que tiene (casi inevitablemente dado el medio en el que se mueve) conexiones con el hampa. Al contrario de la pensión Rivas, ‘Donde Leo’ es un lugar en el que no estuvo el padre de Alberto, que le es propio. Allí hace amistades, comparte momentos

³⁵ *Ivi*, pp. 69-70.

³⁶ CAZALI, “Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez”.

³⁷ GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 66.

alegres y allí acude en busca de verdad. De hecho, este lugar hubiera podido propiciarle una salvación si Alberto hubiera seguido los consejos de su propietario, quien aceptó buscar informaciones sobre Mercedes Lima:

Agradeceme el favor que te hice, solamente, y seguí mi consejo: no te acerques más. Alejate. Del hijo y de la madre. Olvidalos.

Salí del despacho de Leo dando un portazo. Ni siquiera le di las gracias. ¿Qué clase de favor era ese? ¿Qué clase de juego estúpido: no te digo quién es, pero te recomiendo que te mantengás alejado? Haría exactamente lo contrario. Al salir del rancho me fui directo a la casa de Mercedes Lima, en línea recta, por la calle Martí³⁸.

Leo está ofreciéndole a Alberto un modo de romper con la transtemporalidad que lo amenaza, alejándose de los peligros que representan el cuerpo de Ana Mercedes y los espacios con los que está vinculado para dar otro curso a su vida. De hecho, no es anodino el empleo de fórmulas espaciales («no te acerques más. Alejate», «me fui directo», «en línea recta»). Sin embargo, Alberto parece empujado por una fuerza que lo domina, una violencia heredada que lo encamina irremediamente hacia su destino. Parece como tocado por el *fatum* que representa Ana Mercedes Lima: su cuerpo, sus ojos mutantes que pueden crecer de modo casi fantástico³⁹, embrujan a Alberto. Dividido entre el miedo y la atracción que le inspira esa mujer, el joven fotógrafo intenta acercarse a su verdad mediante el filtro y la ilusión de cercanía que le procura su cámara.

³⁸ *Ivi*, p. 252.

³⁹ En un intercambio entre los dos en que Daniel la interroga sobre la muerte de su padre, ella aparece casi como una bruja o un ser mutante: «Mercedes Lima se detuvo. No apartaba la vista de mis ojos. No parpadeaba. Era como si sonriera pero no sonreía. Más bien estaba seria, rígida. Solo sus enormes ojos parecían crecer. ¿Era posible? ¿Era posible que le crecieran aún más los ojos? ¿Habría mi papá visto lo mismo esa noche, cuando la encontró al salir del salón, esperándolo? ¿Habría sido mi papá testigo de semejante fenómeno: unos ojos que van poco a poco agigantándose, conquistando la piel de la cara, consiguiendo que todo lo demás se vuelva invisible?» (*Ivi*, p. 226).

Otro puente transtemporal: el ojo de la cámara

Tanto Alberto como su padre son personajes en plena búsqueda identitaria, cuyas errancias representan los traumas de la sociedad guatemalteca contemporánea. Pero mientras que Daniel pierde pie con la realidad y solo busca salvarse a través de Mercedes Lima y la sexualidad, Alberto experimenta varios modos de acceder al pasado y le otorga a la cámara un papel existencial: «La fotografía no solo se había convertido en mi medio de subsistencia sino en mi identidad»⁴⁰. No obstante, la desilusión y la violencia que caracterizan la Guatemala contemporánea retratada por Alberto también se reflejan en la evolución de su práctica fotográfica. En efecto, lo fotografiado por Alberto refleja su visión de la sociedad, y la cámara aparece como una parte de su ser, una prolongación de su cuerpo, de su ojo. Empezó siendo fotógrafo de escenas de crímenes, enfrentando así la más lúgubre realidad, pero cubrió luego eventos políticos y fue premiado en una ocasión. Sin embargo, acabó convirtiéndose en un fotógrafo de bodas pues la vida «no quiso volver a ofrecer[le] una oportunidad semejante»⁴¹. Luego, para encubrir su investigación sobre Mercedes Lima, Alberto le cuenta a Luisa (su novia), que está realizando un proyecto fotográfico sobre los puentes de la ciudad: otro eco al título de la novela. En un momento dado, hasta quiere emprender dicho reportaje y olvidar su obsesión por Mercedes Lima⁴². Sale entonces con entusiasmo hacia el puente El Incienso:

