

Ada Sarahí Monterroso Rabanales

EL *POSTBOOM* EN LA NOVELA *SOPA DE CARACOL* DEL AUTOR
GUATEMALTECO ARTURO ARIAS

Asesora: M.A. Virsa Valenzuela Morales



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, marzo de 2014

Este trabajo fue presentado por
la autora como trabajo de tesis
previo a optar al grado de
Licenciada en Letras.

Guatemala, marzo de 2014

Índice

Introducción	05
1. Marco conceptual	07
1.1 Antecedentes	07
1.2 Justificación	11
1.3 Problema de investigación	11
1.4 Alcances y límites	12
2. Marco contextual	13
2.1 Causas del enfrentamiento armado	14
2.2 Conformación de las unidades del Ejército	15
2.3 Orígenes y causas de la guerrilla en Guatemala	17
2.4 Contexto urbano del conflicto armado	20
2.5 Contexto literario hispanoamericano	25
2.5.1 ¿Qué es el boom y el postboom?	25
2.5.2 Orígenes del postboom	29
2.5.3 Acepciones del nombre postboom	33
2.5.4 Diferencias entre el boom y postboom	36
2.6 Panorama literario guatemalteco	40
2.6.1 La nueva novela guatemalteca	40
2.7 Vida y obra de Arturo Arias	47
3. Marco teórico	50
3.1 Las características del postboom	51
3.1.1 Temática de denuncia	52
3.1.2 Influjo de los medios de comunicación	55
3.1.3 La inclusión de géneros musicales	59
3.1.4 Predominio de la primera persona	60
3.1.5 El uso de la intertextualidad	63
3.1.6 Uso del lenguaje coloquial	65
3.1.7 Uso de la ironía, la parodia y la carnavalización	65
3.1.8 Predominio de espacios urbanos y lo cotidiano	70

3.1.9 Inclusión de una temática sexual explícita	71
3.1.10 Inclusión de personajes cotidianos	79
3.1.11 Estructura o forma del texto simplificado	81
4. Marco metodológico	86
4.1 Objetivos	86
4.1.1 General	86
4.1.2 Específicos	86
4.2 Crítica estilística	87
4.3 Función narradora	92
4.4 Componentes morfológicos	93
4.4.1 Estructura	93
4.5 Instancias narradoras	95
4.5.1 Narrador	95
4.5.2 Punto de vista o focalización	95
4.5.3 El tema	96
4.6 Personajes y caracteres	102
4.6.1 Los designadores	104
4.6.2 Los predicados	105
4.7 Espacio	107
4.8 Título de la obra	109
5. Marco operativo	111
5.1 Análisis estilístico	111
5.1.1 Etapa analítica	111
5.1.1.1 Estructura	111
5.1.1.2 Argumento de la obra	111
5.1.1.3 Componentes formales de la obra	113
5.1.1.4 Modalidades de la escritura	116
5.1.1.4.1 Tipos de discurso	116
5.1.1.4.2 Estructura interna	118
5.1.1.4.2.1 Intertextualidad	118
5.1.1.4.2.2 Capítulos	119

5.1.1.4.2.3 Refranes y dichos populares	119
5.1.1.4.2.4 Letras de canciones	121
5.1.1.4.2.5 Títulos de obras	122
5.1.1.4.2.6 Documentos	124
5.1.1.4.2.7 Letreros	125
5.1.1.4.2.8 Sueños	126
5.1.1.4.2.9 Marcas	127
5.2 Instancia narradora	128
5.2.1 Narrador	128
5.2.2 Punto de vista	130
5.3 El tiempo	158
5.4 Los personajes	173
5.5 El espacio	197
5.6 El título	210
5.7 Etapa sintetizadora	224
Conclusiones	254
Bibliografía	255

Introducción

A partir de 1970, la novela hispanoamericana tomó un curso diferente en cuanto al manejo de lenguaje, presentación de ambientes, temática y estructura. Según estudios de Emmanuel Tornés Reyes, catedrático y crítico de literatura hispanoamericana, después del boom, la narrativa cobra nuevos visos; situación que dio pie a la creación de un nuevo paradigma por seguir y estudiar en materia literaria. A este nuevo paradigma se le llamó postboom. Esta nueva tendencia de novelar contraviene alguna de las prácticas literarias seguidas por el boom. Sin embargo, también toma elementos de la anterior estética, otorgándole nuevos sentidos y haciéndola más propia y original, lo cual caracteriza al postboom.

La novela guatemalteca no se encuentra ajena a estos cambios. Según Seymour Menton, es a partir de 1976, con las novelas *Después de las bombas*, de Arturo Arias; *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores; *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales, y *El pueblo y los atentados*, de Edwin Cifuentes, cuando se inicia la nueva novela en Guatemala. Ronald Flores, en su artículo *Hipótesis sobre la nueva novela guatemalteca*, expone que es con Luis de Lión y su novela *El tiempo principia en Xibalbá* (1970), cuando comienzan los cambios en la narrativa del país. También hace la misma afirmación Arturo Arias, en el documento *La Identidad de la palabra*.

En este marco literario, se seleccionó para esta tesis la obra *Sopa de Caracol*, del escritor guatemalteco Arturo Arias, publicada en 2002. Arias nació en 1950 y es catalogado por los críticos Ronald Flores y Seymour Menton como uno de los narradores que presenta, en sus primeras obras, atisbos que constituyen parte del umbral de la nueva novela guatemalteca.

Sopa de Caracol presenta la época del conflicto armado interno, que marcó la historia de este país y que, lamentablemente, continúa en vigencia en la ideología y como tema de interés para escritores. Agregado a esto, periodistas de medios

de prestigio actuales (Margarita Carrera, Sam Colop y Kajkoj Máximo Ba Tiul, entre otros) también mencionan en sus artículos esta temática social y la influencia en la vida de hoy.

Para esta tesis, se tomó como base la novela de Arias, *Sopa de Caracol*, y se desarrollaron los siguientes marcos: en primer lugar, el marco contextual, ya que toda obra literaria debe ser ambientada en un contexto histórico específico, que sirve como punto de arranque para el escritor, y el cual es el escenario de toda acción. En segundo lugar, se presenta el marco metodológico, con los pasos que se siguieron para la elaboración de esta investigación, basada en la metodología estilística, cuyos conceptos se extrajeron de los críticos Raúl H. Castagnino y Milagros Ezquerro. De este método estilístico se tomaron seis aspectos que permitieron desmenuzar la obra para conocer su estructura y reflexionar sobre su significado. Estos aspectos son: temática, uso del tiempo, personajes, espacio, función narradora y título.

En tercer lugar se elaboró el marco teórico, que enmarca y explica los conceptos manejados y, por último, en el marco operativo se exponen, desarrollan y fundamentan los objetivos de la investigación, para luego demostrarlos y llegar a los resultados finales. Los objetivos de la tesis se identificaron en *Sopa de Caracol* y son los siguientes: las características del postboom latinoamericano en la novela, la descripción de los componentes de la narración (tema, título, personajes, etc.) y se establecieron las similitudes y diferencias entre el postboom hispanoamericano y el de *Sopa de Caracol*. Este análisis profundizó la esencia de la obra.

1. Marco conceptual

1.1 Antecedentes

La inquietud de realizar esta tesis nació después de leer las publicaciones virtuales del crítico y escritor guatemalteco Ronald Flores, *Hipótesis de la nueva novela guatemalteca* (24:1) y el ensayo *Signos de Fuego* (10:1) ganador del Premio Certamen Permanente Centroamericano “15 de septiembre de 2007”, publicado por el Ministerio de Cultura, Editorial Cultura.

En estos textos, Flores manifiesta que la fecha en la cual inicia el período de la nueva novela guatemalteca es a partir de 1970 y que culmina en 1990, con Arturo Arias, fechas que coinciden con la teorización del postboom de Emmanuel Tornés Reyes, acerca de la novela contemporánea en Hispanoamérica. Flores, en el ya referido ensayo, indica que es con la obra *Sopa de Caracol*, publicada en 2002, que culmina el ciclo de novelas con temática de postguerra y matices experimentales, que se enmarcan dentro del contexto literario del postboom.

Sin embargo, no existen estudios exhaustivos acerca de la novela *Sopa de Caracol* relacionados con el contenido y la tendencia a la que pertenece. Por lo tanto, en este estudio se demostró que esta novela pertenece al postboom literario. Según los catálogos virtuales de las universidades Rafael Landívar, Francisco Marroquín, Del Istmo y Mariano Gálvez, no se encuentra ningún trabajo de tesis, seminario o artículo relacionado con la novela *Sopa de Caracol*.

En el catálogo de la Universidad de San Carlos de Guatemala se encontraron las siguientes tesis referentes a Arturo Arias:

Estudio de los procesos narrativos en los cuentos de Arturo Arias, escrita por Ana Judith Magdalena Grajeda Cetina, en 1980. Para esta tesis, la autora utilizó el método de Gerard Genette, que establece la clase de narrador que se utiliza en los cuentos, además el manejo del tiempo, el uso de la analepsis homodiegética

repetitiva en todos los relatos, la relación que existe entre la historia guatemalteca contemporánea y los cuentos de *En la ciudad y en las montañas* (Grajeda Cetina, 1980:5).

La forma de narrar de Arturo Arias en su novela Después de las bombas, escrita por Carmen Lesly Díaz Herrera, en 1986. En esta investigación se aplicó una metodología semiótica basada en la propuesta de Greimas, con la cual se describe cómo es el componente estructural narrativo del texto. Se eliminó la biografía del autor y el entorno histórico para obtener un estudio objetivo sobre dichas estructuras. También se elaboraron cuadros pertinentes a papeles temáticos y temas descriptivos, y la relación de estos con los programas narrativos (Díaz Herrera, 1986:8).

Ideas estéticas en obras de los ganadores del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias (2008-2012). Es un seminario correspondiente al curso de Literatura Guatemalteca, del Departamento de Letras, de la Facultad de Humanidades, del 7 de noviembre de 2013 y asesorado por el M.A. Milton Alfredo Torres Valenzuela. En este seminario se contempla una sección con la biografía de Arturo Arias y un análisis de su obra *Sopa de Caracol*, sobre la que se hablan generalidades de su estética y se le enmarca como propia del postboom hispanoamericano.

En cuanto a las fuentes de información vía internet se localizaron los siguientes artículos:

Hipótesis sobre la nueva novela en Guatemala (24:1), Ronald Flores, se refiere a generalidades de la novela *Sopa de Caracol* y hace énfasis en que la novela moderna guatemalteca inicia en 1970. También se encuentra el artículo *Sopa de Letras o recuperación de la parodia*, de Werner Mackenbach (26:1). Este breve texto resalta lo irónico y paródico que usa Arturo Arias en su narración referente a la condición del personaje principal, el guerrillero, y sus pericias en pro de la

revolución. Asimismo, resalta el uso del lenguaje que predomina, y se cataloga como una novela moderna de las más emblemáticas de Centroamérica. A su vez, la compara con la novela *Como agua para chocolate*, en la que resalta que en ambas prevalece lo culinario, pero desde diferentes perspectivas; en la primera, como parte del folclore e historia de México, y en la segunda, para reflejar la deconstrucción de la historia de Guatemala.

En *Sopa de Caracol, una novela universal*, de Ana Cristina Rossi (29:1) se expone una visión general acerca del contenido de la novela *Sopa de Caracol*. Según afirma la escritora costarricense Ana Cristina Rossi, la obra se desarrolla en dos planos: “El de los guatemaltecos inmersos en la lucha revolucionaria, por un lado, y el de personajes esperpénticos inmersos en la condición humana”. Al final de su artículo se hacen dos reflexiones sobre el contenido de la novela: “Sólo la contradicción nunca resuelta de qué se hace con aquello que no cabe dentro de la ley, de las buenas costumbres, de la vida en sociedad. ¿Qué hacemos con todo lo que no se deja normar, regular; qué hacemos con el baile, el desborde, el deseo, el ansia de infinito, la sed de transgresión, el placer desenfrenado, la sexualidad perversa, todo lo oscuro que también nos constituye como seres humanos? ¿Qué hacemos ante el fracaso de todos los ideales?”.

En cuanto a estudios críticos sobre la novela contemporánea guatemalteca se encontró:

La identidad de la palabra, Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX, (Arias, 1998), de Arturo Arias, consiste en una serie de análisis sobre algunos escritores guatemaltecos de las primeras cinco décadas del siglo XX. Se hace una aproximación sobre sus rasgos más comunes para definirlos como una generación. Otro documento encontrado es *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (Liano, Dante, 1980), donde el escritor y crítico guatemalteco Dante Liano plasma su visión acerca de los escritores guatemaltecos más importantes de la primera mitad del siglo XX.

Signos de Fuego (10:1) es un ensayo realizado por Ronald Flores y ganador del Certamen Permanente Centroamericano, del 15 de septiembre de 2007, publicado por el Ministerio de Cultura y Deportes. Este ensayo provee un panorama de la literatura guatemalteca desde 1960 al 2000. Su propósito es definir la situación literaria a partir del conflicto armado y sus secuelas. Además, reflexiona sobre las actitudes y posturas que diferentes generaciones de escritores han adoptado a raíz de esta coyuntura. El análisis abarca desde el Premio Nobel, Miguel Ángel Asturias, hasta los actuales escritores de posguerra como Rodrigo Rey Rosa y Humberto Ak'abal, entre otros.

La Literatura Centroamericana como arma cultural, volúmenes No. 1 y 3, escrita por Jorge Román Lagunas y Rick McCallister, presenta una serie de investigaciones sobre la literatura centroamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Hacen énfasis en la literatura testimonial como tema de mayor frecuencia en los países de Centroamérica, derivado de las guerras que se gestaron en cada nación por las condiciones de desigualdad económica. Entre otros aspectos de relevancia tratan las características de la literatura infantil, especialmente en Costa Rica, la Literatura feminista e influencias de la Literatura africana en Centroamérica.

El diálogo de los cuerpos, la sexualidad en la literatura guatemalteca (narrativa escrita por varones), volumen 1 es un compendio elaborado por Juan Fernando Cifuentes Herrera, en el cual reúne toda una clasificación de la narrativa escrita por hombres, en donde abordan la sexualidad como motivo central. La clasificación la hace desde los clásicos modernistas guatemaltecos, como Máximo Soto Hall, hasta los escritores más jóvenes como Javier Payeras y Maurice Echeverría. En esta obra escrita por Cifuentes Herrera y publicada por la Editorial Palo de Hormigo, en 2005, el autor demuestra, por medio de varias citas extraídas de las obras más representativas de los literatos guatemaltecos del siglo XX, la manera de cómo es tratada la sexualidad, según la visión que cada uno de ellos

tiene, entre las formas que abordan están: la iniciación sexual, lo paródico en el juego sexual, zoomorfismo, indigenismo en la sexualidad, neorrealismo sucio, incesto, narrativa erótica, pornografía, drogas, sadismo y fetichismo.

Estos son los textos encontrados que se refieren a la obra de Arturo Arias. Como se observó, no es mucho el material que habla sobre este escritor guatemalteco, por ello, es importante que se profundice más en su obra, y esto es parte de los aportes de esta tesis.

1.2 Justificación

En Guatemala existen pocos estudios referentes a la obra de Arturo Arias o acerca del postboom. A pesar de que escritores como Ronald Flores, en *Signos de Fuego*, y el mismo Arturo Arias, en *Identidad de la Palabra*, afirmaron que la nueva novela guatemalteca culmina en los albores de la década de 1990, en los inicios del 2000 aún se observa la presencia de esta estética en la narrativa.

Por esta razón se eligió *Sopa de Caracol*, para analizar qué rasgos del *postboom* hispanoamericano existen dentro de la novela, utilizando una metodología estilística.

1.3 Problema de investigación

La literatura es un medio de expresión en el cual se reflejan aspectos de la sociedad que la producen. Es una vía en donde la historia, costumbres y cosmovisión de una región pueden llegar a conocerse universalmente, y por la cual diversos sectores sociales pueden llegar a puntos de encuentro similares, empáticos o de protesta, puesto que han vivido o viven las mismas experiencias expresadas en la literatura.

Los estilos literarios en boga son propuestos en cada obra según el estilo del autor. De esta manera, Arturo Arias hace uso de una estilística muy particular en

su obra y esto es, precisamente, lo que se analiza en esta tesis. Por esta razón, el problema de investigación se formula en la siguiente pregunta:

¿Qué características del postboom se encuentran en la novela *Sopa de Caracol*, del autor guatemalteco Arturo Arias?

1.4 Alcances y límites

La producción literaria del escritor guatemalteco Arturo Arias abarca narrativa, ensayos y crítica literaria. Por cuestiones de espacio y tiempo, para esta tesis solamente se analizó la novela *Sopa de Caracol*.

En esta novela únicamente se investigaron las características más importantes del *postboom*, por medio del análisis estilístico. La metodología permite estudiar los elementos narrativos como la temática, personajes, función narradora, título de la novela, espacio y tiempo.

Por otra parte, los aspectos que se infieran en la novela y que correspondan al postboom serán cotejados con la teoría de Emmanuel Tornés Reyes. Esta comparación permitirá clasificar y valorar la novela *Sopa de Caracol* como parte de la estética de esta corriente literaria, mediante la identificación de las temáticas, los personajes, título y tiempo, entre otras.

2. Marco contextual

La temática en *Sopa de Caracol* está estrechamente vinculada con un período histórico muy importante en Guatemala: el conflicto armado interno. Con base en el *Informe de la comisión para el esclarecimiento histórico*, se presentan, a continuación, algunos aspectos y que detonaron la guerra en la nación, con énfasis en el ámbito urbano.

En las primeras páginas del texto mencionado se explica que Guatemala:

“(…) es un país de contrastes y contradicciones. Sus habitantes conviven en una Nación de carácter multiétnico, pluricultural y multilingüe, dentro de un Estado emergido del triunfo de las fuerzas liberales en Centroamérica. Guatemala ha tenido hermosas y dignas épocas desde el inicio de la cultura maya milenaria hasta nuestros tiempos; su nombre ha sido glorificado por su ciencia, sus obras, su arte, su cultura, por hombres y mujeres ilustres y humildes, honrados y de paz... Sin embargo, en Guatemala se han escrito páginas de vergüenza e infamia, ignominia y de terror, de dolor y de llanto como producto del enfrentamiento armado entre hermanos. Por más de 34 años los guatemaltecos vivieron bajo la sombra del miedo, la muerte y la desaparición como amenazas cotidianas para el ciudadano común” (1:3).

En Guatemala, después de los 36 años de guerra, aún persisten la violencia y la desigualdad, lo cual se puede constatar diariamente en los periódicos y noticieros de mayor popularidad en el país. Sin embargo, como nación ha padecido una serie de disidencias internas, producto de una falta de visión progresista común para todos los sectores sociales, así como de un sistema político sólido y unívoco que funcione como forma de vida para todos los ciudadanos. En el texto *Masacres*

de la selva, de Ricardo Falla se explica la mecánica de las luchas internas en el país:

“La historia reciente de Guatemala, vista desde el movimiento popular, puede dividirse en cuatro períodos principales. Cada período se *Guatemala memoria del silencio* caracteriza por flujos y reflujos de grandes fuerzas en pugna. El flujo es una oleada popular que con expresiones políticas se alza en busca de una sociedad más justa; y el reflujo es el golpe de represión que la hunde de nuevo y la aletarga. No la mata, es lo maravilloso, porque luego de pocos años, la oleada comienza a hervir y a encrespase en un nuevo período” (1:7).

A raíz de este cruento período muchos escritores guatemaltecos, entre ellos Marco Antonio Flores, Manuel Corleto, Mario Payeras, Luis Alfredo Arango, Otto Raúl Castillo, Alaíde Foppa y Arturo Arias, volcaron el contenido de sus obras en el conflicto armado, y expresaron su pensar y sentir en contra de la violencia y el horror acaecido durante 36 años que sumergieron al país en atraso, tristeza y crisis.

A continuación se explican brevemente las causas del conflicto armado interno surgido a partir de 1962, según el *Informe para el esclarecimiento histórico*.

2.1 Causas del enfrentamiento armado

Hacia 1962, durante el gobierno del General Miguel Idígoras Fuentes, se comienzan a gestar en Guatemala discursos populistas, debido al predominio y extrema autoridad que se otorgaban los militares como primeros mandatarios. A raíz de esta situación ejerció como mecanismo la represión y se cohibió la organización política de otros sectores sociales, por considerarse que eran contraproducentes con los intereses del sector militar.

Entonces, se decidió que debían fortalecerse y para ello se creó una serie de estrategias y mecanismos para fortificar su estructura. Según el documento *Guatemala memoria del silencio*, algunas de las estrategias y la conformación de la estructura militar se basa en los siguientes enunciados.

2.2 Conformación de las unidades del Ejército

Las estructuras militares comienzan a fortalecerse en 1970, según se lee en *Guatemala memoria del silencio*:

“Con la evolución de las estructuras militares, fundamentalmente con la creación del Centro de Estudios Militares en 1970, el Ejército comenzó a sistematizar la planificación de sus operaciones. La formación académica de los oficiales del Ejército dentro de las doctrinas militares y políticas, en particular de la Doctrina de Seguridad Nacional, tuvo en este centro militar un verdadero laboratorio de planificación en el enfrentamiento armado (1:15)”.

El lugar que alberga toda la fortaleza e inteligencia del sector militar está delegado en el Estado Mayor de la Defensa Nacional, cuyas funciones fueron conformar el centro técnico y consultivo del Ejército de Guatemala y asesorar al Ministro de la Defensa en todos los asuntos militares. El jefe del Estado Mayor de la Defensa Nacional tiene como funciones la organización, entrenamiento, educación, disciplina, conducta, planificación, empleo táctico y estratégico del Ejército. Es por eso que la mayoría de crímenes y estrategias de guerra fueron comandadas y ordenadas por esta institución:

“(…) las violaciones a los derechos obedecieron a operaciones diseñadas y planificadas por el Alto Mando del Ejército. El Estado Mayor ejerció un permanente control sobre las operaciones contrainsurgentes utilizando dos procedimientos: el control formal de los

canales de mando y la presencia del comandante en las áreas de operaciones” (1:35).

Es evidente la participación de los altos mandos fue de alto impacto, al propiciar un desarrollo de vida violento, en vez de optar por una vía democrática y justa; por ello, gran parte de la responsabilidad de lo sucedido recae en los mandatarios de esos años. Con la conformación de una base militar sólida, durante el período de Ydígoras Fuentes se promovieron las bases ideológicas.

“...la eliminación del comunismo y la subversión armada, así como de las organizaciones paralelas. A partir de la década de los 60, el Ejército comenzó un fuerte adoctrinamiento ideológico anticomunista. Inicialmente, la formación ideológica se impartió en la Escuela de las Américas, localizada en Panamá, y en Estados Unidos, y luego en los Centros de formación académica militar de Guatemala” (1:16).

Junto a ese adoctrinamiento ideológico, se estableció que todo lo que contravenía la política militar debía ser eliminado completamente; de esta forma se definió al enemigo:

“Enemigo interno son todos aquellos individuos, grupos u organizaciones que por medio de acciones ilegales, tratan de romper el orden establecido... que siguiendo consignas del comunismo internacional, desarrollan la llamada guerra revolucionaria y la subversión en el país... (También es) considerado enemigo interno aquellos individuos, grupos u organizaciones que sin ser comunistas tratan de romper el orden establecido (Centro de Estudios Militares del Ejército de Guatemala, Manual de Guerra Contrasubversiva, 1983)” (1:18).

Por otro lado, durante la primera mitad del siglo XX la Revolución Cubana y el emblemático Che Guevara, impusieron un modelo revolucionario contrario a los modelos militares con tendencia capitalista e influjo estadounidense. Impactaron en la conciencia social de todos los países hispanoamericanos que poseían gobiernos dictatoriales, en especial en Guatemala, país que se ha caracterizado por ser gobernado mayoritariamente por estos.

2.3 Orígenes y causas de la guerrilla en Guatemala

La guerrilla también conformó bloques de resistencia ante la presencia de la injusticia, desigualdad e indiferencia que padeció el sector campesino, que siempre estuvo al margen de todo desarrollo e inclusión social.

Como antecedente de las primeras manifestaciones guerrilleras hay que remontarse a la década de 1944 a 1954. En estas fechas se comenzaron a gestar los primeros levantamientos contra los regímenes militares que ejercieron un sistema de gobierno hermético y conservador, el cual pretendió someter a todos los sectores sociales, organizaciones e instituciones a la voluntad del primer regidor de ese entonces. Prueba de ello se relata en el texto *Masacres de la selva*:

“El primer período (1944-54) comienza con la Revolución del 44, que da al tratarse, poco antes del fin de la Segunda Guerra Mundial, con la época de los dictadores personalistas, como la del licenciado Manuel Estrada Cabrera y el general Jorge Ubico. Es una oleada democrática en la que los sindicatos se organizan, los pueblos indígenas comienzan a expresarse en urnas, los partidos políticos son autorizados y se desarrollan, la educación se extiende, las tierras se reparten entre los pobres. Es una oleada que toca los intereses de los terratenientes nacionales y extranjeros, especialmente de la United Fruit Company. El reflujo corta violentamente toda esta corriente de vida para los pobres con la invasión del coronel Carlos Castillo Armas desde Honduras, financiada por los Estados Unidos. Nosotros todavía hemos oído

testimonios de campesinos de Tiquisate en la Costa Sur, donde estaban las posesiones de la compañía frutera, que cuenta de los cadáveres que en 1954 se enterraron con tractor en la finca Jocotén de ese municipio” (21:11).

Después de las primeras manifestaciones revolucionarias comienzan a germinar entre 1954 y 1966 las primeras organizaciones formales de guerrilla, cuyo aliciente fue el proceso de insurrección que originó el triunfo de la Revolución Cubana (1959):

“El segundo período (1954-1966) se caracteriza por el nacimiento de las primeras fuerzas guerrilleras que, después del triunfo de la Revolución Cubana (1959), se organizan a partir de un alzamiento frustrado de oficiales (1960) y de brotes guerrilleros fracasados, como el de Concuá (1962) en Baja Verapaz. Se fundan las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) ese mismo año de 1962 y operan en zonas predominantemente ladinas (no indígenas) del país, que son las de oriente y la ciudad capital. El reflujo se produce en 1966 cuando el Ejército, en este caso dirigido por el Coronel Arana Osorio, las desarticula, causando en el proceso de pacificación la muerte de nueve mil civiles. Son los años de Vietnam, cuando las teorías y técnicas de contrainsurgencia norteamericana se probaban, para reforzarse a la vez en el sureste asiático y en Guatemala” (21:8-9).

Las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) fue una coalición de movimientos rebeldes que incluía a oficiales disidentes del Ejército y a estudiantes y activistas políticos de la izquierda. Empezaron a construir su base social en las comunidades campesinas no indígenas del oriente del país, comienzan a replegarse en la capital, organizados por los militares Marco Antonio Yon Sosa, comandante en jefe, y Luis Turcios Lima. Más tarde ambos militares fueron asesinados y comienzan entonces fuertes disidencias internas dentro de las FAR,

situación que dio origen a la formación de otros grupos contrainsurgentes. Uno de esos grupos que se conformaron fue el Ejército Guerrillero de los Pobres. Las bases ideológicas de la organización guerrillera (EGP) fue definida en una conferencia en 1974 que decía:

“Las acciones de propaganda armada deben investigar quiénes son los explotadores y los matones que oprimen más a los trabajadores de cada lugar y ajusticiarlos para liberar al pueblo de sus peores enemigos, eliminar a los terratenientes más crueles, a los comerciantes acaparadores, a los prestamistas, a los comisionados militares delatores y a todos aquellos que oprimen al pueblo. Así la propaganda armada va dando más confianza al pueblo y va metiendo miedo al enemigo” (1:72).

Tenían como funciones capturar a los comisionados militares que fueron el blanco más perseguido por las acciones de “justicia revolucionaria” del EGP. También los colaboradores del ejército, conocidos como orejas, fueron ejecutados por este grupo. Sin embargo, en el texto *Comisión para el esclarecimiento histórico* se registra que muchos representantes de esta facción y otros grupos de tendencia izquierdista, denominados guerrilleros, abusaron de su jerarquía, sobre todo entre 1981 y 1982, en contra de sus comunidades, anteponiendo problemas familiares, personales y ejecutando a los que estaban en contra de sus órdenes; algunos testigos informaron que dentro de ellos mismos masacraron a varias personas.

Actualmente, Guatemala continúa aún en esos procesos de flujo y reflujo histórico. Como prueba de ello se cita el artículo publicado el lunes 26 de diciembre de 2011, titulado *Avances en acuerdos de paz son mínimos*, donde revela que la situación de pobreza y polarización no ha cambiado después de más de 36 años, en el título se lee:

“A 15 años de la firma de los acuerdos de paz, líderes sociales de Sololá, Chimaltenango y Quiché señalan que hay más déficit que avances en el cumplimiento de estos por parte del Gobierno”.

2.4. Contexto urbano del conflicto armado

Según se describe en los apuntes anteriores, la guerra comenzó a germinarse en la ciudad con la aparición de los gobiernos militares, los cuales contaron con más recursos económicos y poder, además del apoyo de los Estados Unidos, con lo cual lograron armar aparatos y grupos de ofensiva mucho más poderosos en comparación con los primeros grupos de contrainsurgencia. Esta situación obligó a los primeros guerrilleros a emigrar a los campos y a territorios extranjeros, con el fin de convencer a las masas campesinas la necesidad de conformar un ejército.

Los primeros líderes guerrilleros surgieron dentro de los mismos aparatos de inteligencia militar, quienes fueron testigos de las injusticias que sus propios compañeros imponían a la sociedad guatemalteca, en especial a los indígenas. También en el ámbito universitario se descollaron muchos intelectuales partidarios del socialismo y la libertad de expresión e igualdad, entre ellos están los escritores y activistas Manuel Colom Argueta, Mario López Larrave y Oliverio Castañeda, entre tantos otros, que fueron asesinados por militares, quienes los consideraron subversivos.

Entonces, el gobierno militar para detener a estos intelectuales y poner un límite a sus discursos que causaban gran revuelo en la sociedad conformó aparatos de inteligencia como la G-2 y el Archivo. El Archivo es la institución encargada del resguardo, conservación y custodia del acervo documental perteneciente a la extinta Policía Nacional Civil. En él se encuentra documentación referente a órdenes de ejecución extrajudicial, entre tantos otros crímenes que por años se ocultaron en este lugar. En la actualidad esta institución tiene como función el proceso de recuperación, organización archivística y digitalización de millones de

documentos del Archivo Histórico de la Policía Nacional, como fuente primaria de información, lo que ha permitido el avance en el conocimiento de los acontecimientos sucedidos. Es por ello que en los espacios del Archivo Histórico de la Policía Nacional se busca crear el Centro de la Memoria para la Conciliación (CMC). Así como un lugar de conciencia que permitirá que ese conocimiento llegue a la población y posibilite no solamente conocer qué pasó, sino comprender mejor la situación actual y contribuir así a la construcción de una paz verdadera en Guatemala.

Durante el conflicto armado también se organizó a una vasta red de colaboradores e informantes que hacían la función de “orejas” o más bien infiltrados en entidades públicas y privadas, quienes se encargan de delatar a aquellos que consideraban subversivos del Estado. Según el *Informe para el esclarecimiento histórico*, ambas estructuras tenían funciones peligrosas e ilegales. Realizaban actividades de inteligencia, exterior e interior. Una de sus funciones principales era conseguir información acerca de dónde se encontraban los grupos subversivos y, sobre todo, eliminar a sus líderes. El fin era aniquilar a los comandantes insurrectos para que así sus ideales no se expandieran en el territorio nacional, para lograr la hegemonía del país.

Las operaciones de aniquilamiento en la zona urbana fueron más selectivas y de inteligencia, pues se inclinaron hacia la captura de los líderes e intelectuales contrainsurgentes. En el *Informe para el esclarecimiento histórico* se lee que los procedimientos convencionales para la obtención de la información se presentaban, por ejemplo, cuando personal de la G-2 o S-2 eran quienes adquirían información por medio de sus fuentes, la evaluaban y la diseminaban a los escalones militares que realizaban la operación en el terreno.

Una de esas operaciones consistió en interrogatorios y torturas dentro de las instalaciones de las zonas militares. Entre otras organizaciones que también actuaban dentro de la capital de Guatemala, estaban:

“Los S2 de la PMA Ordinaria (PMA-o) eran los miembros de inteligencia más temidos. Tuvieron una participación importante en el apoyo de operaciones clandestinas adelantadas en la capital, sobre todo bajo el gobierno de Lucas García, y en la Costa Sur gracias a la red de agentes que tenían desplegados a nivel rural” (1:26).

En cuanto a la participación de la G-2, según describe el *Informe para el esclarecimiento histórico*, sus integrantes portaban un carné que les garantizaba inmunidad y libertad para ingresar a cualquier parte. Generalmente, eran quienes participaban en los interrogatorios y torturas, y ni siquiera un comandante de una zona militar podía limitar las órdenes de un agente de Inteligencia.

Sin embargo, esta situación originó abuso de poder en quienes conformaban la G-2, entre otros aparatos de inteligencia, pues aprovechaban para resolver intereses de sectores particulares privados y públicos, y también asuntos de orden personal. Su estatus de poder les generaba también beneficios económicos. La forma como operaban era ejecutando a inocentes que eran delatados como rebeldes, aunque no lo fueran, solo por el simple hecho de haber entablado un pleito con un militar por insignificancias, tales como miradas, romances, pleitos de tierra, por autos, etc.

A partir de 1966 se comienzan a conformar los primeros escuadrones de la muerte en la capital. Su función era generar terror, y dentro de estos escuadrones surgieron los siguientes: Comité de resistencia Anticomunista en Guatemala (CRAG) y Consejo Anticomunista de Guatemala (NOA), entre otros, que sirvieron de cobertura a la denominada Mano Blanca. Estas conformaciones sirvieron para

infiltrar a militares en la sociedad, con el fin de obtener información acerca de los subversivos.

En 1978, miembros de la inteligencia penetraron varias entidades públicas como Correos, Teléfonos, Migración, Aduanas, Juzgados, Ministerio de Finanzas, Ministerio Público, en proyectos de desarrollo de la cooperación internacional localizados en áreas de conflicto y en negociaciones de paz. El fin era bloquear el ingreso e incidencia que subversivos podrían aprovechar para desestabilizar a los gobiernos de turno. También aprovecharon estos mecanismos para instalarse y contar con lugares fijos para guardar sus vehículos y otros aparatos con los cuales operaban.

En cuanto a las estrategias que emplearon estos grupos de inteligencia para amedrentar a la población urbana y para desaparecer a sus principales cabecillas están:

- **La desaparición**

Esta consistió en privar de libertad a la víctima y hacerla desaparecer. En muchos casos, aún se continúa con la incertidumbre de su paradero. El objetivo era negar información sobre la víctima desaparecida, lo que genera una profunda desesperación e incertidumbre en sus allegados, quienes llegan a hacerse la idea de que la víctima fue asesinada vilmente.

- **El secuestro**

Consistió en la captura de un sospechoso vinculado con la guerrilla o acusado de “subversivo”, el fin de esta táctica era mantener encerrada a la víctima en lugares clandestinos y ocultos, allí la torturaban y procuraban extraerle información acerca de los grupos y de las operaciones y planes que ejecutaban para alterar el orden.

En varias ocasiones la víctima era golpeada hasta morir. Su cuerpo muchas veces aparecía en calles o barrancos, como mensaje para el resto de la población implicada en la guerrilla. La manera como capturaban a las víctimas era interceptándola por medio de vehículos, en momentos cuando se encontraba sola o en situaciones de vulnerabilidad. Un caso muy famoso fue lo ocurrido con la escritora e intelectual Alaíde Foppa, de quien nunca se supo su paradero. Lo sucedido con esta intelectual también se menciona en la novela *Sopa de Caracol*, de Arturo Arias, como referencia de las operaciones extrajudiciales que realizan los militares en el ámbito urbano para aplacar el movimiento comunista.

También otra de las estrategias empleadas por los militares en el ámbito urbano y extraurbano fueron las operaciones de desplazamiento de las comunidades. Su propósito fue la eliminación de la población civil a través de desplazamientos forzosos.

“Esto les permitió mantener ciertas áreas de operación “limpias” de población civil. Mediante estas incursiones, el Ejército pretendía eliminar el supuesto apoyo de la población civil a la guerrilla y facilitaba la identificación de los guerrilleros colaboradores. ‘Guerrillero visto, guerrillero muerto’, era una de las consignas enseñadas a los soldados” (1:21).

Además, los desplazamientos sirvieron para mantener un mejor control sobre la población; sin embargo, esta situación permitió que muchos de los desterrados se alojaran en territorios extranjeros. México fue uno de los lugares, por su ubicación más cercana, que sirvió de asilo para muchos guerrilleros y desplazados. Desde tierras mexicanas aprovechaban para conformar sus estructuras y de inteligencia contra los militares.

Se inician en Guatemala los primeros enfrentamientos civiles desde la ciudad de Guatemala, y se extienden hacia el área rural. La finalidad para infiltrarse en la

provincia era conformar bloques más extensos y fuertes que contraatacaran a la milicia oficial. Sin embargo, también hay evidencia de que los primeros guerrilleros ejercieron abuso de poder, y en varias ocasiones obligaron a muchos pueblos a enlistarse en las filas guerrilleras, además de exigirles parte de sus siembras o ingresos para mantenerse. Aunque se mencione que los móviles que iniciaron la conformación de bloques guerrilleros obedeció a una sed de justicia, es relativo pensarlo en tiempos actuales, pues a raíz de lo que sucedió durante dicha coyuntura, más bien ha producido atraso y pobreza en el país, además de desintegraciones familiares, desaparecidos y fuga de intelectuales, entre otras situaciones que han afectado el desarrollo del país.

2.5 Contexto literario hispanoamericano

En este apartado se especificará lo concerniente al surgimiento del postboom, basada en la propuesta de Emmanuel Tornés Reyes. Dicha teoría será reforzada con los escritos de Donald L. Shaw, Roberto González Echeverría & Enrique Pupo-Walker y Daniel Blaustein, quienes también hablan respecto de la estética que precede al boom.

2.5.1 ¿Qué es el boom y el postboom?

Antecedentes del postboom

Panorama histórico hispanoamericano de la novela (1950 a 1975)

La narrativa del boom fue considerada una de las estéticas más emblemáticas del continente americano, pues una de sus propuestas consistió en contravenir los moldes tradicionales para estructurar y narrar una novela. En el ensayo de Echeverría & Enrique Pupo Walker se mencionan respecto del boom las coyunturas más importantes que sucedieron en Latinoamérica y que dieron pie al nacimiento de esta nueva estética, entre 1950 y 1975:

“Entre 1950 y 1975 se produjo un cambio radical en la forma de concebir, interpretar y escribir la historia y la literatura. Este a su vez,

dio lugar a un cambio en la autopercepción de los novelistas hispanoamericanos, la enorme importancia de los medios de comunicación y un mayor interés por Latinoamérica en parte de Europa y los Estados Unidos. Los acontecimientos políticos más importantes del período fueron la Revolución Cubana en 1959 y el golpe de estado chileno de 1973, pero también hubo otros que afectaron la escritura, en cuanto dieron lugar a explicaciones o testimonios y constituyen un telón de fondo inquietante: la caída del General Perón en Argentina, y la violenta y prolongada lucha de las guerrillas urbanas, brutalmente reprimidas en Argentina y Uruguay, y la violencia sin fin de Colombia” (12:244).

Ante la convulsión política que Hispanoamérica afrontaba en ese período, se comenzó a gestar en el ámbito literario, motivado por esa realidad, una nueva estética en cuanto a la concepción de la narrativa y literatura. Impusieron una variedad de técnicas experimentales que además estaban muy ligadas a la situación política general que se vivió en dichas décadas.

El uso exuberante de experimentación en la narrativa produjo como propósito una interpretación complicada de la realidad, tal como el tratamiento que hacen con el tiempo de una manera no lineal, la emergencia de diversas voces narrativas y el auge de formular una nueva realidad que consiste en romper las barreras entre lo fantástico y lo real, produciendo una variante dentro del boom conocida como Realismo Mágico.

Dentro de esta variante se pretendió expresar una realidad alejada del referencialismo tradicional. Se mezcló lo real con lo mágico de los mitos que se gestaron en los pueblos hispanos con el fin de revitalizar el origen e identidad de lo que caracteriza propiamente a estas regiones. Esto otorgó a la trama sucesos fantásticos como parte de la realidad, en donde el lector podía reformularse otras formas de explicación acerca de su entorno, pues la realidad que ofrecían los

sistemas políticos y sociales en boga expresados en la literatura, comenzaron a visualizarse en crisis, pues ya no eran considerados por los intelectuales hispanos como verdades últimas.

A continuación, se cita un extracto escrito por Randolph D. Pope, en el cual se condensan los rasgos más prominentes correspondientes a la estética del boom:

“En los años 60 el lenguaje se hace más flexible, más al día, popular, callejero. Los personajes son mucho más complejos y la cronología se vuelve intrincada, con la idea de empujar al lector a participar descifrando el texto. Con los años, la aventura política se vuelve agria, mientras que la sofisticación lingüística alcanza nuevas cotas y los novelistas recurren más a una reflexión sobre su propia escritura, haciendo ficción dentro de la ficción o metaficción, mientras que los personajes y las líneas históricas muestran el poder corrosivo de una sociedad postmoderna en la que todo vale y todo es igual de insignificante” (12:245).

Ante la coyuntura política y social acaecida entre los años de 1950 y 1975 los escritores del boom se encontraron con una realidad gastada como para ser motivo de su creación literaria. En los cenáculos del extranjero, después de lo ocurrido en las guerras mundiales, la literatura también afrontaba un período de desgaste, similar a Latinoamérica.

Muchos literatos decidieron, entonces, concentrarse en nuevas propuestas y rebuscar otros puntos de encuentro literario fuera de sus países, pero alejados de plasmar la realidad en la que estaban inmersos. Retomaron, entonces, otros elementos característicos de su cultura, valorizaron otros aspectos que quedaban relegados por dar mayor importancia a la guerra como motivo de tema. Entre estos aspectos, el de mayor valía fue el lenguaje. Se comenzó a gestar experimentaciones con este recurso, logrando que los cenáculos extranjeros

volcaran su mirada y atención ante nuevas propuestas. También incorporaron elementos de la tradición oral de sus propias culturas, como las leyendas y mitos, los cuales invitan a cada lector o grupo social a encontrarse en un punto de realidad sobrenatural, de misterio y emoción. En sí, daban otra interpretación y explicación de la realidad.

Esto fomentó la inquietud por abordar temáticas del Realismo Mágico. Ejemplos de ello se encuentran en las novelas de los autores más representativos del boom como Carlos Fuentes y su novela corta *Aura*, y la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, las cuales evidencian estas temáticas de realidad sobrenatural.

“Estos autores disfrutaron de una gran acogida popular y de la crítica. Adoptaron la estrategia vanguardista de proclamar un nuevo comienzo y llamar obsoletos a la mayoría de los maestros tradicionales” (12:247).

Remanencias de este cambio revolucionario de escritura pueden encontrarse en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX y también con Miguel Ángel Asturias y su novela *El Señor Presidente*, de 1946, pues la técnica narrativa que presenta con matices surrealistas y un lenguaje predominantemente lúdico es el punto de arranque para las posteriores manifestaciones del boom, según confirma Randolph D. Pope, en su ensayo *La novela hispanoamericana de 1950 a 1975*. Más adelante afirma:

“(…) en principio, los movimientos vanguardistas, estrictamente definidos, utilizaron técnicas innovadoras muy vinculadas a un mensaje político: antielitista, progresista y anárquico. En las novelas de los años 60 reaparecieron estos cimientos ideológicos, perdidos por entonces en Europa y Norteamérica. La interrelación de todos los tiempos, el cuestionamiento de un momento por parte de otro, la creencia en la historia y la realidad, la convicción de que es posible escribir nueva literatura y que esto tendrá un efecto purificador en la sociedad, los

vuelos de la fantasía, la búsqueda de un nuevo lenguaje, están relacionados con un deseo de asolar apocalípticamente el pasado para lograr un nuevo comienzo y partir de cero. El boom fue la culminación de varias décadas, pero el tiempo histórico, la retórica del período y el talento de sus protagonistas lo convirtieron en una especie de nuevo comienzo” (12:250).

Pero después de su gran éxito, afirma Emmanuel Tornés Reyes, “por suerte el mito tiende a desaparecer, vale decir, el automatismo que santificó el boom...” (19:5).