Las fotos debían de comenzar allí, el Hospital –las paredes pintadas de rosa, la mugre, la fetidez, los alaridos provenientes de la emergencia, los alaridos de los predicadores blandiendo biblias en el aire– debía de funcionar como una suerte

⁴⁰ *Ivi*, p. 38.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Alberto ha sido descubierto por Mercedes Lima mientras la estaba siguiendo, y quiere renunciar: «Me dije, como riñéndome a mí mismo, que había cometido una gigantesca estupidez. Me dije que tenía que parar. No volver nunca al callejón. No volver ni siquiera a pensar en Mercedes Lima. Arrancármela de la imaginación como una muela podrida» (*Ivi*, p. 157).

de puerta hacia la degradación física y social, y a lo mejor también moral, cuyas manifestaciones se encuentran en el fondo del barranco, debajo del puente⁴³.

La fotografía aparece como un discurso metafórico que designa e interpreta la realidad, que la revela. La imagen hasta tiene voz y olores pues traduce «los alaridos» del barrio, su «fetidez» y la miseria que simbolizan. Para Alberto se trataría de dibujar el retrato de una «degradación física», las llagas del cuerpo social guatemalteco, pero no toma ninguna foto y decide «volver al negocio de las bodas»⁴⁴. Las promesas de la cámara no se cumplen por una falta de esperanza que refleja la desilusión de la sociedad guatemalteca descrita en la novela. Además, la amargura de Alberto (resentido de la precariedad que el asesinato de su padre impuso a su familia) pesa en su relación con Luisa y con los más adinerados cuyos «privilegiados traseros ocupaban casi siempre los mejores asientos que la vida ofrecía»⁴⁵. En ese contexto también, su cámara actúa como un revelador del pasado, al señalar una traición entre novios. En efecto, una de sus fotos de boda delata, en medio de la alegría, «al fondo, en un último plano y casi fuera de cuadro, una silueta blanquísima, casi resplandeciente, abrazada a otra, negra, alta»⁴⁶. El intruso desapercibido en la realidad vivida resurge del pasado a través de la imagen: es el hermano de la novia, que intentó violarla y casi mató al novio cuando quiso interponerse. La fotografía revela así una traición de parte de la esposa, que se pone de lado del violador, como lo haría Mercedes Lima con su primo. Resalta entonces el poder de la imagen, que se opone al olvido y expone su verdad por encima de las palabras: a pesar de que la esposa afirma no haber visto a su hermano, la imagen produce un contra-discurso transtemporal que las palabras no pueden desmentir. Confiado en este poder, Alberto intenta acercarse a la verdad y reconstruir el pasado gracias a su cámara, tomando

⁴³ *Ivi*, p. 163.

⁴⁴ *Ivi*, p. 167.

⁴⁵ *Ivi*, p. 41.

⁴⁶ *Ivi*, p. 44.

retratos de Mercedes Lima. Mientras que, hasta entonces, había intentado usar la cámara para salir adelante, la utiliza ahora para acceder al pasado. Sin embargo, la fotografía tampoco aparece como detentora de una verdad inequívoca, pues Alberto afirma al encontrarse cara a cara con la mujer de sus obsesiones:

Allí estaba Mercedes Lima, completa, a escasos centímetros de mi cuerpo. Sentí que el aire escaseaba. Mercedes Lima me veía en silencio, no había ninguna emoción en su cara, apenas un brillo indiscernible en los ojos. (...) La boca es más grande de lo que mostraban las fotos, la nariz más delgada. Las fotos tampoco habían registrado esa especie de cruel sensualidad en su postura, en la manera de ver, en la línea de su cuello, en los discretos pechos que crecían detrás de la blusa al ritmo de su respiración⁴⁷.