Luego de su gran esplendor y éxito, se especula que las nuevas tendencias de la narrativa son solo resabios que quedaron a la sombra de lo que fue el boom. El crítico Bernad Shaw, según cita Tornés, expone que los escritores de esta época se encargaron de “...resaltar sus calidades, pero los empalidecen enseguida al someterlos a la energía procreadora de la narrativa precedente” (19:6).

2.5.2 Orígenes del postboom

Panorama histórico de la narrativa hispanoamericana (1975-1990)

Basado en el ensayo de Gustavo Pellón *La novela hispanoamericana de 1975-1990*, después de la producción novelística del boom, el término de postboom fue acuñado solamente como prolongación de la misma estética del boom con algunas variantes como parte de su propia estética, pero en sí, Gustavo Pellón asegura que este término realmente no existe, más bien fue acuñado un tanto forzosamente por el resurgimiento de escritores más jóvenes que se fueron acomodando a la estética anterior, pero aportando algunas variables que no significan cambios representativos.

“A pesar de que se ha desarrollado el término postboom en un intento de describir estas nuevas tendencias, no existe, de hecho, ningún movimiento que responda a este nombre. Lo que encontramos es un

desarrollo del boom así como una aguda reacción respecto de sus posturas ante su cosmovisión y su estética. Por parte de los autores más jóvenes, el reconocimiento de los logros de los novelistas del boom se equipara a la conciencia de que el juego del virtuosismo técnico ha llegado a su final y que la mitificación de la realidad hispanoamericana no es respuesta apropiada para su momento histórico, marcado por una brutalidad sin precedentes y por la represión política” (12:296).

La nueva generación de jóvenes escritores manifiesta que la situación histórica que Hispanoamérica afronta no es propicia para que la estética narrativa se incline por la experimentación y la vanguardia en cuanto a escritura, uso de lenguaje y confección, más bien prefieren una vía clara que en sí patente denuncias contra las injusticias, la desigualdad y las guerras. Es así como también lo confirma Pellón:

“Los escritores de los años setenta y ochenta se alejaron de la ambiciosa arquitectura de novelas tan abarcadoras como *Rayuela*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*. El entorno político y económico destructivo en el que vivían (a menudo en el exilio político en vez de la autoexpatriación cultural de los escritores del boom) no fortaleció la visión segura, aunque a veces pesimista, de la experiencia hispanoamericana, tan evidente en las obras de la generación anterior. Sus novelas se distanciaron del mito hacia la historia, hasta alcanzar el extremo de la novela documental” (12:296).

A partir de 1975 se comienza a vislumbrar en la narrativa una nueva actitud más inclinada e interesada por su ambiente político, sin dejar los matices experimentales, los cuales serán adecuados a lo que cada escritor pretenda expresar. Los escritores comienzan a tomar partido no solo por lo que ocurre a nivel general en su propio país, en cuanto a situación social, económica, etc., sino también inician a ser testigos y portadores de lo que ocurre en diferentes sectores

sociales más específicos, tales casos como la participación de la mujer en la vida pública, los homosexuales y los jóvenes, entre otros.

“Desde 1975 hasta el presente, la novela también revela un cambio drástico en la perspectiva sociohistórica. Aunque escritas por autores políticamente liberales y de izquierdas, las novelas del boom se escribían desde la perspectiva social del centro. Los autores varones de clase media y alta predominan entre los escritores del boom. Con los años setenta la perspectiva de elementos más marginales de la sociedad se deja ver cada vez más. Las mujeres, los homosexuales, los judíos y otros colectivos que viven en los márgenes cultural, social, político y económico de la sociedad, y la historia, se convierten en los autores de estas novelas” (12:296).

En cuanto a cánones puramente estéticos que la nueva novela adquirirá, a diferencia del boom, será la presentación de personajes más populares y de clase social baja. Hace hincapié en el auge que han cobrado los medios de comunicación de masas y el arte popular. En términos generales, el arte popular fue un importante movimiento artístico del siglo XX que se caracteriza por el empleo de imágenes cotidianas tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, los *comics*, objetos culturales mundanos y del cine. El *arte pop* en sus distintas manifestaciones (literatura, pintura, música, etc.), buscaba utilizar imágenes populares en oposición a cánones puramente elitistas. A continuación se cita un extracto del ensayo de Pellón, que aglutina de forma general todas las características que conforman los baluartes del postboom:

“En términos estéticos, también se dio un movimiento hacia lo marginal. Los escritores del boom estaban sobre todo interesados en producir obras que despertaran la admiración que suscitan las obras maestras de la alta cultura. Fue sobre todo este aspecto el que contribuyó a que la novela hispanoamericana se trasladara de la periferia cultural al

centro, desde las capitales hispanoamericanas a las del mundo desarrollado: París, Roma, Londres y Nueva York. Comenzando con Puig y Sarduy los intereses culturales de los novelistas de la generación posterior se centran en los medios de comunicación de masas y los géneros de la cultura popular. Sus obras emplean, reflejan y se asocian con la cultura de las masas, no sólo la de la élite. Sin ser productores de cultura popular, se enfrentan a la realidad cultural de su época y buscan subvertir el sistema de valores que dibuja una clara línea divisoria entre la cultura popular y la alta cultura.

Aunque los novelistas recientes se han beneficiado claramente del legado de sofisticación narrativa del boom, algunos han considerado necesario retornar a un compromiso social y político más abierto que el manifestado en las obras del boom. Sus novelas no recogen las voces de caudillos mitificados o intelectuales alienados, sino las que han sido acalladas por razones sociales, económicas e históricas” (12:297).

Es entonces que, después del surgimiento del boom, la narrativa tiende a presentarse en tres estéticas diferentes: la novela testimonial, la novela histórica y la detectivesca. En cuanto a temas puramente estéticos, el teórico Daniel Blaustein, también afirma que después del boom la estética narrativa se encuentra en dos vías: una apegada a los cánones del boom y la otra con tendencia a la denuncia y expresión de lo puramente social e histórico.

Asimismo, Gustavo Pellón también clasifica la situación de la novela después del boom, la cual se describe en las siguientes líneas:

“Las tres nuevas corrientes más definidas de la novela hispanoamericana, tras el boom, fueron la novela testimonio, la novela histórica y la novela detectivesca en su variante dura. Más allá de éstas resulta difícil catalogar las nuevas tendencias de la producción novelística precisamente debido al pluralismo que domina en este

período. En todo caso, a la cuarta corriente más importante (formada por muchos brazos) se le podría dar el nombre de: 'Una imagen más diversificada de la experiencia latinoamericana'. Esta incluiría varias series de novelas que rompen con los estereotipos literarios e históricos hispanoamericanos cediéndoles la voz a las mujeres, los homosexuales y los judíos" (12:298).

2.5.3 Acepciones del nombre postboom

Manuel Tornés, en su teorización de la narrativa del postboom, menciona la forma como otros críticos han denominado a los nuevos autores de la narrativa contemporánea:

"Análogo camino aprueba el profesor y ensayista Luis Sainz Medrano en su Historia de la literatura hispanoamericana (Madrid, 1989) cuando especifica que los 'juniors' (evidentemente asimila a Shaw) son "epígonos del boom" (19:7).

Entre otras afirmaciones para el nombramiento de esta nueva tendencia, Emmanuel Tornés menciona:

"Quizá por esto otros críticos, investigadores y hasta escritores han echado mano a variantes disímiles. Por ejemplo, el uruguayo Ángel Rama en su libro *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, los califica explícitamente en el título, y en el prólogo, también suyo, con la frase "contestatarios del poder", enunciación que a mí me parece muy buena (19:19)".

Entre otros apelativos encontrados por Tornés se encuentra que críticos de la literatura moderna los han denominado como: "Novísima generación" y Ramiro Rivas los clasifica como una "poética de lo cotidiano o de lo trivial", y de "Novísima

Narrativa”, entre otras expresiones por la crítica y escritora argentina, Lilian Caroy, y “poética de la mediocridad”, por la escritora Lilian Heker.

En esta investigación se le llamará a esta nueva tendencia postboom, como comúnmente se les conoce y como lo denomina Emmanuel Tornés Reyes en su investigación *¿Qué es el postboom?*, adoptando el nombre que le adjudicó Antonio Skármeta, durante los años setenta.

Sobre la formación del grupo, asevera Tornés, que es una generación que agrupa a narradores nacidos entre 1940 y 1955. Por las fechas mencionadas el nacimiento de Arturo Arias oscila en ellas, lo que permite también enmarcarlo como parte de dicha generación en el contexto guatemalteco.

Muy importante es, además, destacar, según lo expresado por Tornés, que a pesar de sus diferencias de edad, contextos, posturas ideológicas y de cosmovisión, existe un rasgo esencial que los vincula:

“ (...) una esencial actitud humanista, ética y estética que mancomuna los textos de los creadores de estas corrientes, tales textos sin importar abiertamente los conceptos, dejan traslucir amor por el hombre y fe en su lucha por la democracia, el mejoramiento humano y la dignidad. Es por eso que rechazan las actitudes autoritarias y los prejuicios” (19:21).

Lo citado anteriormente corresponde al precepto más importante dentro de las características del postboom, pues de ellas se determinará que su objetivo no es más que la reivindicación del humanismo, a pesar de las injusticias propiciadas por el contexto histórico en el cual surgió esta tendencia.

Después de la confirmación de un nuevo paradigma literario que sigue después del boom, afirma el crítico Tornés que fue necesario teorizar esta tendencia, y junto al paraguayo Juan Manuel Marcos, proponen que el “precursor por

excelencia del postboom fue Augusto Roa Bastos y su novela *Yo el Supremo*, publicada en 1974. Marcos, al respecto de este precursor indica:

“...la novela de un veterano exiliado, *Yo el Supremo*, publicada en el corazón de esta década (de los 70), y en su cráter más ardiente, vendría a simbolizar este decenio de penurias y aprendizaje: una novela que parodiaba los estereotipos oficiales de la hagiografía, historiográfica, una compilación que expresaba la más grave revisión de la escritura narcisista... se erige en el más fértil y noble precursor del postboom” (19:9).

La anterior cita propone que el surgimiento histórico de la nueva narrativa comienza en los años setenta, confirmación que también respalda Ronald Flores, crítico y escritor literario guatemalteco, quien indica que la nueva narrativa guatemalteca inicia en 1970 y aún continúa su legado en los primeros años del siglo XXI.

Estas afirmaciones aclaran el principio de cuando surge la novela contemporánea, situación que estará aunada a los acontecimientos históricos, políticos y sociales del momento, así como de las nuevas tendencias en la filosofía sobre el acontecer humano. Es importante resaltar, como lo afirma Tornés, quien cita a Juan Manuel Marcos, sobre tres factores básicos que conformaron los rasgos para la eclosión de esta tendencia nueva:

“1. El instante en que aparece la novela (años setenta), período de las dictaduras militares en el Cono Sur. 2. El pensamiento ético de la novela (texto que “con indomable esperanza, rescataba la palabra del deshonor y del fuego”). 3. La estrategia discursiva-narrativa de la obra” (19:11).

Finalmente, ya que se ha esclarecido la fecha y circunstancias en las cuales surge la teorización de la nueva novela contemporánea hispanoamericana, a continuación se indicará cuáles son los rasgos y características más importantes de esta tendencia, según lo establecido por la teoría de Emmanuel Tornés Reyes. Estos datos son de suma importancia, pues de ellos se inferirá si están implícitos en *Sopa de Caracol*, para posteriormente enmarcar la obra como una de las novelas guatemaltecas cuyo contenido pertenece al postboom.

2.5.4 Diferencias entre el boom y el postboom

El teórico Daniel Blaustein, catedrático universitario y teórico de la literatura hispanoamericana, de Tel Aviv, en su texto *Rasgos distintivos del postboom* (2009), afirma que es ambiguo especificar claramente lo concerniente a esta nueva estética y la anterior, pues a lo largo del tiempo las investigaciones que se han hecho, sobre todo del nuevo estilo del postboom, remiten a teorías dispares que no convergen en un solo punto, pues muchos tratan de alabarlos mientras que otros empalidecen su contenido.

“Al abordar los distintos acercamientos teóricos a la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas, resulta prácticamente imposible no experimentar la sensación de hallarse ante ‘arenas movedizas’ conceptuales. La disparidad o, en ciertos casos, la ausencia de criterios analíticos consistentes, y la diversidad de enfoques adoptados (por ejemplo: literarios, biográfico-generacionales, políticos, culturales, etc.), ponen claramente de manifiesto la fluidez o inestabilidad semántica de los conceptos ‘boom’ y ‘post-boom’” (22:1).

Otra causa que también ha contribuido a no forjar un concepto más concreto sobre su acepción es su nombre de pila, pues para Blaustein muchos escritores del postboom, comenzaron a publicar sus creaciones cuando aún escritores del boom estaban vigentes, esto fue un motivo de confusión para delimitar ambas generaciones:

“Además de su relación con el postmodernismo, en sí mismo un concepto inestable y susceptible de múltiples usos, es posible enumerar otras causas que han contribuido a desestabilizar la noción de post-boom: la primera, y tal vez la más obvia, tiene que ver con su propia (y desafortunada) denominación. Si bien el prefijo ‘post’ significa ‘después de’ o ‘detrás de’, las primeras manifestaciones de la literatura del post-boom comienzan a aparecer cuando el ‘boom’ aún estaba en su apogeo.

Así, por ejemplo, una novela que considero perteneciente al ‘post-boom’ como *De donde son los cantantes*, de Sarduy, aparece en 1967, el mismo año en que se publica *Cien años de soledad*, tal vez ‘la’ novela del boom; similarmente, *La traición de Rita Hayworth*, de Puig, aparece en 1968, vale decir, dos años antes que *El obscuro pájaro de la noche*, de Donoso, novela que, según Swanson (1990), marca la culminación del boom. Si bien algunos autores han caído en la tentación de arriesgar fechas de inicio y/o culminación del “boom” y el “post-boom”, la mayor parte de la crítica que se ha ocupado de este tema admite que no hay límites precisos ni fechas claras, y por lo tanto señala que, (aproximadamente) a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, la literatura hispanoamericana comienza a emprender nuevas direcciones, ingresando así en una nueva fase o instancia que se ha dado en llamar el post-boom” (22:2-3).

Otra causa que para Blaustein da motivo a confusión es que muchos de los escritores del boom también escribieron utilizando las técnicas del postboom, además que para este teórico, el postboom, implica un fenómeno de mayor amplitud, pues además de recurrir a técnicas tan experimentales como el boom, también acogieron un mayor número de escritores, sobre todo, mujeres.

“Talvez la mayor dificultad en tratar de definir qué es el post-boom resida en que, a diferencia de la *relativa* uniformidad y del número *relativamente* pequeño de obras del boom, el post-boom constituye un fenómeno de mayor amplitud y también de mayor diversidad literaria. Más aún, uno de los escasos puntos de consenso que hay en torno al post-boom, y al cual me adhiero decididamente, es el concerniente a la heterogeneidad literaria que lo caracteriza, la que inclusive se ve reflejada (...) en la (co) existencia de tendencias antagónicas” (22:3).

La irrupción de las mujeres en el ámbito literario, así como la aparición de otros grupos sociales, o la presencia de personajes marginales en la escena literaria causaron un gran auge y aceptación en la generación joven del postboom. Aprovecharon las circunstancias sociales y los puntos de encuentro del denominado postmodernismo para relucir la voz de estos grupos quienes aportaron y enriquecieron con sus recursos e ideas la literatura del postboom. Con la aparición de estos personajes en la escena se contribuyó a la pluralización discursiva en la novela, lo que similar al postmodernismo desplegó un repertorio de voces o cosmovisiones que ejemplifica la pluralidad en el mundo.

El teórico Blaustein sugiere que para apreciar y valorar mejor esta nueva estética literaria que encierra un sinfín de técnicas, recomienda dejar a un lado su supuesto inicio y enfocarse más en su “fluir” o en su contenido y sumergirse más a fondo en la esencia que este fenómeno ofrece.

Ahora, para adentrarse más en el fenómeno postboom es necesario hacer una clara distinción de este fenómeno con el anterior paradigma (boom), los cuales han sido siempre objeto de comparaciones en menoscabo uno del otro, sin dejar clara la diferencia entre cada movimiento.

Para ello, Blaustein propone una diferencia entre el verdadero sentido de ambos paradigmas. Basado en las premisas de Lyotard (Lyotard, Jf. La condición

Postmoderna, 1989:18) un filósofo que expuso su concepción acerca de la idea de totalización de la historia y quien también habló sobre el fenómeno de posmodernidad, en el boom se pretendía erigir grandes mitos que legitimaban un sentido de verdad sobre el acontecer de la humanidad, mismos que para él han terminado y que ha dado pie ahora a la posmodernidad.

En esta vía pretende Blaustein ubicar al boom, como parte aún de una época moderna, ya que el contenido que encierra toda esta vasta producción se inscriben en la idea de una novela total que revela el movimiento total de la historia. En América Latina, la historia se refleja incapaz de explicar su propio origen, lo cual demandaba una comprensión basada en los mitos o en la búsqueda de un centro generador de un origen o una identidad acerca de las causas.

En cambio, el postboom pone en duda esa idea de totalización, lo que da pie a un sinfín de puntos de vista acerca de la historia, la diversidad del universo y permite entonces legitimizar varias verdades a una sola.

“La literatura del boom muestra intentos de acceder a la verdad –*the possibilities of articulating truths* (Williams 1995:10)–; ello corresponde a una creencia en lo que Lyotard (1984) ha llamado grandes relatos legitimadores o mitos fundacionales, y a una ‘nostalgia de totalización’ (González Echevarría 1987), la cual se traduce en la ambición de escribir la ‘obra total’, ‘enciclopédica’ o, según el comentario irónico de Saer, ‘la Gran Novela de América’” (Giardinelli 1992:196)” (22:4).

“En la literatura del post-boom, en cambio, suele traslucirse una crisis de la verdad, la incredulidad respecto de los megarelatos, y, principalmente, la abolición de la nostalgia de totalización” (22:5).

Al final del documento de Blaustein aparece una observación muy importante que este escritor hace respecto de la denominación que se le hace al postboom, la cual ha sido tema de debate y análisis en cuanto a su estilo, pero que no ha llegado aún a puntos concretos sobre el origen y significado de su nombre:

“Y la segunda observación se refiere al hecho de seguir empleando la denominación postboom, a pesar de los inconvenientes que he señalado previamente; a este respecto, cabe citar el siguiente momento de Octavio Paz: Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven, y nosotros no somos una excepción a esta regla universal (1987:26)” (22:11).

2.6 Panorama literario guatemalteco

2.6.1 La nueva novela guatemalteca

Después de conocer los antecedentes que dieron origen al postboom en Hispanoamérica, ahora se presenta lo referente a Guatemala. El proceso de adopción del postboom en el país también se debe a un mismo sentir, el cual consiste en la coyuntura social que en cada nación se gestó, dándose de una manera parecida en toda la región. En Guatemala, el postboom posee móviles similares o de encuentro para que a partir de 1970, aproximadamente, surgiera la necesidad de expresar la realidad de una manera distinta y más acorde con el acontecer diario.

Arturo Arias, en su documento *Identidad de la palabra*, reformula la situación de la literatura guatemalteca en relación con lo que acontece en el ámbito literario extranjero. Hace mención de tres obras fundamentales surgidas en la década de los años ochenta: *El mundo principia en Xibalbá* (1985), *Las catacumbas* (1987) y *El lugar de su quietud* (1989). Para Arias estas novelas representan parte de la nueva novela guatemalteca. En la década del setenta nace el estilo que emerge de una nueva generación, con nuevas ideas respecto de la narrativa:

“En la década de los años setenta se dio un movimiento joven, renovador, de la narrativa guatemalteca. Es una narrativa fresca, comprometida políticamente, pero no en un sentido dogmático. Más bien con un fuerte rechazo a los rígidos dogmatismos del realismo socialista, muy consciente de la función y elemento lúdico del lenguaje y cargada de un alto contenido humorístico. Es como si todos los escritores jóvenes se hubieran puesto de acuerdo de que el mejor medio de disolver la horrorosa realidad en que vivíamos era la risa. Por medio de la risa, de la parodia, se buscaba edificar un mundo alternativo al mundo oficial de los militares. Parafraseando a Bajtin, la risa celebra su liturgia, confiesa su fe, celebra la vida corporal y está indisolublemente ligada con la libertad. La seriedad es oficial, autoritaria, asociada a la violencia, a las prohibiciones, a las restricciones; la risa supone la superación del miedo. No impone ninguna prohibición, ninguna restricción. La risa, subversiva, destruye el horror y a quienes lo inspiran” (3:194).

Esta reflexión de Arturo Arias parte de la influencia obtenida de la metodología de Bajtin, que discurre sobre el recurso de la parodia y el carnaval, ambos también incluidos como rasgos del postboom. Por lo tanto, se puede inferir que el surgimiento de la denominada nueva narrativa guatemalteca se encuentra en consonancia con el nacimiento del postboom.

En la obra *El mundo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión, y *Las catacumbas*, de Méndez Vides, se otean la parodia y la carnavalización; en contraposición se encuentra el *Lugar de su quietud*, de Dante Liano, que hace alusión a lo formal y serio. Arturo Arias habla de la novela en sentido bajtiano:

“(…) la parodia funciona como una suerte de liberalización –aunque sea tan sólo durante la duración del discurso- de las fronteras entre las clases sociales, debido a la interrelación generada por el elemento

lúdico. La novela también permite borrar fronteras entre discursos lingüísticos, al estimular una relación dialógica entre las connotaciones ideológicas de las diferentes enunciaciones. El lenguaje paródico, entonces, es sólo una pequeña parte de lo que representa la novela como un todo multilingüístico” (3:164).

La idea de un todo multilingüístico deviene de la idea de dialogía implementada por Bajtín, este recurso implica el contraste de un serie de enunciaciones que están en constante interrelación, en imposición de uno sobre otro, en espera de su posible respuesta o de que se les ignore. Esta condición está ligada a lo que ha dicho Bajtín sobre sus estudios sociológicos en torno a la literatura, basados en el lenguaje como elemento indisolublemente ligado a lo social. Cualquier cambio en lo social también lo refleja el lenguaje.