Observamos aquí la confrontación entre la realidad y la fantasía, la proyección hecha desde el recuerdo y la fotografía. Destaca cierta ironía en el adjetivo «completa», de parte de un narrador consciente de no haber captado más que parte de su sujeto gracias a su cámara. La cercanía propiciada por el encuentro se opone a la distancia impuesta por la imagen. El enfrentamiento con Mercedes Lima, con la materialidad de su cuerpo, cobra una dimensión física que paraliza al narrador. La realidad impone su verdad sobre la imagen, las sensaciones desbordan la simple observación de rasgos físicos permitiéndole a Alberto intuir la crueldad de Mercedes Lima. Se sorprende al descubrir que «Las fotos tampoco habían registrado esa especie de cruel sensualidad en su postura»⁴⁸, tal y como lo había hecho su padre al observarla de cerca por primera vez y sentir la atracción fatal e irremisible que transmitiría después a su hijo:

¿Qué ocurre detrás de tu pecho ahora que está frente a vos, esperando? ¿Qué pulsiones comienzan a abrirse paso en tu estómago, en tus tripas, ante ese rostro de facciones que, al final, no fueron ni severas ni suaves, ni angulosas ni

⁴⁷ *Ivi*, pp. 171-173.

⁴⁸ *Ivi*, p. 173.

amables sino afiladas, casi crueles? ¿Y los ojos, Daniel, esos ojos grandes, tristes, que quisieran absorberte, succionarte, dejarte seco de vida, chuparte para dejar allí, en mitad del pasillo, tirados tus huesos? ¿Por qué te cuesta tanto mirarlos fijamente? Por qué te has quedado mudo, Daniel, sin poder apartar la vista de sus pechos?⁴⁹

Este eco transtemporal deja adivinar la naturaleza ambigua y peligrosa de la joven: recuerda la figura mítica de Medusa, con sus ojos que paralizan al padre tanto como al hijo, y que amenazan con ‘chuparle’ la vida. La cámara de Alberto se asemeja entonces el escudo de Atenas, su refracción de la luz y de la creatura monstruosa que le permitió a Perseo vencerla. Sin embargo, Alberto baja la guardia y abandona el escudo de su cámara para acercarse directamente a esa mujer, provocando su pérdida, la golpiza final que lo deja medio muerto en el hospital, «amarrado a un respirador artificial»⁵⁰. No es anodino que se precise en las últimas palabras de la novela que «Su cuerpo es un pesado trozo de cemento»⁵¹: Ana Mercedes Lima lo ha petrificado. Destaca entonces el carácter simbólico de la fotografía, que hubiera podido salvar a Alberto si se hubiera agarrado de su cámara con más determinación, mirando hacia adelante y no hacia atrás. Sin embargo, la fotografía también puede ser manipulada, necesita de la confrontación con la realidad para entregar informaciones relevantes. Así, la dictadura instrumentalizó la foto de la «muchacha de cabello brillante» que Daniel Rodríguez Mena encontró en *El Gráfico* y que se identificaba como «una cubana colaboradora de la subversión»⁵². La imagen no basta para revelar el pasado, se necesitan palabras para acceder a la verdad de los hechos (con todo lo borroso que pueda ser el concepto de ‘verdad’). Sin

⁴⁹ *Ivi*, p. 108.

⁵⁰ *Ivi*, p. 314.

⁵¹ *Ivi*, p. 315.

⁵² «Una fotografía borrosa, de granos reventados, y en la que sin embargo él reconoció el rostro torturado de quien, decía la prensa, era una cubana colaboradora de la subversión, pero él sabía que no, que era una muchacha guatemalteca de cabello muy largo y negro y brillante, que se había acurrucado desnuda y trémula contra su pecho» (*Ivi*, p. 56).

embargo, el silencio es omnipresente en la novela de Arnoldo Gálvez Suárez, y ese silencio es como una herida más para sus personajes.

Transcorporalidad: cuerpos heridos de silencio

Los dos personajes principales de *Puente adentro*, padre e hijo, van atravesando una profunda crisis personal, eco de la situación nacional que se repercute en sus cuerpos, dañando su integridad física y mental. Ambos tratan de sobrevivir y superar su amargura a través de otro cuerpo, el de Mercedes Lima. Sin embargo, se trata de una mala elección, pues ésta representa la ambigüedad, la perversidad, la locura y la muerte, un personaje mutante, una Medusa contemporánea ‘contaminada’ por la violencia que se ha ejercido sobre ella a través de su hermano, militar kaibil. Su atracción fatal también hace eco a la personificación que el narrador hace de la locura, «una resplandeciente prostituta cuyo cuerpo desnudo se nos ofrece en cada esquina»⁵³, a la que se suele resistir hasta que «uno se acerca y advierte que sus ojos son imanes, que adentro de sus ojos están todos los ecos de lo que deseamos y enterramos»⁵⁴. En efecto, esta alegoría de la locura, del deseo que provoca, va paulatinamente tomando los rasgos de Ana Mercedes Lima:

la respiración se corta, el corazón se detiene, la vista se nubla, y cuando volvemos de la lejana órbita, cuando el delirio nos permite, por un segundo, recuperar la vista y la conciencia, ya nuestra lengua está resbalando por el cuello de la locura, ya nuestros labios han succionado sus pezones, ya nuestra verga palpita entre sus dedos. Y yo me masturbé allí, Daniel, bajo la ducha, pensando en la difusa figura de Mercedes Lima⁵⁵.

Observamos aquí el empleo de la primera persona del plural, una enunciación que se entiende como una fórmula impersonal (nosotros todos) pero también como indicio de la fusión entre el padre y el hijo. Al abismarse en el cuerpo de

⁵³ *Ivi*, pp. 112-113.

⁵⁴ *Ivi*, p. 113.

⁵⁵ *Ibidem*.

Ana Mercedes Lima, tanto Daniel como Alberto se acercan a la locura pues su búsqueda no tiene salida. En realidad, ambos quisieran encontrar a otra(s) persona(s) a través de ella: el padre a la «muchacha de cabello brillante» y a lo que él hubiera querido ser, o sea un hombre valiente que actúa por la revolución (como lo indican las palabras conminatorias que lo persiguen, «haga algo, licenciado»)⁵⁶. Siendo ese otro 'yo' fantaseado, él hubiera podido proteger a la joven de «cabello brillante». En cuanto a Alberto, es tanto a su padre, como a su hermano y a sí mismo a quien busca a través de esta Mercedes Lima. Ambos resultan pues unidos tanto por la búsqueda como por su fracaso, un fracaso debido a su «incapacidad para el amor», tal y como lo expresa Arnoldo Gálvez Suárez:

También me interesaba explorar los mecanismos de ese juego doble en donde un hijo es, al mismo tiempo, continuidad y ruptura en relación con su padre. La vida de Alberto en nada se parece a la de su padre, el profesor Daniel Rodríguez Mena, y sin embargo ambos padecen la misma incapacidad para el amor, para tender puentes hacia sus propios afectos. Alguien, algo, la sociedad, la historia, les ha atrofiado esa capacidad⁵⁷.