Entonces, para Arias, el estudio realizado a las novelas de la época le ha permitido puntualizar en una serie de características que perfilan la nueva narrativa guatemalteca a partir del 1970, estas son (3:167):

- Brevedad del relato, aún dentro de las normas convencionales de la forma novelesca.
- Emergencia de lo erótico.
- Aparición consciente de las voces discursivas como protagonistas centrales del texto, por encima de los personajes o la trama, rompiendo así de manera explícita y directa con la tradición realista.
- Documentación consciente de una multiplicidad de voces discursivas que tradicionalmente eran consideradas marginales y rara vez habían protagonizado textos en períodos anteriores.
- Emergencia de lo lúdico y ruptura -por medio de éste- con los tabúes convencionales de una sociedad singularmente moralista y reprimida sexualmente.

- Asomos de una narrativa indígena maya, cuya principal característica parecería ser la voz desindividualizada, la voz que habla en nombre de una colectividad, de una comunidad.
- Novelas abiertas, carentes de forma, cuya estructura está compuesta fundamentalmente de una multiplicidad de fragmentos.
- Ausencia de un metadiscurso.

En efecto, los rasgos mencionados por Arias tienen correlación con lo referente al postboom. Estas se visualizan en lo emergente del plano erótico, la aparición de lo lúdico y paródico en la narrativa, la ausencia de un metadiscurso que en su momento hizo ininteligible la literatura al abusar del lenguaje como referencia, en las novelas abiertas compuestas de una multiplicidad de fragmentos que corresponden a la experimentalidad e inclusión de intertextos como partes del postboom. El crítico Seymour Menton menciona que la nueva narrativa guatemalteca se inicia en 1976:

“En términos literarios, la nueva novela guatemalteca no se inicia hasta 1976 con la publicación por Joaquín Mortiz, en México, de *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores (1937). Desde 1976, no hay sino otras tres novelas que merecen agruparse, guardadas las proporciones, con *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La casa verde* y *Tres tristes tigres*. Me refiero a *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales (1947) y *El pueblo y los atentados*, de Edwin Cifuentes (1926) publicadas en 1978 y 1979, en Guatemala; y *Después de las bombas*, de Arturo Arias (1950), publicada en 1979 por Joaquín Mortiz, en México. Las cuatro obras, todas escasamente conocidas, se basan en una manera o de otra en variantes del *Señor Presidente*, inmortalizado por Miguel Ángel Asturias, y en los distintos movimientos guerrilleros emprendidos desde 1960” (15:350).

Aunque tienen muchos rasgos en común, estas cuatro novelas podrían dividirse en dos grupos, según explica Menton:

“ (...) el realista y el carnavalesco. *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores, y *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales, las realistas, no tienen un protagonista individual, sino un grupo de jóvenes urbanos, que se sienten o comprometidos o desilusionados con la guerrilla de 1960, participando en ella o viviendo a su margen. Aunque la postura ideológica de los dos autores es distinta, ambas obras dejan una impresión pesimista. En cambio, tanto *El pueblo y los atentados* como *Después de las bombas* abarcan períodos más extensos y terminan con la victoria de una especie de héroe picaresco contra el dictador arquetípico, pero identificable como Ubico y Arana Osorio, respectivamente” (15:350).

En la novela *Los Compañeros* se pueden observar antecedentes temáticos y experimentales de *Sopa de Caracol*. La primera aborda la temática de desencanto por la utopía revolucionaria, además de ser presentada con tonos experimentales en cuanto a la inclusión de lo musical y popular. También incluye temáticas sexuales y una fuerte crítica a la familia, como principal represor de la libertad humana.

Al igual que el postboom, Seymour Menton afirma, según lo citado, que la novela guatemalteca sufre cambios: uno por la vía de denuncia y el otro con tonos carnavalescos, que repercutió grandemente al otros tonos a la narrativa y, sobre todo, al integrarse en el postboom.

La novela termina con una declaración del personaje El Bolo, quien establece la identidad total entre la madre terrible y la Guatemala violenta:

“No voy a volver nunca más, no voy a regresar nunca a mi pinche guatemalita de la asunción, a meterme a ese hoyo que me destruye, que me ningunea, que me asfixia. Allí donde está la casa de mi madre” (15:352).

Por tener también un protagonista colectivo, una estructura fragmentaria y una obsesión por la experimentación con el lenguaje coloquial, *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales, se presta para un análisis contrastivo con *Los compañeros*.

“Aunque sólo diez años de edad separan a los dos autores, pertenecen a dos generaciones muy distintas, tanto en el plano internacional como en el guatemalteco. Nacido en 1937, Marco Antonio Flores se identifica más con la generación de García Márquez (1927) y de Carlos Fuentes (1929), la cual también incluye a Mario Vargas Llosa (1936) y a Severo Sarduy (1937). En general, son autores que se toman muy en serio y se dan la responsabilidad de plasmar una visión muralística de los problemas nacionales con resonancias universales. En Guatemala, es la generación que se entusiasmó con la Revolución de 1944-1954 durante sus años de adolescencia; que se radicalizó frente a la contrarrevolución preparada por los Estados Unidos a través de Castillo Armas; y que, inspirados por la Revolución Cubana, cuando llegaban a la madurez de los 30 años, se lanzaron a la guerrilla de 1962-1970.

Morales pertenece más a la generación de la onda, identificada más con los mexicanos Gustavo Sainz (1940) y José Agustín (1944), pero con representantes en casi todos los otros países: Andrés Caicedo (1951-77) y Marco Tulio Aguilera Garramuño (1949), de Colombia, y Antonio Skármeta (1940), de Chile. Estos son los jóvenes que se sublevaron en 1968 contra todas las instituciones, incluso contra las tradiciones literarias. Por eso, sus escritos, sin que esté ausente la

preocupación sociopolítica, están más orientados hacia sus propias experiencias de adolescentes con énfasis en la música, el sexo y las drogas. Como autores, no se conceden tanta importancia y como rebeldes literarios no pretenden armar una novela bien estructurada” (15:355).

Por otra parte, Menton (15:357-358) indica que menos realista y también menos surrealista que *El Señor Presidente, Después de las bombas* tiene un ritmo más dinámico y más ágil, más apropiado para el ambiente de un carnaval grotesco con baile de disfraces. Esta novela también incluye sus aportes para la narrativa guatemalteca equiparables con las temáticas y demás rasgos del postboom.

La cuarta de las novelas guatemaltecas relevantes y la más lingüística de todas es *El Pueblo y los atentados* (1979), de Edwin Cifuentes (1926). “En efecto, es tan lingüística la novela que en la primera lectura los juegos lingüísticos predominan sobre el contenido. Las frases y las oraciones se encadenan por medio de la repetición de una palabra, o de una (s) sílabas (s); de la transformación ortográfica de las palabras para producir otro significado; o por la asociación libre” (15:363).

“La visión de mundo proyectada en *El pueblo y los atentados* es más revolucionaria que la de *Carnaval de sangre en mi ciudad* (1968), del mismo Edwin Cifuentes. Esta, que por constar de sólo 60 páginas es más bien un esbozo de novela, condena la violencia de la derecha lo mismo que de la izquierda. Cinco de los seis capítulos están dedicados a varios actos de violencia: un finquero mortalmente herido tiene que presenciar la violación y mutilación de su hija por tipos no identificados; una señora de la capital busca a su hijo desaparecido; los guerrilleros se apoderan de una finca y luego se pasean en jeeps matando policías y otros en la capital; la guerrillera, ex Miss Universo, logra escaparse de dos agentes para luego toparse con otro que la mata; la policía disuelve a balazos una manifestación política; los guerrilleros irrumpen en una fiesta para estrenar la nueva casa del arquitecto y lo secuestran. Mientras, *El pueblo y los atentados* luce

cierto tono lúdico, tanto por sus juegos de palabras como por el carácter pícaro del protagonista y la derrota del dictador malévolo, *Carnaval de sangre en mi ciudad* presenta los actos violentos de una manera grotesca, goyesca, de humor negro, sin ofrecer ninguna solución. La oración inicial de la novela es “El mundo es el infierno” (15:367).

Con lo expuesto por Arturo Arias y Seymour Menton sobre la nueva novela guatemalteca ambos concuerdan con que su inicio es en la década de 1970. En esta década, como en el postboom, la literatura se torna más sensible con lo que acontece en el mundo. Incluyen temáticas de denuncia sobre la historia y los procesos sociales; sin embargo, estas son expuestas con visos experimentales en lo lingüístico y en la inclusión de un nuevo recurso: la parodia. Su uso representa ciertas connotaciones en función de lo que se quiere dar a entender o criticar.

2.7 Vida y obra de Arturo Arias

Después de conocer los acontecimientos relevantes de la historia guatemalteca y literaria que influyen de forma directa en la producción de Arias, ahora se presenta su biografía. Esta es una semblanza extraída de la entrevista *Arturo Arias: Una conversación recuperada*, realizada por Daniel Tucux y Vania Vargas, publicada en la revista virtual *Luna Park* y realizada en 2007. ver (27:25).

Los padres de Arturo Arias son originarios de Quetzaltenango y en 1902 se trasladan a la ciudad capital. Por parte de la madre, la familia proviene de Aragón, España, y arribaron en 1870.

Arturo Arias nació en 1950 en la ciudad de Guatemala. Tiene un doctorado en Sociología de la Literatura en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales, París*. Descendiente de una familia de profesionales, fue instado por sus padres para que se dedicara a escribir. En 1969 gana una beca para estudiar en Boston, donde continuó desarrollando sus estudios literarios. Para ampliar más acerca de las inclinaciones de Arias respecto de su afición política se cita un extracto de la entrevista:

“Mi familia era de origen clase media liberal. Había simpatizado con los gobiernos de Arévalo y Árbenz. Desde pequeño, estimularon en mí una vocación patriótica, una vocación de trabajar en aras del desarrollo de Guatemala y buscar una transformación social del país. Eso me llevó, a finales de los años 60, a pensar que en aquel momento y en aquella coyuntura era necesario meterse a colaborar con los grupos que planteaban una transformación social de corte revolucionario. Ya desde los 70 colaboré en la medida de lo posible con varios de ellos y, en consecuencia, cuando vino el período de la violencia, en el año 80, mi nombre apareció en una lista negra acá y yo me fui para México y viví allá del 80 al 87. Fui profesor en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la UNAM. A partir de allí ha sido por mi cuenta y por mi inserción profesional que opté por residir allá, y por lo económico, pero mis ideas de mejorar socialmente a Guatemala nunca han desaparecido (...) Creo que en general los escritores tratan de hablar de la realidad de su tiempo. Sucede que a mi generación, aquí en Guatemala, le tocó una realidad muy especial. Le tocó una crisis político-social de una envergadura pocas veces conocida. A nosotros nos tocó lidiar con esa problemática, y a mí me parecía un deber patriótico tratar de no rechazar mi obligación en esa línea, tanto en lo literario como en lo político. Era una responsabilidad ética, moral y política” (27:25).

Ha publicado las siguientes novelas:

- *Después de las bombas* (1979)
- *Itzam Na* (Premio Casa de las Américas, 1981)
- *Jaguar en llamas* (Premio Anna Seghers, 1990)
- *Los caminos de Paxil* (1991).
- *Cascabel* (Artemis & Edinter, 1997, con traducción al inglés en 2003)
- *Sopa de Caracol* (Alfaguara, 2002)

Otros trabajos de investigación publicados:

- *Ideologías, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca 1944-1954* (Premio Casa de las Américas, 1979).
- *La identidad de la palabra: narrativa guatemalteca a la luz del nuevo siglo y Gestos ceremoniales* (1997).
- *Narrativa centroamericana 1960-1990* (1997).
- *Coguionista de la película El Norte* (dirigida por Gregory Nava, en 1984).

Es profesor en varias universidades estadounidenses, entre ellas la Universidad de Austin en Texas, San Francisco State University, y University of Redlands, en California. Es especialista en asuntos étnicos e identidad subalterna. Fue presidente de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) para el período 2001-2003. Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2008, máxima distinción que el Ministerio de Cultura y Deportes anualmente concede a través de la Dirección General de las Artes.

Actualmente, se ha publicado su más reciente novela *Arias de don Geovanni*, publicado en F&G Editores en 2010. Críticos como Dante Liano, Carolina Escobar Sarti y Carol Zardetto han designado a esta novela como una de las más atrevidas que incursiona en la sexualidad explícita, en donde el placer y el deseo son motores de la energía humana.

3. Marco teórico

A continuación se describen las características del postboom, bajo la óptica de Emanuel Tornés Reyes, las cuales se encontrarán en la novela *Sopa de Caracol*. Se extrajeron del texto *¿Qué es el postboom?* 11 características. Asimismo, también se incorporan observaciones referentes a las características del postboom, basadas en la teoría de Daniel Blaustein, docente e investigador de la Universidad hebrea de Jerusalén Tel Aviv.

También es importante señalar que la teoría del postboom será reforzada con algunos extractos del texto *La teoría literaria contemporánea*, escrita por Raman Selden. El porqué de la inclusión de este texto se debe a que Selden ha elaborado una investigación muy completa acerca de las teorías literarias que a lo largo del siglo XX y parte del XXI se han utilizado para analizar obras literarias.

En el caso del postboom, se ha observado que posee más puntos de encuentro con el postestructuralismo, tendencia que, según Selden, surgió a finales de los años 60. Entre algunos de los teóricos que han escrito sobre esta teoría están Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Lacan y Jacques Derrida, entre otros.

Del texto *La teoría literaria contemporánea* se extrajeron ideas referentes a la visión de texto plural de Barthes, el cual se explicará con mayor detalle en la característica número 11, que servirá para interpretar parte de la estructura de la novela, así como la deconstrucción de Jacques Derrida. Además, se tomará un extracto de la teoría estructuralista referente a la carnavalización, la cual fue elaborada por su máximo exponente Bajtín. Parte de estas teorías servirán para llegar al significado último del texto en la sección de aplicación para la etapa sintetizadora.

3.1 Las características del postboom

Dadas las circunstancias políticas que convulsionaron la mayor parte de América, a partir de 1970, según Tornés Reyes, fue necesario que la visión literaria se volcara a ello de una manera detonante y distinta a lo que ya se venía trabajando, además, otro factor que también incidió dentro de las temáticas abordadas por la novela contemporánea fue el auge que comenzaron a cobrar los medios de comunicación. La coyuntura social que se vivió en estas décadas, a partir del 70, propiciaron la incorporación de otros elementos en la narrativa, como la musicalidad y el hablar explícitamente de temas que en otras épocas provocaban controversias.

En cuanto a la visión literaria que Tornés tenía respecto de la literatura de aquellos momentos, se puede comprobar que su visión tiene correlación con las pretensiones del postestructuralismo, cuyos preceptos entraron en boga a finales de los años 60 con teóricos como Barthes, Lacan, Foucault y Derrida, entre otros. Lo que estos estudiosos pretendieron básicamente fue derribar las interpretaciones científicas y cerradas de los estructuralistas. Selden dice al respecto:

“Si había algo de heroico en el deseo del estructuralismo de dominar el mundo de los signos humanos, el postestructuralismo es cómico y antiheroico en su negativa de considerar con seriedad tales objetivos...”
(18:89).

En el postestructuralismo se da pie a una visión plural del texto, que abarca sentidos cómicos, paródicos y sexuales, ya que para ellos resulta inestable el concepto de significación única para un texto y bajo una óptica puramente científica. Algunas de estas explicaciones se citarán más adelante para reforzar las características del postboom. De esta manera, las características del postboom se enumeran a continuación.

3.1.1 Temática de denuncia

Como antecedentes que dieron pie a la incorporación de esta temática, Emmanuel Tornés Reyes manifiesta que la novela *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos (1974), es una de las primeras que presenta una temática de denuncia como propia del postboom literario. Puede señalarse, como dice este teórico, que es una de las primeras novelas, entre otras, en la cual se comienza a dar importancia a los sucesos sociales de una forma más objetiva. Las circunstancias que motivaron a los escritores de este período para dirigir sus obras más centradas en la realidad, las describe Tornés en la siguiente cita:

“La realidad es más imprevisible de lo que creemos. Ella nos demuestra que con antelación a 1973 (comienzos de los golpes castrenses contra las democracias conosureñas), se daban en América Latina un conjunto de anomalías sociales, económicas, políticas, filosóficas y culturales... semejante a lo que se presenta en algunos países del Caribe, Centro y Sudamérica a finales de los años sesenta” (20:10).

Además de rastrear el inicio de las temáticas de denuncia en la novela *Yo, el Supremo*, Tornés también indica que anteriormente estuvieron presentes en las novelas *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig (1968 y 1969, respectivamente).

“Los que han tenido la oportunidad de leer las historias contenidas en los títulos de Puig acabados de nombrar (historias engañosamente ingenuas), saben bien con qué decisión este autor impugna en lo secreto las formas de totalitarismo prevaleciente en Argentina en las décadas del 30, 40 y 50. En ambas hallaremos la denuncia sutil, pero firme contra las desigualdades sociales, las prohibiciones de las libertades individuales, las agresiones a la condición humana, los prejuicios sociales, la doble moral y la enajenación estimulada por los

mass media, desarreglos todos ocasionados –y esto no es inédito para nadie- por el pensamiento burgués más caduco” (20:11).

La temática de denuncia, constituye entonces, una característica intrínseca del postboom, la cual revela una crisis política y social que atenta contra los sectores menos favorecidos. Además, por lo que se puede inferir de las citas anteriores, la temática de denuncia no solo expresa un descontento por los sistemas políticos, sino también arremete contra las instituciones consideradas en el orden social como “incólumes” entre algunas la Iglesia, la moralidad y la ética. Otros aspectos que también fueron objeto de denuncia son:

“Frente a este panorama, los sectores más desposeídos y la clase media fueron paulatinamente disminuyendo su fe en esas ‘izquierdas’ y en el movimiento comunista internacional” (20:17).

La izquierda, que durante muchos años fue considerada una vía ética ante la injusticia y desigualdad que ofrecía el militarismo, fue declinando su imagen. Muchos escritores partidarios de esta tendencia denunciaron los hechos de corrupción y de debilidad que este tipo de sistema ofrecía, pues a la larga también constituyó otro régimen de opresión, al incurrir en la violencia y el oportunismo.

También Daniel Blaustein refuerza la idea respecto de la denuncia como una de las temáticas del postboom:

“El trágico impacto causado por los regímenes dictatoriales en el continente, así como la experiencia del exilio y el desarraigo, parecen haber determinado en gran parte de los escritores del postboom una inclinación hacia un tipo de literatura en la que se reflejan de manera explícita tales experiencias, y en la que abunda la denuncia social, ideológica y política” (22:7).

Partiendo de las observaciones anteriores, el postboom reflejará en sus temáticas la inestabilidad prevaeciente en el orden social por los sistemas políticos y económicos que la misma humanidad ha erigido y adoptado como forma de vida y pensamiento. Sin embargo, el modelo económico social que se instauró con la derrota del comunismo, el capitalismo con todos sus engranajes, ha generado un descontento y desencanto en el mundo, derivado de todas las paradojas que este sistema ofrece. A pesar que su primicia sea la acumulación de capital para propagar mayor riqueza, esa riqueza no es distribuida equitativamente y más bien desposee de su fuerza de trabajo, tiempo y producción a la clase asalariada. Es a partir de estos lances cuando surge la crisis en la humanidad, en el sentido de no poder satisfacer sus necesidades y de ver truncada la posibilidad de una vida digna en todas sus implicaciones (salud, educación, seguridad, etc.).

Esa concentración de riqueza que tanto propugna el capitalismo únicamente puede ser detentado por el dueño del mayor porcentaje de capital, quienes por lo general son dueños de grandes multinacionales, en otros casos, son ellos mismos quienes ejercen cargos públicos de alto mando, situación que les permite consolidarse en el poder público y ejercer un gobierno férreo de orden dictatorial.

Todo este clima es propicio para que escritores y pensadores plasmen en sus creaciones fuertes críticas de orden anarquistas contra la decadencia que atraviesa la humanidad al no tener más esperanzas en nuevos proyectos que renueven la sociedad, pues el comunismo, como vía de emancipación para la humanidad tampoco ofrece alternativas seguras ni lineamientos concretos, más bien dentro de esta facción se genera corrupción, disidencia y traición por seres inescrupulosos que pierden la visión o el deseo por cambiar su sociedad.

La denuncia como constante tópico del postboom es presentada como resistencia ante los hechos sociales que en la mayoría de Latinoamérica se desarrollaron. Sin embargo, la dictadura y la represión también contrajeron otros fenómenos sociales, tales como la migración forzada que permitió que gran parte de la

población hispana arribara a otros países en donde se produjo la aprehensión de otros elementos culturales, entre ellos, modas y giros lingüísticos. Es por ello que los tópicos de denuncia contra el orden social, como ha dicho Tornés Reyes y Daniel Blaustein, conforman una de las características más importantes del postboom.

3.1.2 Influjo de los medios de comunicación o mass media

Según el Diccionario de términos literarios de María Victoria Reyzaal se especifica que los *mass media* son:

“El conjunto de medios que permiten la comunicación de masas o la comunicación simultáneamente con gran número de personas desde lugares a veces muy distantes entre sí: radio, televisión, cine, etc.” (16:95).

Es innegable que los medios de comunicación de masas representan un índice de progreso, avance tecnológico y científico provisto de muchos beneficios para la sociedad. Tal situación resulta no ser tan benéfica para los intelectuales de los años 70 hasta la actualidad, según Tornés:

“Puig corporiza estas objeciones (tal y cual lo harán con posterioridad los restantes novelistas del postboom) mediante complejos mecanismos lingüísticos, intertextuales, lúdicos y paródicos, recursos con los que el narrador argentino subvierte magistralmente los enunciados desideologizadores lanzados por los medios de comunicación hacia los sectores poblacionales más humildes, estrategia, por cierto, muy parecida a la escritura de *Yo, el Supremo*. Por estas razones, si de precursores hay que hablar debemos situar entre los primeros a Manuel Puig, quien, por si fuera poco, es uno de sus más genuinos maestros” (20:11).

Los mass media representan las nuevas armas de combate en la era capitalista. Según las premisas de Lyotard (Vattimo, G y otros, 1994: 8) referentes a la condición posmoderna, los medios de comunicación serán las nuevas fronteras que el sector de mayor hegemonía pretenderá conquistar.

Después de las luchas físicas perpetuadas en los terrenos o países que se pretendían conquistar es ahora con los medios de comunicación escritos y visuales en los cuales pretenderán encarnar su poder con el fin de alienar a la población con la obtención de legitimar su propio discurso de poder.