Mutilado por la historia nacional y por la de su padre, Alberto no llegará a descubrir lo ocurrido, nunca podrá entender a su padre pues no sabe nada de la «muchacha de cabello negro», que es el detonante del comportamiento obsesivo de Daniel Rodríguez Mena. Mercedes Lima sólo le comentará que Daniel «no estaba bien»⁵⁸. Como lectores, nos enteraremos de los hechos gracias a la narración omnisciente entorno al personaje del licenciado, accediendo así al secreto que le es vedado a su hijo. La novela aparece entonces como un puente hacia la verdad que nosotros cruzamos en tanto que lectores, pero desde el que se despeña Alberto. Por lo tanto, una de las principales causas de su trauma es el silencio, silencio vivido desde niño con

⁵⁶ *Ibí*, p. 92.

⁵⁷ CAZALI, "Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez".

⁵⁸ «Perdóneme lo que le voy a decir, Alberto, pero yo creo que su papá no estaba bien. / ¿No estaba bien? / Sí. No estaba bien de la cabeza» (GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 225).

incomprensión y terror, desde la noche evocada en el prólogo de la novela, aquella noche en la que fue testigo de la espera callada de su madre y el regreso a casa de su padre, cubierto en sangre. El carácter fílmico de este incipit viene anunciado desde las primeras palabras: «Las sombras se deslizan en el techo»⁵⁹. El niño recostado en su cama se imagina como una película en sombras chinas y la narración se enfoca en su mirada para construir una escena terrible, casi exclusivamente visual, en la que no se pronuncia ni una sola palabra. El niño sale de su habitación para observar lo que pasa y que viene descrito desde su «campo visual»⁶⁰. En el silencio nocturno, solo retumban «el timbre de la casa», el «grito ahogado interrumpido de golpe» del padre y luego su llanto, «con pucheros y mocos y largos suspiros»⁶¹.

Toda la escena se construye entonces a través de la descripción de los cuerpos de los padres y el gran silencio de la madre, Regina: «La escena con la que el niño se encuentra es esta: su mamá de espaldas, su papá delante de ella. La cara de su papá es otra, inflamada, cubierta por una mueca monstruosa, y su camisa blanca ostenta un círculo, una explosión rojo oscuro en el pecho»⁶². Mediante la isotopía del cuerpo mutante (la cara «otra», «inflamada» de Daniel Rodríguez Mena, su «mueca monstruosa», etc.) se entiende la magnitud del drama, que culmina para el niño cuando su padre se desploma sollozando en los brazos de su madre. La metamorfosis de este personaje, como la de Mercedes Lima (mencionada previamente), dan protagonismo a personajes anómalos, cuyos cuerpos transgreden y cuestionan las normas de la sociedad⁶³ y expresan a pesar suyo lo que ellos son incapaces de formular. La violencia que ha invadido su realidad se ha filtrado

⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

⁶⁰ *Ivi*, p. 13.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Y.Y. PÉREZ, «Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra», *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, p. 179.

bajo su piel y, al no encontrar salida mediante las palabras, llega a tener manifestaciones físicas. El niño también tiene entonces una reacción física y silenciosa: en vez de llorar, gritar o preguntar, se hace pis y corre a esconderse con su pijama mojado debajo de las sábanas, donde no vendrá nadie a explicarle nada⁶⁴. De hecho, Regina es un personaje que se caracteriza por su silencio, y Daniel por sus mentiras: solo sus cuerpos dicen la verdad. Ahora bien, es interesante notar que las compañeras legítimas tanto del padre como del hijo, Regina y Luisa, llegan a ser incorpóreas. Así, Daniel considera a Regina como «un ser silencioso, si no hubiese palpado tantas veces su carne, si no la hubiese sentido retorcerse debajo de él, diría que fantasmal, incorpórea»⁶⁵. En cuanto a Luisa, su cuerpo se va borrando⁶⁶ conforme va desapareciendo el amor que Alberto siente por ella. Su desmaterialización culmina en el epílogo, en un diálogo absurdo fantaseado por Alberto con su hermano:

Yo no dejé a Luisa. Luisa se convirtió en vapor.

Sí, sí, he oído eso antes. No es la primera mujer a la que le ha pasado. Pero el fenómeno no es irreversible, ¿sabía?, la materia puede pasar del estado gaseoso al líquido al sólido otra vez. Es un ciclo⁶⁷.

⁶⁴ De hecho, el último capítulo vuelve sobre estos mismos acontecimientos y la narración omnisciente precisa enfocándose esta vez en el padre: «Daniel Rodríguez Mena no sabe que ha perdido la oportunidad de correr detrás de su hijo para ofrecerle una explicación, cualquier explicación que lo alivie, una historia, la que sea, que le quite el miedo. No sabe que después se olvidará de hacerlo y que no habrá otro momento, ni uno más, porque el tiempo se le habrá agotado» (GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 306).

⁶⁵ *Ivi*, p. 81.

⁶⁶ Observamos un fenómeno similar en “Chapstik”, un cuento de Denise Phé-Funchal en el que el padre de la niña narradora (en realidad un niño) llega a ser tan insignificante frente a la tiranía de la madre que aparece bajo forma de espectro (D. PHÉ-FUNCHAL, *Buenas costumbres*, F&G Editores, Guatemala 2011).

⁶⁷ GÁLVEZ SUÁREZ, *Puente adentro*, p. 310.

Las palabras del hermano, por irrealistas que sean, dejan vislumbrar cierta esperanza, pero Alberto le cierra la puerta. Opone a la imagen de un ciclo 'natural', físico (los seres serían como un líquido cuyo estado varía en función de la temperatura, de las circunstancias) otro ciclo, un círculo vicioso esta vez, en el que queda atrapado y que tiene como centro la pensión Rivas, ese nudo espacio-temporal vinculado con Ana Mercedes Lima, las atrocidades del conflicto armado y la muerte. En todo caso, es como si los cuerpos de Luisa y Regina somatizaran la falta de amor borrándose, o si la percepción de Alberto y Daniel se borrara conforme van menguando sus sentimientos. Los cuerpos expresan entonces lo que callan los personajes. Así, casi muda en su primer encuentro con Daniel Rodríguez Mena («El ha dicho ya tres oraciones, está a punto de soltar la cuarta, y ella en silencio, asintiendo, negándole la voz»)⁶⁸, Ana Mercedes Lima vomita cuando este le advierte que su hermano la está buscando. La náusea puede ser debida al embarazo de la joven, pero su cuerpo habla por ella, manifiesta su miedo, su rechazo a la situación. De hecho, los personajes masculinos de la novela se ven incapaces de abordar a las mujeres, de acercarse a su cuerpo con amor. Casi nunca se da una verdadera comunión de los cuerpos en la novela, con la excepción de un paréntesis de gozo entre Alberto y Luisa. En su mayoría los cuerpos de mujeres se ven instrumentalizados, maltratados, reificados, utilizados para sustituir a otro⁶⁹. Son el corolario de una violencia social, una violencia de Estado que no deja inmune a nadie, ni siquiera a los que intentan escapar. Así, entre las numerosas manifestaciones somáticas presentes en *Puente adentro*, la más impactante aparece sin duda en el extraño epílogo que hace surgir la figura del hermano fantasma, con una enfermedad inverosímil en los ojos:

⁶⁸ *Ivi*, p. 108.

⁶⁹ Como lo hace Daniel Rodríguez Mena al buscar a Ana Mercedes Lima por la «muchacha de cabello brillante», por ejemplo, o a Regina por ambas: «Es posible que supiera Regina –hay que ser honestos, Daniel– que no había sido su cuerpo el que había poseído anoche, sino el de un fantasma de largo cabello muy negro y brillante? ¿Era posible que percibiera que su cuerpo estaba solo sirviendo para devolverle la vida, por unos instantes, a una muerta?» (*Ivi*, p. 86).

Qué le pasó en los ojos? ¿Por qué los tiene así?