Después de la primera mitad del siglo XX, el conocimiento será el nuevo terreno por conquistar, pues por medio de él y sus vías de manifestación (televisión, radio, periódico, etc.) el sector hegemónico no se limitará a un solo sector, sino más bien su discurso alienante se expandirá alcanzando límites universales. Es por ello, que en el postboom, Tornés Reyes indica que Manuel Puig es un precursor que arremete contra las intenciones perniciosas que los mass media ofrecen a la población. Deja en evidencia las cruentas pretensiones que subyacen por medio de la publicidad, las modas e incluso los noticieros.

Más adelante, Tornés Reyes en su texto, agrega:

“La época del postboom es la del dominio de los medios de comunicación masivos. Es tan activo hoy el papel de estos en la vida cotidiana, que ya no podemos ignorarlos como posiblemente antes si era factible hacerlo. Su crecimiento ha estado emparentado al de los nuevos narradores, de una u otra manera la mayor parte de ellos ha tenido que ganarse la vida - o se la ganan todavía- trabajando para la radio, televisión, cine, prensa escrita y tantos otros medios afines. Por consiguiente, saben de sus valores y defectos, de sus inmensas posibilidades para atrapar en sus redes al gran público, y de los

refinados y enajenantes mensajes subliminales que consiguen colocar en la mente es éste” (20:28).

El fin favorecedor que conllevaba el repunte de los mass media fue degradándose, al grado que los diversos medios fueron monopolizándose a favor de ciertos sectores sociales de poder. Estos grupos utilizaron estos medios como instrumento de manipulación de masas, pues estos les permitían esconder grandes actos de corrupción enajenando al público por medio de la publicidad a través de los programas televisivos, promoviendo una visión o discurso que favorece la imagen de estos sectores de poder ante rumores de versiones denunciantes en su contra.

Además, con la irrupción de los mass media, que para Lyotard constituye el inicio de la era posmoderna, los nuevos entes de transmisión de discurso fueron la radio, la televisión, el cine y otros, es por ello que los nuevos escritores tuvieron que permear en estos medios con los cuales ellos podían forjar su sustento, en muchos casos, además de que también constituyó la vía por la cual podían transmitir sus pensamientos sobre el mundo que acontecía. Los escritores del postboom también conformaron la era de los medios de comunicación, conocían muy bien el medio y los mecanismos de transmisión de información que en muchos casos contravenían la realidad u otras veces pretendían penetrar en las entrañas de la mente humana al imponer cánones o modas en el público, con el fin de hacer gastar sus recursos en compras fútiles, con ello se pretendía contribuir al enriquecimiento del capital de las grandes compañías.

La manera como fue expresada la dinámica de los mass media en la literatura y del uso de esta por los escritores se detalla en la siguiente cita:

“Incorporan la enorme experiencia técnica de los mass media al corpus de sus obras, se apropian sin prejuicio alguno de sus efectivos procedimientos. De ahí, por ejemplo, el gusto por la frase corta; la

precisión en el enfoque o encuadre de la anécdota, expresión o personaje; el manejo de metáforas no rebuscadas y el tono poético directo; la recreación de climas; la intercalación de spots publicitarios y de varias clases de segmentos radiofónicos con fines paródicos y reprobatorios, pero asimismo con el interés de captar de inmediato la atención del lector. Estos recursos, naturalmente, reciben un esmerado tratamiento literario; se convierten de burdas enunciaciones en refinados textos artísticos que conducen al acto intelectual en un ejercicio de efectos mentales opuestos al del mecanismo audiovisual. Se efectúa una acción decodificadora más perfecta con el fin de mostrarle al receptor la nocividad del mensaje que los Medios ocultan” (20:28).

Es así como el carácter noticioso, publicitario y televisivo también influye de manera notable en los textos característicos del postboom, generando nuevas formas de expresión literaria más novedosa y a tono con el acontecer tecnológico y moderno de esta época. Además, su inserción dentro de la literatura va conformando una estética literaria parecida a un *collage* artístico, que fusiona el carácter poético de la literatura con una técnica foránea de publicidad.

Aunque en el fondo la idea suena novedosa, el propósito de esta generación no es solo presentar una fusión estética entre arte literario y publicidad de masas, sino poner en duda o en tela de juicio la función que se le ha otorgado a los mass media como un instrumento en favor o en contra de la libre expresión y formación de criterio propio respecto del medio social en que se vive.

También a través de la técnica de los mass media, los escritores aprovecharon la ocasión para plasmar en sus escritos los elementos culturales de diferentes lugares y que con el tiempo se han ido fusionando. A través de la televisión y otros medios, la población ha logrado captar y adoptar otros elementos culturales, apropiándolos a su cultura.

3.1.3 La inclusión de géneros musicales o la musicalidad en los textos literarios

La música también jugó un papel muy importante que sirvió de ambientación para la trama de las novelas del postboom. Los géneros musicales que se incluyeron en los textos con mayor persistencia fueron de índole latinoamericano, como el bolero, el tango, la guaracha, el son, la salsa y la cumbia. No así, también se incluyeron otros géneros foráneos como el rock, la balada y el pop.

“Los autores, por supuesto, disfrutaban esta lúdica contaminación artística, esta adulteración genérica, entre otras cosas por razones de sensibilidad generacional y de formación musical. Pero también por motivos mucho más hondos, por móviles de identidad cultural, de filosofía de lo nuestro” (20:29).

La música cumple una función paralela en la literatura, que consiste en crear ambiente, tal como una filmación de cine, en la que la trama va acompañada de un sonido que anuncia felicidad, peligro, tristeza, etc. La interacción de la música y literatura es, según Tornés Reyes:

“Para el postboom, los textos musicales se insertan de forma armónica en las obras porque brindan deleite, porque convienen al desarrollo del conflicto, porque introducen nuevos sentidos o porque subrayan nuestra fisonomía, nuestra nacionalidad” (20:29).

Tal apreciación la manifiesta Tornés al referirse al texto de Luis Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). Asimismo, la inclusión de textos musicales en la literatura del postboom sirve también de referente para indicar la temporalidad en la cual se inserta la novela, mediante canciones específicas de cantantes que están de moda en el momento.

Entre otras funciones, la música implica otra forma discursiva que se interpola con la temática que el autor está tratando, y a la vez la complementa o la refuerza. Algunas letras musicales relatan también la historia de los personajes. La presencia de la música en el ámbito literario es también consecuencia de los mass media. Al hacerla partícipe en la novela también se refleja la eclosión de diferentes culturas en cuanto a ritmo y género al que pertenece la canción, pero también representa otra forma de expresión ideológica que al intercalarla con la narrativa da pie a fusionar varias formas artísticas de expresión.

3.1.4 Predominio de la primera persona

La narrativa del postboom presenta un mayor predominio de la voz narrativa en primera persona (yo), esto permite una inclinación más subjetiva de expresión, la cual deja que la trama gire en torno a un solo personaje principal (que represente a un solo individuo o una comunidad). Al respecto afirma Tornés:

“Entre los escritores del postboom se observa una inclinación mayoritaria por la locución subjetiva, por la historización en primera persona (yo). Este locutor, de acuerdo con la movilidad de la narración, da entrada a otros emisores gramaticales. Se usan técnicas por el estilo del monólogo interior, el discurso indirecto libre, objetos como grabadoras, agendas, diarios personales, fragmentos de películas... pero lo pautativo, vuelvo a subrayarlo, descansará en la interiorización y en la subjetivización del discurso que, como ha comentado Skármeta, se afina, a su vez, en la oralidad, en lo cotidiano, trivial o intrascendente” (20:30).

La preferencia por la utilización de una voz narrativa en primera persona propicia una forma más íntima de comunicación, en la cual el personaje que narra sus experiencias va desahogándose de manera más confidencial con el lector, lo cual permite que el mensaje se reciba de forma más directa y sin rodeos.

Puede considerarse también que la narración en primera persona es el hilo conductor que el lector debe seguir, aunque en él se interpole otra serie de discursos o recursos que dan apariencia de discontinuidad a la historia. Al final, lo que prevalecerá es la visión del personaje que narra la historia, que permitirá dentro de su discurso la convergencia de otras voces con menor relevancia social para que estas alcancen mayor notabilidad, cumpliendo así otra de las premisas del postboom: abrir espacio para la aparición de personajes marginales.

En cuanto a Raman Selden, respecto de las formas de discursos, expone en cuanto a las teorías elaboradas por su máximo exponente Michel Foucault, que indica que por medio del discurso se rastrean relaciones de poder. El poder real se ejerce por medio del discurso. Este poder tiene sus efectos reales. Para dar esos efectos reales solo lo hacen por medio de una voluntad consensuada. Por ello Foucault (Selden, R. 1985:120), es partidario de Nietzsche, quien dice que no hay verdades absolutas ni de conocimientos científicos. El proceso por el cual una verdad es socializada es a través de las descripciones de verdad establecidas por las autoridades intelectuales, científicas o políticas del momento, por los miembros de la élite gobernante o por los ideólogos dominantes. Al respecto dice Selden:

“Como otros posestructuralistas, Foucault considera el discurso como la actividad humana central, aunque no como un “texto general” universal o un vasto océano de significación. Está interesado en la dimensión histórica del cambio discursivo. Lo que se puede decir cambia de una época a otra. En ciencia, una teoría no se ve reconocida en su época si no se adapta al poder consensual de las instituciones y los órganos científicos oficiales. Las teorías genéticas de Mendel no obtuvieron ningún eco en 1860, se promulgaron en el vacío y tuvieron que esperar hasta el siglo XX para ser aceptadas. No basta con decir la verdad, hay que estar en la verdad” (18:120).

Sin embargo, para decir la verdad, Foucault (*Selden, R. 1985: 122*) en su diversas investigaciones acerca de un discurso basado en la locura, dice que existe un proceso de reglas que determinan lo que se considera normal o racional y logran silenciar con éxito aquello que excluyen (lo irracional). Lo que normará lo considerado como irracional serán las instituciones de poder como la educación, la Iglesia y la política; todas aquellas entidades que el hombre les ha otorgado poder para dilucidar entre lo racional y lo irracional. Esto, con el fin de que encaminen la vida social hacia un único sentido de verdad.

En la *Teoría literaria contemporánea*, de Raman Selden, cita a Foucault en el capítulo denominado *Postestructuralismo*, al respecto dice que en cada época histórica el discurso posee su propio conjunto de reglas y procedimientos que rigen, mediante la exclusión y reglamentación, el pensamiento y la escritura en un campo determinado, en un campo de saber, siempre avalado, como anteriormente se ha dicho, por las instituciones de poder del momento, pero Foucault afirma que nadie puede conocer el archivo de su propia historia o época porque es el inconsciente desde el cual se habla. La capacidad de comprensión está en conocer un archivo anterior porque se cuenta con bastante distancia y una dimensión diferente de pensar respecto de ese archivo histórico. Además, se evita de subjetividades al pensar en coyunturas sociales del pasado, pues el presente es lo que afecta, y desde el presente no se pueden juzgar los hechos de una historia pasada o futura.

Se puede decir, entonces, que a través de la predominancia de la voz narrativa se puede reforzar una clase de discurso que reafirma la visión de quien cuenta la historia.

3.1.5 El uso de la intertextualidad

La narrativa del *postboom* hace uso de los intertextos, lo cual hace más compleja su lectura. Su función, como manifiesta Tornés Reyes, se explica de esta manera:

“(…) su uso no radica en el acto superficial de introducirlo burdamente en el relato, sino, como señalábamos respecto de Lezama Lima, en trasladarla al texto impuesta de una conciencia contestataria, de una misión lúdica, transformadora y de una convicción popular. La intertextualidad –no está más recordarlo- es una estrategia postestructuralista por medio de la cual el escritor incluye intencionalmente en los intersticios de la enunciación textual codificaciones como citas o intertextos tomados de obras de otros autores, cercanos o lejanos en el tiempo, de pretextos culturales o de creaciones propias anteriores” (20:34).

La inclusión de la intertextualidad en las novelas del *postboom* implica la convergencia de otra serie de discursos que permite la notabilidad de otras voces, es decir, la intertextualidad, también permite modular la intención del discurso a partir de lo que dicen otros textos, lo cual es un indicador de otras formas de referencia literaria acerca de algún tipo de situación o temática a la que se quiere aludir.

Estos discursos pueden entrañar un significado paródico a otras formas literarias, también crítica de estereotipos sociales, y en sí pretende transgredir la unidad de género en la novela, haciéndola más extraña y menos común, en sí hace que la novela salga de los parámetros tradicionales en cuanto a representación y estructura.

También representa un desafío intelectual, por lo que se necesita de un lector con una formación erudita o con ansias de investigación que sea capaz de detectar la cita intertextual, el autor y fuente a la que corresponde. Puede también que la

intertextualidad solo sea mera invención del escritor con el fin de confundir al lector y mantenerlo activo y concentrado en la lectura.

Además de pertenecer a otras fuentes correspondientes de la literatura, la intertextualidad puede corresponder a extractos de canciones o segmentos de moda, cuyo afán es vincular la ilación de la obra con el mundo exterior.

En sí, la inclusión de la intertextualidad refleja la idea de pluralidad que tanto pregona la condición posmoderna como punto de encuentro con el *postboom*. En tiempos posmodernos se pretende resaltar que universalmente existen diversas culturas y formas de pensamiento, los cuales conviven paralelamente. La intertextualidad, entonces, tiene como intención empalmar diversos textos, creando un puente entre el pasado y el presente, lo cual nos permite visualizar la forma con han sido trabajadas las mismas temáticas y situaciones que afectan al ser humano y que son repetidas bajo otra modalidad de representación y discurso.

La literatura del postboom, por medio de su lenguaje y sus intertextualidades, procura ese universalismo que la propia literatura ofrece: esa inmensidad de historias vividas en épocas diferentes y de culturas y pensamientos diferentes que han prevalecido a lo largo del tiempo. A ello se debe que en el *postboom* se incluya con mayor persistencia la intertextualidad, permitiendo que la literatura refleje la multiplicidad de formas sociales que conviven en el mundo. Es como una construcción hecha de otras construcciones, con lo cual se refleja lo ilimitable que es el humano y la literatura misma.

Por medio del lenguaje se puede percibir la situación del mundo y por medio de la intertextualidad nace la conexión entre la literatura y su tiempo, en este caso el reflejo del tiempo posmoderno, dando cabida no solo a una esencia de discurso, sino a la eclosión de muchos que confluyen paralelamente.

3.1.6 Uso de lenguaje coloquial

El lenguaje de la narrativa del postboom tiende a ser más directo y más ilustrativo en los diálogos que entablan los personajes de las historias que, por lo general, corresponden a estratos sociales más populares o bajos. También tiene como propósito resaltar por medio del lenguaje lo popular de una cultura, las expresiones particulares de determinados grupos sociales, lo que revela su modo de ver el mundo.

“En cuanto al uso de lenguaje es inobjetable el privilegio que conceden los nuevos novelistas al habla coloquial, a la oralidad, cuyos referentes son los adolescentes o grupos marginados de los grandes núcleos populares, figuras que no hacen gala de la exuberancia barroca y cultista que dominó en la etapa anterior” (20:26).

La importancia de utilizar un lenguaje más popular acorde con el prototipo de personaje que actúa en la obra tiene también sus razones afincadas en la condición posmoderna, como punto de encuentro con la literatura del postboom. Como se ha mencionado, la era posmoderna desacredita la concepción de universalidad y en cambio entroniza la pluralidad y el reconocimiento de otros grupos locales a la zaga, quienes ahora cobran mayor hegemonía. A ello se debe el predominio de lenguajes locales y uso de regionalismos, entre otros aspectos, que otorgan más personalidad a los actantes y que, además, en ellos se anuncia la pluralidad de culturas entre muchas otras en contraposición con los personajes del boom, cuyo lenguaje culto y más universal era el apegado a la concepción de totalidad que el tiempo moderno propagaba.

3.1.7 Uso de la ironía, la parodia y la carnavalización

Dentro de la estética del postboom se puede observar en sus contenidos temáticos y mediante el discurso y comportamiento de los personajes, un sentido paródico como visión de vida. Estos recursos (el uso de la parodia, ironía y carnavalización) permiten denunciar el carácter de ciertos personajes históricos, la

propia historia e instituciones sociales, por su actuación en la vida social y las consecuencia nefastas hacia la población, lo cual ha permitido que el ser humano llegue a límites degradantes con daños psicológicos y crisis espirituales. En fin, estas intervenciones de personajes o entidades sociales en la historia solo han ocasionado serios daños a la condición humana. En palabras de Tornés, respecto del uso de la parodia e ironía:

“La ironía, fiel aliada del humor, contribuye a que éste cumpla mejor su labor desmitificadora; tarea de la que con sumo goce participa de igual modo la parodia. Estos instrumentos subvertidores conducen a –según señalara con toda razón Frederic Jameson- una ruptura del texto unidimensional de la narrativa burguesa, una dispersión carnavalesca del orden hegemónico de la cultura dominante. Conviene hacer la salvedad que el tratamiento del humor en el postboom es más espontáneo y fresco, menos cerebral que en el boom. Fluye, por decirlo de otra manera, con la naturalidad de sus portadores, y en ningún momento agrede o degrada el sentimiento popular” (20:26).

Antonio Sánchez Trigueros cita a Bajtín y explica en su texto *Sociología de la Literatura* sobre la percepción carnavalesca:

“La serie de géneros serio-cómicos de los que Bajtín hace derivar la novela polifónica desde la antigüedad (diálogo socrático, sátira, menipea, etc.), comparten lo que él llama una percepción carnavalesca del mundo, la cual se hace derivar de la estructura carnaval. No debemos olvidar que el carnaval, más que como fenómeno antropológico, a Bajtín le interesa como sistema semiótico, es decir, como un conjunto de imágenes o signos concretos y sensibles que pasarán al discurso literario a lo largo de los siglos hasta conformar una auténtica tradición de la literatura carnavalizada” (17:203).

El carnaval, según Bajtín, representa la gran cosmovisión universal del pueblo durante milenios pasados, una percepción de mundo que, basada en la alegre perspectiva del cambio y su jocosa relatividad, libera al hombre de la seriedad impuesta por el miedo a la autoridad terrenal y a la divina.

“Se trata de un espectáculo sincrético de carácter ritual que se presta a una traducción en imágenes artísticas debido a su carácter sensorial y concreto. A este proceso de transposición del carnaval al lenguaje de la literatura se le denomina carnavalización literaria. Durante el tiempo de carnaval primaba, por tanto, la lógica de mundo al revés. Se invertía y suprimía momentáneamente todas las formas de jerarquía y las desigualdades derivadas de la misma a través del contacto libre y familiar entre la gente y el libre lenguaje del cuerpo. Esta particular concepción de mundo, junto con las formas e imágenes que genera, pasaron a formar parte de los distintos géneros literarios a lo largo de un período de siglos durante el cual el carnaval se fue transformando. Influyó en el propio estilo verbal de la literatura, con su lenguaje profanador, blasfematorio y libre” (17: 204-205).

Más adelante, Bajtín sintetiza lo que entraña la visión carnavalizadora:

“El carnaval celebra el propio proceso de cambio, más que el objeto en sí. La risa carnavalesca relativiza los dogmas, las verdades absolutas, las oposiciones oficialmente establecidas, confiando alegremente en la posibilidad del cambio, asociado al ciclo de renovación de la propia naturaleza” (17:205).

El carnaval también implica otro recurso: el travestismo, fenómeno que también está presente en *Sopa de Caracol*. Una de las formas como se hace presencia del carnaval es a través del travestismo como tema y técnica de la literatura postmodernista, cuando se muestra el narrador-personaje de este relato,

transformando su apariencia personal y transformándose también los otros personajes del relato. Esa transformación simboliza un ritual en el que cada personaje invierte sus roles como seres humanos y también implica cambios en el orden mundial.

Según Raman Selden, en su texto *La teoría literaria contemporánea*, explica que Bajtín fue uno de los últimos formalistas y su teoría no se aleja de explicar la visión literaria a partir de la estructura lingüística: sin embargo, permeó mucho en sus investigaciones las premisas del marxismo. Es por ello que desarrolló una visión más dinámica del lenguaje en el campo de la crítica literaria.

Además, no trató la literatura en tanto reflejo directo de las fuerzas sociales, sino que conservó un compromiso formalista en relación con la estructura literaria, mostrando cómo la activa y dinámica naturaleza del lenguaje cobra cuerpo en ciertas tradiciones literarias. No hizo hincapié en el modo en que los textos reflejan los intereses sociales o de clase, sino en el modo en que el lenguaje desorganiza la autoridad y libera voces alternativas. Al respecto dice:

“Un lenguaje libertario es totalmente apropiado para describir su enfoque, que constituye una verdadera celebración de aquellos escritores cuyas obras permiten el más libre juego de sistemas de valores diferentes y cuya autoridad no se impone por encima de las alternativas” (18:26).

Su teorización sobre el carnaval tiene importantes aplicaciones, tanto en textos concretos como en la historia de los géneros literarios. Afirma que las fiestas asociadas con el carnaval son populares y colectivas; en ellas, las jerarquías se invierten (los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos), los opuestos se mezclan (fantasía y realidad, cielo e infierno) y lo sagrado se profana: se proclama una festiva relatividad de todas las cosas. Cuanto es autoritario, rígido o serio se subvierte, relaja o ridiculiza. A continuación se extrae una cita donde se

explica cómo Bajtín observa a lo largo de la tradición literaria el desarrollo del carnaval:

“Este fenómeno, popular y libertario en su esencia ha tenido una influencia formativa en la literatura de varios períodos, pero durante el Renacimiento se convirtió en especialmente dominante. ‘Carnavalización’ es el término utilizado por Bakhtin para describir el efecto modelador del carnaval en los géneros literarios. Las formas carnavalizadas más tempranas son el diálogo socrático y las sátiras menipeas. El primero se encuentra muy cercano en sus orígenes a la inmediatez del diálogo oral, en el cual el descubrimiento de la verdad se concibe como un intercambio de puntos de vista más que como un monólogo autoritario. Los diálogos socráticos nos han llegado en elaboradas formas literarias utilizadas por Platón. Según Bakhtin, algo de la ‘festiva relatividad’ del carnaval persiste en las obras escritas, pero lo cierto es que en ellas se produce una disolución de esa característica colectiva de búsqueda, en la cual diferentes puntos de vista se confrontan sin una estricta jerarquía de voces establecidas por el ‘autor’. En los últimos diálogos platónicos, añade Bakhtin, emerge una nueva imagen de Sócrates como ‘maestro’ que reemplaza la imagen carnavalística del grotesco calzonazo provocador del debate, comadrón de la verdad antes que su artífice” (18:27).

Selden afirma que en la sátira menipea, los tres niveles –Paraíso (Olimpo), Infierno y Tierra- se tratan con la lógica del carnaval. Por ejemplo, en el Infierno, las desigualdades terrenales se disuelven, los emperadores pierden sus coronas y se convierten en mendigos. Fedor Dostoyevski une las diversas tradiciones en la literatura carnavalizada. A continuación una cita de cómo el carnaval aparece en las obras de Dostoyevski:

“El cuento fantástico *Bobok* (1873) es casi una sátira menipea. Un encuentro culmina en el cementerio con una extraña relación de la corta ‘vida fuera de la vida’ de los muertos una vez enterrados. Antes de perder por completo la conciencia terrenal. Los muertos disfrutaban de un período de unos cuantos meses, durante los cuales se encuentran exentos de todas las leyes y obligaciones de la existencia moral, pudiendo gozar de una libertad ilimitada. El barón Klinevich, ‘rey’ de los muertos declara: ‘Quiero que todo el mundo diga la verdad... En la tierra es imposible vivir sin mentir, porque la vida y mentira son sinónimos, pero ahora diremos la verdad sólo para divertirnos’. He aquí la semilla de la novela polifónica, en la que las voces están en libertad para hablar de modo subversivo o chocante sin que el autor se interponga entre el personaje y el lector” (18:27-28).

3.1.8 Predominio de espacios urbanos y lo cotidiano

En contra de la estética anterior (boom), la nueva narrativa del postboom prefiere ambientar la trama de sus novelas en espacios ciudadanos, más urbanos y reales que presentar el conflicto de la trama en ambientes fantásticos como *Macondo*, y *Comala*, entre otros. Al respecto confirma Tornés:

“La nueva narrativa es, en cuanto al plano espacial, eminentemente urbana: es una literatura de la ciudad contemporánea. No es ni espantosa ni atractiva, sino simplemente cotidiana” (20:24).

Una de las razones por las cuales se inclinan los escritores de esta nueva estética por las ciudades la explica Tornés:

“La razón básica por la cual estos escritores sitúan sus conflictos en un espacio ciudadano se debe a que ese es el universo en que sus vidas se desarrollaron, el lugar donde conocieron la síntesis del conflicto moderno de sus respectivos países, el espacio donde minuto a minuto,

día tras día, año tras año fueron palpando las consecuencias del desarrollo inorgánico, las alegrías y esperanzas, los desengaños y las sombras” (20:24).

Daniel Blaustein, en *Rasgos distintivos del postboom*, publicado en 2009, indica que en efecto el postboom presenta una ambientación predominantemente urbana, y en ella incorpora numerosos elementos de la cultura juvenil, como por ejemplo las drogas, el sexo y la marginalidad, entre otras distintas expresiones de la cultura popular, como el cine, la moda, los deportes, la televisión, géneros musicales como el bolero, el tango, el rock, etc. En las novelas del postboom, estos elementos no constituyen meras referencias al extratexto, sino son manifestaciones culturales asumidas plenamente por los personajes, las que forman parte integral de sus vidas, determinando en gran medida sus respectivas conductas, sentimientos y puntos de vista.

3.1.9 Inclusión de una temática sexual explícita

Esta nueva poética incluye en sus contenidos temáticos la sexualidad que también es un aspecto importante que influye en la condición humana.

La sexualidad representa también un recurso estético, pues por medio del él, los personajes lo frecuentan como una catarsis o un plano de vida alternativo, en el cual canalizan todas sus frustraciones y problemas. Es como una especie de filosofía o modo de vida, en la que evaden su entorno social y su estatus social. El sexo contrae otras prácticas como la homosexualidad, bestialismo, pedofilia, necrofilia, etc. Estas manifestaciones sexuales, vistas desde los cánones morales establecidos por la sociedad, representan degradaciones del ser humano; sin embargo, estas temáticas también son abordadas desde otra óptica, aunque hayan sido también retomados en otras épocas, como lo confirma Tornés:

“(…) eran tratados de forma denigrante por los tabúes prevaletentes y las prácticas deterministas. Este es el caso de asuntos como la

situación social de la mujer, la prostitución y el homosexualismo, contenidos todos que los nuevos escritores reformularan desde una perspectiva más realista y afirmativa al dinamitar los lastres referidos y buscar una visión más actual e integracionista” (20:24).

Estos nuevos encuentros sexuales salen del clásico orden entre un hombre y una mujer, lo que da pie a nuevas concepciones de mundo y de nuevas relaciones sociales y sentimentales. Estos nuevos encuentros sexuales simbolizan una ruptura con el orden moral y ético. Anuncian un nuevo orden social, también se puede concebir como un orden de inversión y de parodia, mencionados en la característica anterior. Es en la literatura donde resulta posible cambiar el orden, destruirlo, armarlo e invertirlo, dando así una infinidad de pensamientos o formas de vida. La sexualidad se presta entonces a ese juego.

Para ampliar más acerca del sexo en la literatura, es *El diálogo de los cuerpos*, de Juan Fernando Cifuentes Herrera -promotor cultural y literato guatemalteco- donde se clasifican las obras literarias que en diferentes épocas han presentado más atrevidamente la sexualidad como tema.

En el prólogo del libro, Ronald Flores indica que este tema ha sido abordado por diferentes sectores sociales como un tabú, o como algo fuera del orden moral establecido. Sin embargo, hace énfasis en que el texto reúne una clasificación de diferentes obras narrativas con contenido sexual, pero desde la perspectiva masculina, lo cual hace del sexo un tema inquietante que constituye dentro de lo literario un nuevo campo semántico:

“La obra literaria es el reflejo de su tiempo y algunas veces expresa simbólicamente lo que no se puede decir directamente” (11:18).

Nuevamente refuerza que el sexo es una realidad inherente al ser humano, pero por ser considerado por la sociedad un tema controversial busca alternativas para

ser expresado y plasmado, el cual desde el inconsciente del ser humano es concebido como un deseo o también como un medio de trasgredir órdenes.

La sexualidad, según Cifuentes Herrera, ha estado presente desde todas las épocas de la historia, incluso antes de la llegada de los españoles a América. Emprendedores arqueólogos han encontrado evidencias a través del arte rupestre de los pueblos nativos manifestaciones de la sexualidad como parte de la vida del ser humano, entre ellos, según dice, figuras rupestres de carácter erótico, lastimosamente, cuando los españoles arribaron a América abolieron este tipo de arte por ser considerado de inmoral y diabólico.

Entrada la época colonial, Cifuentes Herrera dice al respecto del tema de la sexualidad:

“Durante la colonia era permitido escribir y leer las crónicas, los temas históricos y la poesía de carácter religioso, después de la censura del Santo Oficio. La literatura de ‘mentiras’, como llamaron a la ficción en las novelas y cuentos estaba prohibida. Las leyendas se transmitían oralmente, y ya a principios del siglo XIX circularon fábulas que en medio de la comicidad de los personajes animales, hacían cierta crítica y señalaban vicios de los personajes de la sociedad” (9:21).

Es por ello que Cifuentes indica que el abordaje de la sexualidad como tema formal dentro de la literatura inicia en el siglo XX, aunque en las obras del Naturalismo de Enrique Martínez Sobral se aborda parte de la sexualidad como una iniciativa profana frente a lo sagrado, de igual manera Gómez Carrillo en su novela *El Evangelio del Amor* (1922) retoma otra vez esta temática simbolizada como la sexualidad que representa lo profano, frente a lo sagrado o moral, o más bien el dilema del hombre entre lo espiritual y lo carnal. Esto se debe al pensamiento excesivamente racional y rígido que prevalecía en ese siglo.

Sin embargo, a principios del siglo XX, indica Cifuentes, con los modernistas la sexualidad empieza a aparecer en escena, tratado con un lenguaje sofisticado y poético, pero después de la Segunda Guerra Mundial cambia el panorama:

“Es después de la Segunda Guerra Mundial cuando se extiende entre la juventud los escritos de Jean Paul Sartre y los otros existencialistas, cuando se publican en EE. UU. los informes del profesor Alfred Kinsey sobre el comportamiento sexual de los estadounidenses, y se inicia el movimiento *hippie*, que algunos escritores de la década de los años 60, principian a tocar los temas y las formas lingüísticas corrientes, populares, de un lenguaje ordinario y bajo. Más en la narrativa” (9:24).

Pero más entrados los años, Cifuentes indica que el lenguaje con que se aborda la sexualidad en la narrativa guatemalteca hasta la actualidad tiende a ser mucho más directo, sin imágenes estilísticas, ni metáforas:

“Esto es importante porque refleja actitudes machistas propias del latinoamericano lumpen, chabacano, grosero, en el tratamiento de un tema que puede o debería reflejar gozo de la relación amorosa. Algunos expertos tratan de explicar estas conductas (que no son exclusivas de los narradores guatemaltecos) relacionándolas con cuestiones de carácter político e ideológico. Encuentran que la vulgaridad y las malas palabras son manifestaciones de una tendencia natural a la transgresión del ser humano, ante cualquier prohibición” (9:25).

Los temas como la desnudez y la entrega que se hacen dos seres en el acto erótico representa una comunión que implica un acto de posesión, el cual puede implicar muchas situaciones, y como ya lo ha dicho Cifuentes, esta puede deberse a lo político o ideológico.

Entre otras formas en que puede ser representado el sexo, Cifuentes indica que lo grotesco y la diversión profana respecto de la descripción del cuerpo y del acto amoroso son maneras descriptivas propias del cuento posmoderno. Además, también dice que puede agregarse lo carnavalesco que implica un humor antisolemne, como un afán de burlarse de sí mismo y de los demás con una total falta de seriedad. Cifuentes indica que en los contextos latinoamericanos hablar abiertamente de sexualidad puede servir para justificar la ideología social. Ante esto dice:

“Podremos derivarla de la conciencia sobre la conquista de la que fuimos víctimas, o bien, decir que la impotencia sexual es consecuencia de la explotación económica, o un resabio de la llamada ‘Guerra Fría’. Esto aplicado principalmente a la obra de los narradores de los años 70...” (9:169).

En cuanto a lo propiamente vulgar, sirve como recurso para expresar simbólicamente aquello que se pretende cuestionar o denunciar y que no se puede manifestar abiertamente debido a represiones políticas y sociales, como anteriormente ha indicado Cifuentes, derivados de la impotencia que han legado grupos de represión desde la Conquista hasta los tiempos actuales. Por ello, lo vulgar, considerado no estético, recobra auge en tiempos posmodernos, pues permite visualizar las situaciones desde otra voz y perspectiva, ya sea en denuncia, transgresión o parodia. En sí, el sexo relatado con visos de vulgaridad permite hablar sin hipocresías y deja a un lado los convencionalismos.

Cifuentes indica que lo sexual explícito se opone a lo estético:

“La vulgaridad es opuesta a la estética; sin embargo, como expresión transgresora forma parte de la conducta humana y encuentra en la relación sexual el momento más adecuado para su desborde. Pero aquí en la intimidad del acto lo vulgar deja de serlo para adquirir la categoría

de incentivo estimulante. Es como si al despojarse de las vestiduras y quedar desnudo con la o las parejas, también se dejan a un lado los modales y el lenguaje de la sociedad educada a la que se pertenece. Los cuerpos desnudos han perdido parte del pudor. Que es una actitud del recato ante la desnudez del otro o la propia. El recato puede referirse a la desnudez moral propia” (9:170).

Cifuentes explica que el erotismo de los cuerpos está íntimamente ligado con la relación sexual y, por lo tanto, a la comunión anatómica de la desnudez. Aquí lo erótico está relacionado al movimiento y el movimiento de los cuerpos representa una clase de violencia elemental, violencia que anima a los movimientos eróticos.

Ejemplifica esta situación erótica con el hijo que ve a los padres en el acto de la relación sexual, cree que el padre le está haciendo daño a la madre y llora, porque no comprende que es un acto de amor.

En la relación, al varón corresponde el papel activo, es él el que monta, el que empuja, el que introduce. Mientras que la mujer (generalmente) asume un papel pasivo, de “dejarse hacer” y “es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido”.

“En este sentido, aunque sea con la mutua complacencia, de manera voluntaria y animada por la voluptuosidad y el deseo, es que en el acto erótico se representa una violación al cuerpo femenino. Toda la operación erótica tiene como principio, una destrucción de la estructura de ‘ser cerrado’ que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del acto. Entonces el terreno del erotismo es el terreno de la violencia, de la violación. Y luego se pregunta: ¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? ¿Una violación que confina con la muerte? Toda la

operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (9:172).

Es imprescindible, además, considerar el erotismo relacionado con dos aspectos de la psicología humana: lo prohibido y la transgresión. Desde el principio, en el mito de la creación, según Cifuentes, el primer hombre y la primera mujer reciben el don de la vida, pero con una condición, la de apartarse del árbol de la vida. Aunque planteado como un acuerdo, en el momento de ser formulada, nace en la naturaleza del primer hombre y la primera mujer, la idea impulsiva de transgredir. Entonces se produce la caída con todas sus consecuencias: la expulsión, la necesidad del trabajo, el dolor del parto, la vergüenza y la necesidad de cubrirse.

“La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado de comunicación que revela un ir en pos de una continuidad posible de ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad entendida no como mera impudicia, como ausencia del recato ante la desnudez. Para Bataille, significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad. De eso que nos hace diferentes, únicos” (9:172).

La desnudez, dice Cifuentes, es un estado inhibitorio en determinadas circunstancias. Desnudarse, en todo sentido, es como mostrarse. La entrega al acto erótico, llega a su fase crítica en el momento de descubrirse, pero una vez en el juego amoroso, la desnudez es parte de la culminación de la comunión que implica el acto de la posesión. El cuerpo tiene sus secretos que incitan y estimulan la realización del amor sexual. La belleza del rostro influye en la atracción inicial, pero una vez expuesto el cuerpo, el deseo se inclina por los rincones que incitan a la exploración táctil, olfativa, lingual y gustativa.

Pero a partir de la mitad del siglo XX, Cifuentes indica que los escritores de las generaciones de 1940 a 1960 utilizan la sexualidad para dar cuenta de las interioridades de la lucha armada en Guatemala desde una manera directa y explícita. Es a lo que los marxistas llaman Neorrealismo Sucio.

Entre sus máximos exponentes, indica Cifuentes, están: Marco Antonio Flores y su novela *Los compañeros*, y Luis de Lión, con *El Tiempo principia en Xibalbá*. Cifuentes relata que en las novelas de esta generación fácilmente se cae en lo vulgar y escatológico cuando se narran escenas sexuales o se describen los actos que culminan con la relación. En la literatura se justifica con la explicación de que el estilo de la posmodernidad es lo real del realismo, esto es, decir las cosas por su nombre, sin pudor y vergüenza, por ello la delicadez es como un eufemismo que tiende a desaparecer en la narrativa y aún en la poesía de la época actual. Cifuentes cita: “En nuestro país es fácil ilustrar lo referente a la vulgaridad y el mal gusto” (9:192).

En cuanto a la generación de los escritores más jóvenes, Cifuentes indica:

“(…) estoy hablando de la última década del siglo XX abordan lo erótico de una manera avanzada en el sentido de mezclar con lo sexual, la experiencia de la droga, que forma parte de su cultura y su circunstancia. Carecen de la intención estética y en cambio, buscan el impacto de la palabra por burda que sea. Lindan con lo porno” (9:240).

“Maurice Echeverría combina en la ficción, lo sexual, lo erótico, lo perverso y lo antinatural. Utiliza para ello la figura del diablo. Tal situación no puede ser narrada con otro lenguaje que no sea el escatológico porque su intención es lastimar, golpear y perturbar la tranquilidad interior que se supone en el lector. Además introduce los excesos de la drogadicción y la proctofilia” (9:248).

“En uno de los capítulos finales, el personaje narrador en primera persona (Payeras) hace una reflexión que corresponde de manera muy cercana a la caracterización de los jóvenes integrantes de la generación a la que el autor pertenece, la generación X, del fin de siglo. Sin objetivos, sin una ideología, con el hastío de lo cotidiano y la plasticidad de los constantes mensajes de una sociedad de consumo, satisfecha y alienada” (9:253).

El erotismo y el amor en la narrativa guatemalteca, según Cifuentes, son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman la sexualidad. El erotismo es exclusivo del ser humano. Es la sexualidad socializada y transformada por la imaginación y la voluntad de los hombres y de las mujeres.

En todo acto erótico tiene lugar predominante la imaginación, el deseo. Por eso, se dice que es una cualidad eminentemente humana y civilizada. “El sexo es subversivo, ignora las clases sociales, las diferencias étnicas y no sabe de problemas de género ni de interculturalidad. No discrimina. Irrespeto las jerarquías, obvia las artes y las ciencias; el día y la noche. El erotismo es dador de vida y muerte. Es represión y es licencia. Sublimación y perversión. Maurice Echeverría lo ejemplifica en su cuento *El ascensor*, el paso de la inocencia a la más execrable perversión” (9:268).

3.1.10 Inclusión de personajes cotidianos

Según Tornés Reyes, los nuevos narradores prefieren incorporar en la trama de sus novelas personajes adolescentes, marginados sociales, protagonistas aparentemente intrascendentes:

“(…) existe entre ‘los contestatarios del poder’ una notoria preferencia por los protagonistas adolescentes. Quizá esta elección se deba a que esta etapa del individuo es un proceso a medio camino de todo, una

fase vital en que se transpira dinamismo, rebeldía, pureza. También un período en que la vida nos marca muy fuerte, nos deja huellas imborrables. Usualmente estos muchachos son marginados salidos de la gran masa de desposeídos o de los sectores medios. Son desarraigados sociales, perseguidos políticos, pobladores simples, homosexuales, prostitutas, enfermos de sida, drogadictos, etc.” (20:23).

En efecto, en la literatura del postboom prevalecen personajes que aparentemente se han considerado menos trascendentes o poco importantes, y en esta narrativa cobran mayor relevancia. Una razón puede deberse a que ellos son los agentes en quienes recaen las secuelas de los emprendimientos ideológicos de la época moderna. Estos personajes cotidianos fueron testigos del derrumbamiento del marxismo-comunismo cuya primicia era el advenimiento de un nuevo porvenir para los más desposeídos.

Ante el ocaso del último gran megarrelato que erigió esperanzas en la población popular se gestó un descontento que derivó en escepticismo y nihilismo, por ello en la narrativa, a través de estos personajes populares se pregona una nueva actitud por tomar en la vida ante la falta de nuevos proyectos que den sentido a la humanidad. Esa actitud no es más que gusto por lo hedonista y los placeres mediante el sexo, de esta cuenta resultan como perfectos protagonistas las prostitutas o mujeres liberadas sexuales, lo mismo puede decirse de la aparición de personajes homosexuales quienes encarnan una conducta más liberal y rebelde.

De la misma forma, los protagonistas adolescentes representan ese nuevo talante, más acorde con los tiempos posmodernos. El adolescente es siempre rebelde por naturaleza. Es también la etapa de transición en cuanto a la conformación de una identidad y experimentación de diversos sucesos que la vida le ofrezca. Lo mismo puede equiparse entre la posmodernidad y la adolescencia ambos representan

una etapa de rebeldía, de crisis de aceptación de identidad y, sobre todo, una etapa de transición. Tornés agrega:

“Es esta una literatura que se alimenta de la cotidianidad, de la existencia mundana. Por tal motivo, no le interesa la trascendencia ni la configuración de héroes, sino la creación de criaturas que experimentan la duda y el temor, el amor y el desamor, el error y el acierto, el acto noble y la diablura, la esperanza y los pesares, las virtudes y los defectos. No se dejan aprisionar por un pensamiento único, ya que intuyen que el acontecer es más rico que lo presentado” (20:22).

El personaje cotidiano tendrá como papel primordial experimentar el caos de su sociedad y con base en ella cuestionarse y poner en tela de duda el meollo de la historia, el orden social, además de enfrentarse con una realidad que es tan diversa y compleja.

3.1.11 Estructura o forma del texto simplificado o de tipo experimental

Según Tornés Reyes en la narrativa del postboom prevalece más una estructura de carácter más simple, sin complicaciones de orden ni mayor deseo de experimentación en la forma. En esta estética prevalece más el gusto por un argumento, uso del tiempo y localidades más definidas y exactas. Todo esto con el fin de hacer llegar el mensaje al lector de una manera más directa, sencilla y sin dejar una sensación de confusión o ambigüedad. Blaustein habla respecto de que se marcan dos tendencias en el postboom:

“Respecto de la narrativa del postboom, capto la existencia de dos tendencias antagónicas, una mimética y la otra antimimética. Por lo tanto, considero adecuado visualizar al postboom, siguiendo a Shaw, como un *continuum*, pero, a diferencia de este crítico, estimo que los extremos de dicha gradación o *continuum* no ‘se detienen’ en un texto o en un género literario particular, sino que constituyen polos ideales,

abiertos, hacia los cuales tenderán, en mayor o menor grado los textos individuales” (22:9).

En sí, para Blaustein los escritores del postboom retomarán ese gusto por la experimentación en la novela, como los del boom, no así otro grupo preferirá desarrollar su trama utilizando argumentos y técnicas más simples, pues así llegará más rápido y evidente su mensaje al público lector.

En la vía mimética, Blaustein indica que son las obras de índole realista. Son más textos legibles y se caracterizan por un retorno a la narratividad, la presencia de un narrador omnisciente y un relato lineal, mientras que en la vía antimimética, se inclinan aquellas obras en las que se dé una exacerbación de la experimentación narrativa, que patentizan la centralidad del rol del lenguaje y la cuasianulación de la trama (rasgos que redundarán en la reducción del público lector); asimismo, esta modalidad se caracteriza por la presencia de metadisursos, reflexividad, la parodia de géneros literarios y discursos oficiales, una tendencia lúdica y un humor sofisticado.