Me dio una infección. No tiene cura. Ya probé con todos los antibióticos y los animalitos no se mueren. Tengo que vivir con ellos.

Apague mejor la luz, Daniel, no me gustan sus ojos.

A nadie le gustan mis ojos⁷⁰.

Estos ojos enfermos son los de un joven que no quería ver, que eligió evadirse de una realidad insoportable, yéndose a Alemania. Los animalitos que habitan su mirada evocan el síntoma de una incapacidad a abrir los ojos sobre el pasado, el precio que pagar por escoger la ignorancia y el olvido. Este personaje desposeído de su mirada se opone entonces a Ana Mercedes-Medusa bajo otra declinación de la mirada monstruosa, pero inofensiva. Podría hacer pensar en el ciego Homero (pues representa la voz del sabio al aconsejarle a Alberto «Debería abrazarse a Luisa, que es una auténtica belleza, y ahora que ya averiguó por qué mataron a nuestro papá, olvidarse de Mercedes Lima»)⁷¹ aunque Daniel no es el narrador sino el narratorio del relato de su hermano. Y a pesar de estos consejos, medio muerto en cama de hospital, Alberto persiste en su obsesión:

Quando salga de aquí voy a ir a buscarla. (...) voy a ir a la pensión Rivas. Y si Manuel me dice que Mercedes tampoco está allí, yo voy a contestarle: entonces la espero, Manuel, aquí me quedo hasta que regrese. Y me voy a quedar allí, Daniel, en la habitación dos de la pensión Rivas, esperándola, aunque la espera dure toda la vida, hasta que la pensión, que es una ruina, se caiga encima de mi cabeza⁷².

Lo que quiere Alberto es obtener respuestas, se niega a conformarse con un 'no está aquí' que le veda todo acceso a su pasado y a su construcción psíquica. Sin embargo, la sociedad no le permite el acceso a las respuestas que va buscando, y que están intrincadas en la historia guatemalteca, en la violencia del conflicto

⁷⁰ *Ivi*, p. 311.

⁷¹ *Ivi*, p. 314.

⁷² *Ivi*, pp. 314-315.

armado, del que Daniel Rodríguez Mena tanto como sus hijos, su esposa e incluso Mercedes Lima o su hermano el capitán son víctimas indirectas. El único modo de superar el trauma sería nombrándolo, dando explicaciones, pero Alberto puede seguir esperándolas «hasta que la pensión (...) se caiga encima de [su] cabeza», estas no serán nunca más que parciales.

Conclusión

¿A qué se deberá tal ausencia de diálogo, de comunicación, en la que, hasta los cuerpos, últimos refugios de la verdad, acaban siendo silenciados por su desmaterialización? Tal vez a que la realidad es tan atroz que es indecible, y solo puede trasparecer a través de los traumas que el cuerpo somatiza hasta deshacerse. En efecto, no solo observamos la omnipresencia del lenguaje corporal en la novela, sino que los cuerpos también se expresan a pesar suyo, somatizando síntomas o enfermedades. La somatización se constituye entonces como un lenguaje que expresa la verdad del cuerpo, el reflejo de un pasado que no deja inmune a nadie. Así, los puentes transtemporales o espaciales que atraviesan la novela dejan a los que buscan tanto como a los que huyen físicamente afectados por las heridas heredadas de la historia guatemalteca. ¿Cómo buscar un remedio al individualismo, a la soledad del sujeto en sociedades neocoloniales marcadas por las discriminaciones y el trauma de la guerra civil? Tal vez tratando de construir puentes entre los seres por encima del abismo, como trata de hacerlo Alberto para superar el asesinato del padre, la ausencia del hermano, la transparencia de la madre, la imposibilidad de entenderse con Luisa o las esperanzas que la realidad guatemalteca no deja florecer. La inmensa soledad de los personajes resulta de un tejido social inoperante, de la dificultad a encontrar su lugar en una sociedad profundamente injusta y dividida. La escritura de lo íntimo aparece entonces como un remedio al dolor del narrador, un intento por sanar las heridas individuales y colectivas. Arnoldo Gálvez Suárez propone por lo tanto un retrato desencantado de la sociedad guatemalteca contemporánea en el que las amarguras del presente se explican por las heridas del pasado. *Puente adentro*, con sus alternancias de voces, sus puentes transespaciales, transtemporales y transcorporales, refleja a través de mecanismos ‘trans’ las