Por otra parte, en el texto de Raman Selden se abordan explicaciones sobre el libro *S/Z*, de Roland Barthes, el cual dice que es su más impresionante obra posestructuralista:

Empieza aludiendo a las vanas ambiciones de los teóricos de la narración estructuralistas que intentan “ver todas las narraciones del mundo... en el interior de una simple estructura. Este intento de descubrir la estructura es inútil, ya que cada texto posee una ‘diferencia’, que no es una especie de unicidad, sino el resultado de la textualidad misma. Cada texto se refiere de modo diferente al océano infinito de lo ya escrito. Algunos escritores intentan desanimar al lector para que no realice conexiones libres entre el texto y lo ‘ya escrito’, insistiendo en las referencias y sentidos específicos. Una novela realista ofrece un texto ‘cerrado’ con un sentido limitado. Otros, en cambio, animan al lector a que produzca

sentidos diferentes. El 'yo' que lee 'es ya en sí mismo una pluralidad de otros textos', y el texto de vanguardia le otorga la mayor libertad de producir sentidos poniendo lo que se lee en relación con esa pluralidad" (18:94).

Esta cita en referencia al texto *S/Z*, de Barthes, expresa el concepto de texto plural de este autor. *S/Z* es una interpretación que hace de una obra de Balzac, el cual anticipa la visión literaria de Barthes, respecto de la estructura de un texto.

La visión plural de texto consiste en una crítica respecto de las ambiciones de los estructuralistas, quienes intentan ver las narraciones del mundo en una sola estructura. Barthes dice que no hay una única unicidad en los textos, y que más bien dependen del propio resultado de su textualidad, es decir, que todo escrito es una reinterpretación diferente del océano infinito de lo ya escrito. Barthes es partícipe de una estructura en donde el texto anime al lector a que produzca en su mente diferentes sentidos del mismo.

Además, indica que regularmente los textos de corte vanguardista ofrecen ese indicio de interpretación múltiple de texto, porque su estructura es más abierta y variable. En cambio, una lectura realista es mucho más cerrada y su sentido es unívoco.

La pluralidad en el texto entra en conexión con la infinidad de conocimientos previos que ya posee el lector y si esas las impone al texto, el resultado será una galaxia de significados y significantes, porque la estructura del texto también debe ofrecer diversas entradas en su lectura, es decir, que su orden o su principio corresponda a múltiples recursos, en el cual se puede entrar y salir en diferentes formas. Finalmente, esa dispersión que puede darse entre significado y significante del texto, el lector deberá interpretarlo y reinterpretarlo, pero jamás llegará darle un sentido inherente. La teoría de texto plural de Barthes se puede comprobar en este tipo de narrativa, cuya estructura es tan flexible que motiva al

lector reinterpretar la obra desde diferentes puntos de vista, sin otorgar una verdad o unicidad total.

Además, ante las reacciones que se pueden tener sobre la cita anterior, cabe incorporar en la visión del lector lo que Julia Kristeva dice en su texto *Lenguaje y Revolución*. Su teoría se afinca en el psicoanálisis e indica que a todo lo que se le considera ordenado y racionalmente aceptado se ve continuamente amenazado por lo heterogéneo y lo irracional. También afirma que mediante el uso de la sintaxis los estructuralistas elaboraron una teoría para comprobar el sistema estructural de los textos como unidad y verdad, ya que esto servía para dar una sensación de orden. Sin embargo, Kristeva contrasta que la razón nunca ha tenido las cosas controladas, porque siempre se ha visto amenazada por todo lo que incita subversión como sexo, música y licor, entre otras formas. La literatura no se encuentra ajena a reflejarlo.

Además, Derrida, con su teoría de la deconstrucción, aporta a la interpretación literaria:

“Un análisis que empieza destacando la jerarquía, luego la invierte y, finalmente, resiste la reivindicación de una nueva jerarquía desplazando también el segundo término de su posición de superioridad. La deconstrucción empieza cuando localizamos el momento en que un texto transgrede las leyes que establece para él mismo: es el momento en que, por decirlo de algún modo, el texto se viene abajo” (18:107).

Para ampliar más el tema acerca de la Deconstrucción, se consultó el blog virtual denominado *Derrida en Castellano y escrito* por Cristina de Peretti respecto, Peretti indica que es imposible explicar lo que es la deconstrucción en términos simples. Por un lado, no se trata de un método que se pueda aplicar mediante una serie de pasos a seguir, más bien se puede observar como una postura. Por otro lado, la deconstrucción no es sinónimo de destrucción. La deconstrucción

tampoco es una crítica, en segundo lugar, en el sentido de una operación negativa, nihilista, irracional o escéptica. Frente a todas ellas, la deconstrucción acepta el riesgo y la necesidad de asumir de forma positiva, afirmativa, la única racionalidad que se da, es decir, una razón capaz de enfrentarse a su falta de garantías, de renunciar a su supuesta universalidad y de acoger su “otro” espúreo y conflictivo: la no-razón.

Cuando se habla de deconstruir un texto, por ejemplo, se refiere a interrogar los supuestos que lo conforman para dar una nueva perspectiva. Lo que propone Derrida en sus libros es una lectura minuciosa a textos literarios o filosóficos para llevarlos al extremo de darles una significación diferente de lo que parecían estar diciéndonos.

Para algunos historiadores, el pensamiento de Derrida podría estar inscrito dentro de una corriente negativa, si tomamos en cuenta que la mayoría de los paradigmas progresistas actuales buscan la construcción y huyen de todo lo que pueda ofrecer un panorama diferente. Sin embargo deconstruir, según Peretti, consiste, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado, pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran.

Su teorización proporciona a que todo lector ponga en tela de juicio la simbología de un texto. No indica que se reniegue lo que dice, porque al incurrir a ello se afirma. Es más como un concepto de relativización de las cosas y de ambigüedad. No niega, ni destruye, pero tampoco reafirma.

4. Marco metodológico

4.1 Objetivos

4.1.1 General

- Identificar las características del postboom hispanoamericano en la novela *Sopa de Caracol*, del autor guatemalteco Arturo Arias.

4.1.2 Objetivos específicos

- Describir los componentes más relevantes de la novela (tema, títulos, personajes, etc.)
- Identificar qué características del postboom predominan en la novela.
- Establecer similitudes y diferencias que aparecen en el postboom de *Sopa de Caracol* y el desarrollado en el resto de Latinoamérica, según Tornés Reyes.

Para establecer las características del postboom que se presentan en la novela *Sopa de Caracol* se seleccionó la metodología estilística, con base en lo propuesto por los teóricos Milagros Ezquerro y Raúl H. Castagnino, para luego cotejar con la teoría del postboom propuesta por Tornés Reyes.

Los pasos que se efectuaron para identificar las características del postboom en la novela *Sopa de Caracol*, de Arturo Arias constan de dos partes:

a) Etapa analítica

Se analizaron dentro de la novela seis aspectos:

- Función narradora
- Tema
- Tiempo
- Personajes
- Espacios

- Título

Se realizó una descripción textual de estos aspectos. Posteriormente, se analizaron los elementos y técnicas narrativas utilizados a partir de los fragmentos seleccionados.

b) Etapa sintetizadora

- En esta parte se hizo una valoración de los resultados de la etapa analítica desde la óptica de Emmanuel Tornés Reyes respecto del postboom en la novela, *Sopa de Caracol*, de Arturo Arias.
- Se presentan las respectivas conclusiones.

4.2 Crítica estilística

En cuanto a la metodología estilística que se utilizó como instrumento para escudriñar la obra de Arturo Arias fueron dos modelos los que se tomaron en cuenta: el propuesto por Milagros Ezquerro y el de Raúl H. Castagnino.

“Se trata, pues, de brindar un método, un orden, un instrumento para trabajar sobre la obra literaria, a través de sus contenidos, estructuras, léxico y estilo. Una herramienta que utilice en su aplicación lo que de positivo para decantar los distintos criterios de aproximación a la obra literaria” (10:6).

En sí, la importancia de la estilística para la literatura es vincular dos aspectos que resultan ajenos por la composición y campos inherentes de estudio que ambos ocupan, estos son el lenguaje y la crítica literaria. En la estilística se conjuga la crítica basada en las connotaciones estéticas que el autor imprime a la obra literaria, esto por medio del lenguaje. El lenguaje, entonces, constituye la primera evidencia en donde se puede rastrear el significado último del texto: el mensaje o la ideología.

En primer lugar, se eligió el método de Milagros Ezquerro, tomado de su obra, *Elementos teóricos para el análisis de la narrativa*, cuya propuesta brinda pasos concretos y objetivos que exploran los elementos externos de la obra hasta llegar al significado. Las etapas de este estilo se dividen en:

1. La etapa analítica: servirá como fase descriptiva de la cual se desprenderá la interpretación de la obra, según las características del postboom. Ezquerro sugiere que los elementos que se deben tomar en cuenta para la etapa son:

- El espacio
- El tiempo
- Los personajes
- La función narradora (10:15).

Las fases para esta etapa son las siguientes:

- Identificación de los diferentes elementos y recursos narrativos propuestos por el análisis estilístico. Estos elementos son seis: función narradora, tema, tiempo, personajes, espacio y título.
- Selección de fragmentos o citas textuales de la novela que representan los elementos y recursos narrativos identificados y que serán analizados con base en el método propuesto.
- Descripción y análisis de los elementos y técnicas narrativas utilizadas a partir de los fragmentos seleccionados.

2. Etapa sintetizadora: es en la que se recogen las conclusiones de los diferentes análisis y se deducen de ellos una interpretación global de la obra (10:15).

- Determinación de los elementos y recursos narrativos utilizados en el relato que se inscriben dentro de la estética de postboom.

Por su parte, Raúl H. Castagnino, docente y crítico universitario en Argentina, profundiza en la aplicación de la metodología estilística en la literatura. Castagnino dice que la estilística es una ciencia que permite razonar la obra literaria en forma integral. Es decir, que esta metodología escudriña, además de aspectos puramente estéticos, otros de orden social, como lo psicológico, lo económico y lo familiar, entre otros.

Al momento de adentrarse en la crítica estilística, Castagnino recomienda los siguientes aspectos que deben tomarse en cuenta para todo aquel que desea introducirse en la crítica literaria. Estos aspectos deben aplicarse indistintamente en todo método literario que se use para analizar una obra.

En primer lugar, todo buen lector y crítico de las obras literarias debe internarse en la comprensión del texto, que consiste en pasar la vista por las letras impresas y de ella extraer una idea general de lo que el escritor plasma, según Castagnino.

“Comprender una obra literaria es captar el mundo subyacente bajo la letra impresa, hacerlo revivir y descubrir cómo cada autor imprime a las palabras de todos, a las voces convencionales del lenguaje, un nuevo color. Porque las palabras no sólo tienen significado intelectual, sino también sugieren color, sabor, olor, matiz, movimiento, temperatura, estados, etc., todo lo puede producir o insinuar el creador literario y todo lo debe crear quien pretende comprender una obra” (8:18).

Es inferir en una primera lectura los diversos matices que imprime cada escritor a su obra, tomando en cuenta los aspectos sensoriales que también se transmiten, contribuyendo con la creación de un ambiente sofocante, triste, muy violento, etc. Es en sí, comprender en una primera lectura una idea global del texto en todas sus implicaciones: intelectual y estilística.

Seguidamente el lector y crítico debe internarse en una fase de análisis. Esta etapa consiste en profundizar un poco más en la lectura y explicar, en primera instancia, la forma en que está constituida desde el exterior, es decir, su presentación. En aspectos generales, trata de profundizar en cómo está conformada su estructura. En ello cabe destacar el argumento, los personajes, etc. Consiste en hacer un análisis más descriptivo.

“En el análisis se inquiera cómo es un texto, cómo está realizado, qué es; pero no por qué es así. Eso es tarea de interpretación de la obra literaria, del comentario, de la explicación. No deben confundirse los distintos tratamientos a que puede someterse el texto literario para llegar a su total conocimiento” (8:19).

Por último, la fase de análisis debe desembocar en una explicación y comentario. En esta etapa se debe imprimir el sentido de la obra, partiendo de la descripción que se ha hecho previamente. Para Castagnino, el comentario es:

“(…) una especie de acotación marginal en la que se trata de poner al alcance de otros -lectores o auditores- el verdadero sentido de la obra y facilitar su interpretación” (8:21).

En esta parte, el crítico de una obra literaria debe relacionar el contenido descriptivo con una teoría que se encargue de la explicación. Esta teoría debe concordar con el tiempo y coyuntura en la que se desarrolla la obra. Como parte de esta tesis, se iniciará realizando una disección completa que constituye la parte descriptiva en donde se presentan los rasgos generales de la obra.

El análisis de los contenidos de la obra, según Castagnino, y el examen interno de los “materiales” en proceso preexpresivo suponen el registro con carácter funcional de los siguientes aspectos:

1. El tema, para determinar si es real o ficticio; si se apoya en lo actual o en lo histórico; si hay en él desbordes fantasiosos; para precisar la relación entre su asunto; motivos o argumento y las características genéricas que reviste; para determinar la presencia de contenidos sociales, individuales; de orden material, psicofisiológico, sentimental, intelectual, moral, etc., evidentes, tácitos u ocultos.

2. Ubicación del tema en el espacio con el objeto de delimitar la presencia del medio geográfico a través de la creación literaria y los distintos alcances de su inserción.

3. Ubicación en el tiempo, para configurar las características de época, tanto las de ficción literaria como las históricas, gravitantes. Del mismo modo, para fijar todos los problemas relacionados con lo temporal en un arte que se desarrolla en el tiempo.

4. Personajes y caracteres, a fin de deslindar si son arquetipos, símbolos, criaturas que proceden de la vida o de la imaginación del autor, si están identificados con este o no se han compenetrado mutuamente. (14:27).

5. Antes de iniciar sistemáticamente la tarea analítica, ya en la relectura, será lógico ensayar alguna hipótesis acerca del título de la novela. Un autor decide la titulación de su obra por muy diversas razones e intereses, como puede ser, entre muchos posibles: anticipar contenidos; insinuar la idea central; dar relevancia a un personaje, a una situación, a un hecho; explicar sus intenciones, resumir el asunto, tratar de ganar simpatías, intrigar, despertar curiosidad, tender una especie de trampa, lanzar un señuelo. Pero, también, provocar sensacionalismo, desconcertar o despistar al lector (8:29).

Entonces, para el desarrollo de la primera fase del método (etapa analítica), se analizarán seis elementos, producto de las sugerencias de Milagros de Ezquerro y Raúl H. Castagnino. Se incluyó un aspecto más que constituirá el sexto elemento,

tomado de este último quien también indica la importancia de analizar el título de la obra literaria. Los elementos son:

- La función narradora
- El tema
- El tiempo
- Los personajes
- Espacio
- Título

A continuación se describen detalladamente los seis elementos constitutivos del método estilístico y la forma como se aplicarán a la novela. Estos seis elementos conforman la etapa analítica que consisten en una descripción general de la obra. Esta fase cuenta como base con los elementos que inicialmente se han indicado por parte de Milagros Ezquerro, además de las aportaciones de Raúl Castagnino para resultados más fecundos que se espera obtener de la obra.

Posteriormente se hará la síntesis al aplicarle la teoría del postboom. Se iniciará entonces con una descripción general de la estructura externa de la novela, elemento que corresponde a la función narradora que acto seguido se detalla:

4.3 Función narradora

Se le llama función narradora a la forma como se organiza la narración. Para Milagros Ezquerro resulta ser una función compleja que incluye varios aspectos. Esta función está ligada con la actividad productora del sujeto emisor (escritor), pero como dice la teórica: "...no nos vamos a referir a esa actividad, sino que se trata de describir, analizar e interpretar fenómenos textuales" (10:19).

Para Ezquerro la función narradora se divide en dos: "Los componentes morfológicos, que incluyen todo lo relacionado con la forma, estructura

o construcción de la obra. La instancia narradora, que incluye todo lo relacionado con el narrador y narratario” (10:19).

4.4 Componentes morfológicos

4.4.1 Estructura

La estructura será el primer elemento que todo crítico debe analizar para llegar a la esencia significativa de la obra. Por medio de este elemento el crítico literario describe los hechos de la obra, para luego sintetizarlos y darle su correspondiente significado.

Para Ezquerro la estructura es el primer componente morfológico, dice al respecto: “Este aspecto de la estructura es importante, ya que las diferentes unidades textuales constituyen unidades de significación y marcan las etapas del desarrollo narrativo. Estas unidades tienen relaciones de diversos tipos (cronológicos, espaciales, de personajes, simbólicos, etc.), que son particularmente significativas en los casos de fragmentación aparentemente caótica” (10:19).

El componente morfológico se constituye por la descripción de los temas, los personajes, el tiempo, la función del narrador, el espacio y el tema. Más adelante se hablará sobre cada uno de los mencionados. Por otro lado, otros aspectos de suma relevancia que constituyen la estructura de la obra son las modalidades de escritura, que pueden ser:

a) Modalidades básicas: “Constituyen el cuerpo mismo de la narración se diferencian por instancia que toma a cargo cada una de ellas. Se distinguen: el relato, que se opone al diálogo (y variantes dialogísticas: monólogo y soliloquio), el estilo directo e indirecto libre” (10:19).

En la modalidad básica, Milagros Ezquerro sugiere que se analice el tipo de discurso que determina la obra. Este aspecto es otorgado por los diálogos que los

personajes entablan, si en caso son partícipes todos, o en cambio, si el discurso es emitido por una sola voz en su modalidad de monólogo o soliloquio.

b) Modalidades heterogéneas: Indica Ezquerro que son menos abundantes y se les llama así porque son de origen o procedencia distinta del cuerpo de la narración. Se trata de fragmentos de texto tomados de otro texto o de otro discurso y señalados por la tipografía. Ezquerro los clasifica de la siguiente manera:

- Epígrafe: se trata de una cita (o varias) impresa o bien en la página anterior de la primera página de la novela o bien antes del comienzo de un cuento.
- Dedicatoria: texto, generalmente breve, impreso antes del comienzo de la obra, la cual se encarga de dedicarla a una (as) persona (as) querida (as).
- Notas: son generalmente poco frecuentes en las novelas, cuentos y relato; sin embargo se encuentran al pie de página, en caracteres diferentes y señaladas dentro de la narración por una llana, número o asterisco.
- Las modalidades heterogéneas integradas: son esencialmente citas impresas en bastardillas o entre comillas. Pueden ser de índole muy variada: textos (literarios, jurídicos, etc.) refranes, letra de canciones, títulos de obras, documentos, letreros, lemas, etc. pueden tratarse también de citas internas, o sea, por ejemplo: de una frase atribuida a un personaje y retomada luego por el narrador que la usa como propia de ese personaje y que él no toma a cargo (10:21).

El análisis no debe quedarse solo como identificación, sino señalar sus efectos y función dentro de la obra. Para esta ocasión, los aspectos antes mencionados por Ezquerro sirven para enmarcar la obra en la categoría de las intertextualidades que el postboom incluye.

4.5 Instancia narradora

Se compone de dos modalidades que no son ni personas ni personajes, sino que son funciones dentro de la narración.

4.5.1 Narrador

“Es la instancia productora de la narración, la parte activa, puesto que determina la forma de contar” (10:22).

Ezquerro menciona que hay dos aspectos fundamentales en el narrador: la forma y punto de vista. La forma del narrador se refiere a si se maneja en primera persona, es decir, cuando interviene en el relato, y el narrado impersonal se trata de un narrador que no se incluye para nada en la historia narrada, a esta forma suele llamarse narrador omnisciente.

4.5.2 Punto de vista o focalización

“Se trata de la relación entre el narrador y el mundo representado. Es una noción sumamente importante para la significación ideológica del texto” (10:23).

“En el caso del narrador en primera persona, el punto de vista es inevitablemente el del personaje con el cual se identifica el narrador. Esto supone una limitación, ya que el narrador sólo puede tener una visión interior (visión de los pensamientos, sentimientos y sensaciones) de ese personaje, sólo puede saber lo que él sabe. Por eso se trata de una visión parcial y subjetiva. Como compensación a estas limitaciones, la ilusión autobiográfica, inherente al narrador en primera persona confiere a su relato la verosimilitud, la credibilidad propia de un testimonio, y esto sin entrar en la consideración de saber si es o no es real” (10:24).

Es importante determinar el punto de vista de una narración, ya que de este depende la visión del mundo y de los personajes que se desprende de esta

narración, es decir, su postura ideológica (que no hay que asimilar forzosamente con la ideología declarada del autor).

4.5.3 El tema

Raúl Castagnino recomienda tomar en cuenta, para la descripción de la temática, que cuando se aborda el estudio de los contenidos de una obra literaria, en primer lugar se procura reconocer el tema, es decir, la materia del texto; en otras palabras, el asunto que se elabora en tema literario, el cual puede estar fundado en la realidad inmediata, o puede ser de resonancia lejana, totalmente imaginativa. Por otra parte, el asunto tiene derivaciones hacia el orden personal, sentimental psicofisiológico, hacia lo social, lo estético; en el espacio y en el tiempo. Los contenidos temáticos antes expuestos pueden ser, según propone Castagnino:

a) Contenidos psicofisiológicos

“Entiendo por elementos de orden psicofisiológico a ciertas aptitudes que un hombre trae al nacer, gérmenes que desde el primer momento están en el individuo potenciando cualidades o vicios; a la suma o combinación de elementos psíquicos y fisiológicos que constituirán el temperamento; y todas aquellas circunstancias que obra en el individuo desde el individuo, modificando el contorno innato de lo psicofisiológico: edad, salud, etc., y teniendo en cuenta también aquellos que obran desde fuera: educación, fortuna, medio y circunstancias, familia, etc.”
(8:36).

Para describir este tipo de contenido, el crítico debe hacer un rastreo en la obra literaria de todos aquellos aspectos que han incidido en la psicología del personaje o personajes principales de la obra. Estos elementos pueden detectarse en la crianza o tipo de educación del personaje, si en caso se especifica en la obra; cómo son sus relaciones interpersonales, su conducta, el medio social en el que se desenvuelve, además detectar si han existido en su vida situaciones o emociones de sumo impacto que han afectado su psicología como accidentes,

traumas, alguna pelea, etc. Este aspecto servirá para describir con mayor precisión si la temática de la obra tratada es referente a la educación que se le ha dado a un individuo o como los aspectos exteriores a una persona influyen contundentemente de tal modo que conforman el desarrollo de la obra.