mutaciones de la sociedad, y pasa a ser una «proyección formal, estética, estilística de tales mutaciones»⁷³. El cuerpo de la obra y los cuerpos de los personajes fungen como proyecciones de un cuerpo social enfermo, desilusionado, al que se debe devolver la esperanza desde un discurso de verdad.

Bibliografía

- Cazali, Rosina. “Un puente para comprender el trauma, el escritor Arnoldo Gálvez Suárez”, *Nómada*, 20 de octubre de 2017, en <nomada.gt/identidades/de-donde-venimos/un-puente-para-comprender-el-trauma-el-escritor-arnoldo-galvez-suarez/>.
- Chiani, Miriam – Schmitter, Gianna – Audran, Marie. “TransCorporalités dans les littératures hispano-américaines ultra-contemporaines (2000-2018)”, *Revue Amerika*, 2018, 19, en <www.fabula.org/actualites/transcorporalites-dans-les-litteratures-hispano-americaaines-ultra-contemporaines-2000-2018_86268.php>.
- Chiani, Miriam – Schmitter, Gianna – Audran, Marie. “TransLittératures I: TransMédialités dans la littérature hispano-américaine (2000-2017). Appel à contributions”, en </www.fabula.org/actualites/translitteratures-i-transmedialites-dans-la-litterature-hispano-americaaine-2000-2017_79449.php>.
- Chiani, Miriam. *Poéticas trans. Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes*, Katatay, Buenos Aires 2014.
- Crocq, Louis. “Chapitre 16. Quelques jalons dans l’histoire du concept du trauma”, en *Trauma et résilience. Victimes et auteurs*, sous la direction de Roland Coutanceau, Joanna Smith et Samuel Lemitre, Dunod, Paris 2012, pp. 173-186, en <www.cairn.info/trauma-et-resilience--9782100576548-page-173.htm>.
- Dueholm Rasch, Elisabeth. “La minería: ¿otro sistema de despojo? Megaproyectos, ‘desarrollo’ y ciudadanía en Guatemala: el caso de San Idelfonso Ixtahuacán, Huehuetenango”, *Iberoamericana*, XIII (2013), 49, pp. 151-164.
- Gálvez Suárez, Arnoldo. *Los jueces*, Letra Negra Editores, Guatemala 2009.
- Gálvez Suárez, Arnoldo. *Puente adentro*, F&G Editores, Guatemala 2015.

⁷³ CHIANI – SCHMITTER – AUDRAN, “TransLittératures I: TransMédialités dans la littérature hispano-américaine (2000-2017). Appel à contributions”.

- Jossa Emanuela. “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 33 (2017), 1, pp. 15-27.
- Pérez, Yansi Y. “Historias de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra”, *Revista Iberoamericana*, LXXIX (2013), 242, pp. 163-180.
- Phé-Funchal, Denise. *Buenas costumbres*, F&G Editores, Guatemala 2011.
- Schmitter, Gianna – Audran, Marie. “Transliteraturas”, *Revista Transas. Letras y artes de América latina*, 2017, en <www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>.
- Simmel, Georg. “Pont et porte”, en *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Paris 1988, pp. 161-168.
- Vela Castañeda, Manolo E. (coord.). *Guatemala, la infinita historia de las resistencias*, Magna Terra Editores, Guatemala 2011.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-691-6

ISSN: 2035-1496



€ 15,00