También se debe considerar dentro de lo psicofisiológico lo familiar. En este aspecto se deben resaltar las condiciones sociales y económicas en las que el personaje principal nace y crece la mayor parte de su vida. Su relación con sus padres, cómo eran sus padres, qué características heredó el personaje de sus padres y que factores incidieron más en la autoformación de la identidad del personaje. Lo familiar también conforma lo psicofisiológico que con antelación se ha aclarado como primer aspecto de la temática a describirse.

b) Contenidos sociológicos

Otro aspecto importante a considerar, dice Castagnino, es lo social que una obra puede ofrecer. Toda obra literaria es producto de lo social, nace como reflejo de una sociedad y es preparada para la sociedad. Es por ello, que en toda narrativa se deben observar qué aspectos de la sociedad contiene en cuanto a sistema político y económico, estratos sociales y desarrollo o interacción de los personajes dentro de dichos sistemas.

Se debe considerar si el autor trata de proyectar una sociedad universal al no especificar un lenguaje definido, lugares y estratos sociales o si, en cambio, prefiere ambientar su obra en un espacio atemporal y neutro, en donde no existe tiempo y espacio definido, solamente el personaje y su interior interactúan entre sí, circunstancia que puede deberse a que el autor prefiere enfocarse más en el individuo que en los elementos exteriores que la sociedad ha construido. Sin embargo, no deja de ser social aún sin presentar aspectos de la realidad circundante, pues en escena se devane un individuo en crisis producto de un sistema social que le ha afectado. Castagnino dice al respecto:

“Sin quererlo, la literatura, siendo ficción, artificio, se transforma –desde este punto de vista- en documento. Como concretamente lo explican Welles y Warren, la literatura es la más social de las artes. En sí, ya resulta institución social, hasta por hecho de valerse, como medio expresivo, del lenguaje, instrumento social por naturaleza. Además toma la vida en cuanto hecho social; los personajes que crea, al igual que el autor, constituyen equivalentes miembros de equivalentes sociedades. El creador se dirige con su obra al lector, a la sociedad. Se aproxima a ellos o los enfrenta” (8:51-52).

Respecto del contenido sociológico que poseen las temáticas en las novelas, Castagnino recomienda las siguientes consideraciones para el análisis:

“Atento a estas consideraciones siempre en el análisis interno de la obra literaria, al abordar el estudio de sus contenidos sociales, discriminaré, en primer lugar, qué parte de la sociedad engloba, si están allá presentes todos los grupos humanos que la integran o sólo algunos de ellos; en este caso indagaré cuáles: ¿los mejores, los peores, los de bajo nivel cultural, los cultos, los pobres, los ricos, los sostenedores o los destructores del orden social? Y todavía caben otras indagaciones sociológicas: la obra, ¿es un resultado directo de las sociedades de la cual procede?, ¿se justifica por la sociedad o es una isla dentro de ella?, ¿es una obra comprometida o gratuita frente al conglomerado social?” (8:52).

Además de describir la composición de la sociedad en la obra debe también esclarecerle el orden económico que impera. Dicho aspecto ha sido a lo largo de la historia un factor de incidencia en la humanidad, pues en varios casos lo económico determina el destino de un individuo al relegarlo a un estrato social bajo o al hacerlo un ser oprimido y alienado del sistema vigente, según sea el caso en la obra literaria, Castagnino dice al respecto:

“Convéngase, sí, que la literatura refleja notablemente el orden económico; que éste le sea favorable o desfavorable; pero admitir, de un modo general y absoluto, que la creación literaria dependa de lo económico, como quiere sugerir alguna de las tendencias de la sociología de la literatura, me parece demasiado categórico. Tal vez sea menos controvertible sostener que, en las condiciones actuales, esa dependencia se ha acentuado en la sociedad capitalista, en la sociedad de consumo. Es cierto que la más simple observación revela que en la literatura el factor económico casi siempre está presente. Gravita como razón vital para el creador, como tema de obra o, simplemente, como telón de fondo” (8:55).

El factor económico casi siempre está presente en la mayoría de obras literarias, pero no constituye el motor esencial en la literatura. Lo económico puede ser un telón de fondo o un tema más en la obra, pero no constituye la razón de ser de la literatura, como dice Castagnino.

El tiempo

Lo temporal constituye otro elemento de suma importancia para la interpretación de la obra. Por medio de él se puede colegir cómo es una época, el ambiente que la época propicia, el cual puede ser violento, represor, pacífico o de escepticismo. Para la descripción de este elemento Ezquerro expone que es necesario hacer distinción de dos tipos de tiempo en el relato:

“El tiempo en la historia es la cronología de los diferentes acontecimientos narrados. El tiempo del relato es el orden en el cual esos acontecimientos vienen narrados en el texto” (10:13).

Ezquerro también recomienda, si en el caso de la novela se da, iniciar con el tiempo en que el personaje principal nace, crece y termina con su muerte, pero en

el caso de novelas en donde el tiempo sufre de muchas distorsiones, es decir, poca coincidencia entre tiempo de la historia y tiempo del relato habrá también que identificarlos. Entre algunas características principales que menciona Ezquerro son:

“La vuelta atrás (el llamado flash-back del cine): cuando se cuenta la juventud después de la muerte. La anticipación: cuando se cuenta la muerte antes del nacimiento. La laguna: cuando no se cuenta un acontecimiento importante que, sin embargo, ha tenido grandes consecuencias (p.e. el accidente que ha dejado incapacitado a un personaje). El resumen: cuando se cuenta en más de unas líneas, diez años de la vida del personaje” (10:14).

Es necesario tomar en cuenta si en la novela se presenta uno o más de los aspectos antes mencionados, si en caso presenta un resumen de tiempo, poseerá un tiempo rápido; si fuera lo contrario, mantendrá un tiempo lento. El tiempo en un cuento o novela puede variar de un capítulo a otro.

Entonces para el análisis del tiempo, Ezquerro recomienda reconstruir la cronología de la historia, o sea, reordenar en orden cronológico los diversos acontecimientos narrados generalmente en un orden no cronológico. Luego se determinarán las diferentes distorsiones (las más importantes) y tratar de comprender los efectos de sentido de estas distorsiones.

A menudo dice Ezquerro que las novelas aluden a un tiempo histórico a través de fechas significativas o acontecimientos históricos. Pero ante esta observación Milagros aclara:

He aquí una advertencia: por muy histórica que sea una novela, nunca hay que confundirla con un texto historiográfico, o sea, con un libro escrito por un historiador con los fines científicos propios de la Historia. La novela sigue siendo

un texto de ficción con sus propios fines aunque aluda constantemente a una época histórica determinada. Lo importante en el caso de referencia a acontecimientos históricos es analizar:

- Relaciones entre los acontecimientos históricos aludidos y los acontecimientos ficticios que vienen vinculados.
- Las semejanzas o diferencias entre la visión de esa historia que da la novela y la visión que da un historiador.
- A partir de esas observaciones tratar de determinar qué postura ideológica implica la referencia a la historia de la novela. (10:15).

Entonces, en síntesis, para la aplicación de este paso en la obra literaria, los pasos son los siguientes:

- Se realiza una construcción cronológica basada en las acciones del personaje principal. Luego se explicarán si hubo digresiones en el tiempo y cuáles fueron.
- Se hará una analogía entre las fechas históricas que el autor menciona, con las fechas reales del contexto histórico aludido basada en lo explicado en el marco contextual donde se aclara con mayor detalle lo sucedido durante tal época. Por último se hará una explicación de la visión del personaje respecto de esa época, basado en su discurso.

Otros factores que también serán tomados en cuenta, según lo recomendado por Castagnino para el análisis de este elemento es:

“(…) si en el creador lo temporal gravita por la sola razón de su presencia-como un reflejo de la época -sin que lo sienta como problema; o si en el autor existe conciencia- angustia, problema, crisis-del tiempo” (8:79).

“En la atmósfera de una época se perciben irradiaciones optimistas o nubarrones de pesimismo; hay euforia colectiva o angustia o psicosis generales. En el plano del arte puede traducirse la época por un sentido del orden, del disciplinado acatar de cánones y preceptos; o por una propensión a la aventura, al desorden rebelde, al individualismo. Cada época proporciona al creador temas, enfoques, ideas, perspicacias o cegueras” (8:80).

Como se ha dicho al inicio de la explicación de este elemento, la descripción del tiempo determinará cómo es una época histórica dada, si en ella prevalecen, como dice Raúl Castagnino, crisis, angustia, etc. y determinar qué factores inciden para generar ese ambiente. Por otro lado, este sentir transmitido en la literatura, como ha dicho Castagnino, revelará en el plano del arte si ha dispuesto en el artista un sentimiento de orden o disidencia con relación al ambiente en que vive y se desarrolla.

4.6 Personajes y caracteres

Tomando en cuenta las consideraciones que hace Castagnino para el análisis de los personajes a continuación se citan unos extractos que condensan el origen, situación y jerarquía de los personajes en la obra:

“(…) en el análisis de los seres literarios se descubre que hay personajes identificables con el creador, nacidos de la introspección y auto-observación de éste; otros son materialización de virtualidades latentes en su espíritu, nacen en un proceso de proyección, operan catárticamente. También los hay nacidos de la observación exterior, de la penetración psicológica del creador, que sabe mirar a su alrededor y describir a quienes conviven con él; hay personajes totalmente creados y ajenos al autor, surgidos de una operación imaginativa o de la construcción histórica; hay, también personajes que no son personas humanas: robots, animales, cosas. Puede darse el caso de personajes

inexistentes, que actúen por ausencia, o de personajes humo según denomina Roberto Arlt a algunos de los suyos, como *El hombre cúbico, de trescientos millones*” (8:98).

Se debe considerar, para la interpretación de los personajes, si sus móviles obedecen a estereotipos extraídos de la sociedad. Estos, por lo general, son producto de una observación rigurosa que el artista ha hecho de su medio y en los cuales ha observado cualidades, problemáticas o virtudes que desea trasponer en el ámbito literario y proyectarlos al mundo, con el afán de hacer alguna crítica por medio de una parodia o carnavalización, o simplemente presentarlos tal cual son con sus temores, dudas e inquietudes que la vida cotidiana misma y los problemas sociales le producen.

Puede, en otros casos, como dice Castagnino, que la fuente de inspiración para el desarrollo de un personaje sea la vida misma del escritor o también cuando no utiliza personajes humanos, sino objetos o animales resulten ser como símbolos de la condición humana equiparables a los de la especie animal en el caso de fábulas, sátiras o parodias, entre otros sentidos que pueda dárseles.

Asimismo, después de interpretar a cada personaje individualmente, estos tienen su razón de ser en la relación que tienen con otros personajes, de ambas interacciones se origina el desarrollo de la trama, Castagnino dice al respecto:

“En la esencia de toda creación de personajes que deben actuar radica la necesidad del enfrentamiento, del choque, del conflicto entre algunos de ellos y la afinidad, la aproximación entre otros. Alguno estará concebido como protagonista, otros, como antagonistas. Habrá los que lleven el peso de la acción y los que se opongan a ella o la obstaculicen; habrá los que se vean entremezclados en ella como simples factores complementarios; marginales o catalizadores; y habrá los que con escasa o ninguna participación resulten testigos u

observadores de los acontecimientos para transmitirlos, informarlos o narrarlos” (8:99).

Es necesario considerar también la posición que cada personaje tiene en la trama, si estos contribuyen con la acción o la truncan y el porqué de su actuar en la trama. Qué personajes son afines entre sí y si esta relación revela una especie de cultura o grupo social, también si estos van en contra de su propia cultura o se revelan del sistema en el cual viven. Además se debe discurrir si su función es demostrar las atrocidades de un sistema o modo de vida que quizá el autor desea criticar, también puede que la intención solo se presentar dos modelos antagónicos y que el lector deduzca de ellos si su actuar es ético o no en la sociedad.

Para la descripción de los personajes se toman en cuenta las consideraciones propuestas por Milagros Ezquerro:

4.6.1 Los designadores

Son de varios tipos: los que designan globalmente al personaje, y los que lo designan parcialmente. Entre los designadores globales están: “El nombre propio (nombre, apellido, apodo que hay que analizar: Los sustitutos del nombre (pronombres) que son los más frecuentes. Además de su función anafórica o deíctica, dicen la relación del personaje al narrador (Yo-Tú-Él)” (10:14).

Las designaciones son los tratamientos que prevalecen entre personaje y personaje o narrador y personaje. Son como dice Ezquerro, lo que conforma la función anafórica o deíctica. Estas funciones son palabras que sirven para designar otras palabras con el fin de entablar relaciones. De estas designaciones se puede inferir la clase de conexión que existe entre un objeto u otro, entre un personaje y otro, si es de posición subalterna, de posiciones similares, superioridad, etc., de ello se deducirá si se debe ese tratamiento por la clase

social a la que pertenece y si ello implica una situación de discriminación o de inclusión.

“Los designadores parciales son siempre descriptivos y contribuyen mucho a la ilusión antropomórfica. Ponen de relieve tales aspectos del personaje, ya en su representación externa (ojos, sonrisa, manos), ya en su representación interna (miedo, amor, alegría). Nótese que, al contrario de los designadores globales, los parciales se encuentran poco en los diálogos, y que un narrador en primera persona no los usa casi nunca hablando de sí mismo como personaje” (10:14).

La designación global constituye la descripción general física y espiritual que un personaje posee. Esto se determina de lo que hablan de él o de lo que él mismo dice de él.

Sin embargo, Ezquerro menciona que los designadores no constituyen elementos fundamentales en la construcción del personaje: lo sitúan y refieren ante todo. Los elementos constructores son los predicados referidos al personaje, o sea, esencialmente los verbos.

4.6.2 Los predicados

“Se trata de lo que todo el texto dice del personaje: lo que es, lo que tiene, lo que hace, lo que sabe, lo que siente, etc. El conjunto de todos los predicados referidos a un personaje P construye P” (10:14).

Un aspecto muy importante para saber del personaje es saber quién toma a cargo los diversos predicados, quienes pueden ser:

- El narrador directamente, dentro del relato.
- El mismo personaje P hablando de sí en el discurso directo (diálogo o monólogo).

- Otros personajes hablando de P en el discurso directo.

Hay que recordar que dentro de la dinámica de la construcción narrativa, todos los elementos constitutivos están vinculados los unos con los otros. Estas relaciones son:

a) Relaciones entre personajes: según Ezquerro los personajes se construyen los unos con relación a los otros y toman sentido dentro del sistema que reúne todos los personajes y que podemos llamar sistema actancial. Las relaciones entre personajes pueden ser:

- De tipo denotativo: relaciones expresamente descritas en el texto (parentesco, lazos sociales, lo que p1 hace con p2, lo que p2 dice de p1, etc.).
- De tipo simbólico ideológico: se trata entonces de las interpretaciones que el lector puede dar a partir del análisis de las relaciones. Es la parte más difícil y más delicada. Muchas veces la más discutible: hay que insistir en que estas interpretaciones deben fundarse en un análisis minucioso de todos los elementos del texto: sólo así podrán ser interesantes y convincentes. (10:15).

b) Relaciones con el espacio/tiempo: “Ya que el personaje es un elemento de una historia narrada dentro de un marco espacial y temporal, sus relaciones con el tiempo y el espacio son evidentes. El personaje es afectado por el transcurso del tiempo de la historia, evolucionan con él, actúa y se modifica dentro de él” (10:15).

Además de relacionarse con los aspectos señalados (espacio/tiempo) también debe vincularse innegablemente al narrador (función narradora), pues como dice Ezquerro al respecto:

“Personaje y narrador son dos instancias muy afines, por eso pueden constituir juntos una instancia doble de personaje-narrador. En particular, comparten la prerrogativa de producir discurso (discurso directo para el personaje/relato para el narrador). Por eso se puede decir que son las instancias de poder, noción importante para un análisis ideológico” (10:16).

Es considerable describir quién tiene hegemonía en el discurso de la narración, si es un personaje-narrador o son dos instancias separadas. Si lo constituye una sola, la ideología de la obra es partidaria de una idea que se pretende proyectar por la experiencia vivida del personaje-narrador, la cual le sirve de vía expiatoria, en algunos casos.

4.7 Espacio

El espacio es el marco escénico en donde se desarrollan hechos o acciones de una serie de personajes que interactúan entre sí. Es necesaria la descripción de este aspecto, pues el espacio condiciona en muchos casos la situación existencial que viven los personajes. Según Ezquerro:

“No hay que olvidar que lo que llamaremos espacio en un cuento o una novela es una representación de espacio cuyo medio específico es la lengua y, más especialmente, los elementos lexicales. Este espacio evocado en el texto se llamará espacio referencial. Se trata, o bien de un espacio existente en la realidad geográfica (p.e. un barrio de la ciudad de México, un paisaje de los Andes, la casa Rosada de Buenos Aires), a esto lo llamaremos espacio referencial real. O bien el espacio representado se refiere a un espacio que tiene solamente parecido con un espacio real o tiene caracteres no realistas o fantásticos: lo llamaremos espacio referencial imaginario” (10:12).

En la descripción del espacio se debe detallar su condición socioeconómica, en caso de tratarse de un espacio donde prevalece la pobreza o riqueza, si es de un área rural o citadina. Puede que el escritor se decante por un espacio universal, en el cual no describa lugares acordes con la realidad, cuyo afán será que al no presentar un espacio real y específico indique que la situación existencial de la humanidad es la misma, lo que otorga una idea o visión de totalidad. Al analizar el espacio, Ezquerro sugiere reunir todos los elementos verbales que a él se refieren.

“La mayoría de las veces, en un cuento o novela, no hay espacio representado, sino varios: habrá que definirlos, caracterizarlos y examinar las múltiples relaciones que los unen unos a otros” (10:12).

Los espacios, dice Ezquerro, no solo cumplen una función de referencia, sino también representan el marco de una historia y por eso contribuyen a su significación.

Por lo tanto, para la identificación de este elemento se deberá rastrear a lo largo de la novela todos los espacios geográficos de mayor importancia. Luego se realiza una relación secuencial de todos estos espacios que entran también un marco significativo en el cual se desenvuelve el personal principal de la novela.

“La conclusión del estudio del espacio consistirá en sintetizar las características esenciales de cada espacio y las relaciones que se establecen entre los diversos espacios evocados en el texto. La operación es tanto más compleja cuando más largo es el texto y más numerosos los espacios representados. En el caso de una novela será necesario generalmente estudiar sólo los espacios más importantes, dejando de lado aquellos que parecen de manera fugaz” (10:13).

4.8 Título de la obra

La titulación de una obra constituye un aspecto importante que debe tomarse en cuenta. Introduce directamente al lector con lo posiblemente contenido dentro de la obra, anticipa la razón de ser de la narración. Incita especulaciones en torno a su contenido, anunciando en una breve sentencia lo que posiblemente el lector encontrará en la obra. Para el análisis de este aspecto, Castagnino sugiere tomar en cuenta:

“El título puede ser declarativo, explicativo, inquisitorio, realista, provocativo, metafórico, sintético, arrefrenado, etc. Sea cual fuere su carácter la titulación siempre constituye factor influyente en la suerte del libro y el creador no lo ignora. De allí que el análisis forzosamente ha de tenerlo en cuenta, pues de él se pueden extraer indicios reveladores” (8:29).

En síntesis, el esquema de análisis estilístico que se aplicará a la novela será el siguiente:

Etapa analítica
Consiste en la descomposición de las partes de la obra de la siguiente manera:
Temática: dilucidar e interpretar a través de citas de la novela el contenido psicofisiológico, familiar, social y económico.
Tiempo: identificar si es lento o rápido (cómo transcurre los años, meses, etc.), además las distorsiones que aparecen y, si las hay, cuáles y cómo son: (prospección, retrospección, etc.) Se hace una reconstrucción cronológica, basada en las acciones del personaje, desde su inicio hasta su degradación.
Personajes: rastrear en el texto lo que se dice del personaje principal, basado en el discurso que el propio narrador-personaje manifiesta de sí mismo y su relación con otros personajes. Se resaltan sus características internas y externas y su relación con los espacios, tiempo histórico, temáticas y función narradora.

Función narradora: es cómo se organiza el texto, su composición morfológica y la instancia narradora. Ambos elementos propuestos por Ezquerro.

Espacio: los lugares que frecuenta el personaje, sus condiciones sociales, climáticas y la percepción que el personaje narrador tiene de ellos.

Título de la novela: dilucidar la relación de *Sopa de Caracol*, como título, con la temática o el porqué de su nombre.

Etapas sintetizadora

Después de desmenuzar la novela en partes se procede a unificar sus relaciones, explicándolas y vinculándolas al relacionarlas con las características propias del postboom. Es decir, se presenta un comentario global basado en los resultados de la etapa analítica con el postboom.

5. Marco operativo

5.1 Análisis estilístico

A continuación se procederá a realizar la etapa analítica de los seis componentes de la novela (tema, título, personajes, función narradora, tiempo y espacio). Se describirá cada elemento, según como aparece registrado en la novela. El resultado de la descripción de cada elemento, se sintetiza al ser comparado con las características del *postboom* obtenidas de la teoría de Tornés Reyes.

5.1.1 Etapa analítica

5.1.1.1 Estructura

A continuación se describen los componentes externos e internos que constituyen la estructura del texto.

5.1.1.2 Argumento de la obra

Rodrigo, un exmilitante de la guerrilla guatemalteca de izquierda y catedrático universitario, convoca a unos amigos exmilitantes también, a una reunión amistosa, que se realizará en su modesto apartamento en California. La tertulia es amenizada con música de la época, licor en abundancia y platillos elaborados por el mismo anfitrión. Mientras los invitados van degustando cada platillo y disfrutando de música festiva, Rodrigo les informa que los ha convocado con el fin de contarles su experiencia durante la revolución guatemalteca en 1980 y para que firmen una carta que evite su despido del lugar donde trabaja.

Después de haber regresado con el título de Doctorado en Sociología obtenido en una universidad de París, decide que es tiempo de aplicar sus conocimientos en pro de la justicia y progreso de Guatemala. Arriba a México en 1979 donde es convencido por un chofer que integra un grupo militar revolucionario, el EGP (Ejército Guerrillero de los Pobres). Durante su estadía en México entabla una relación amistosa con Alaíde Foppa y su esposo, quienes después fueron fusilados por la dictadura guatemalteca de ese entonces.

Como consecuencia de ese lance le es encomendada una misión por parte del EGP, la cual consiste en viajar a Brasil y capturar a un sujeto apodado Pensamiento, quien es acusado de traidor al movimiento. Al llegar a Brasil para cumplir su objetivo, Rodrigo se queda embelesado con la sensualidad que el clima y la gente le causan, sobre todo las mujeres. Conoce a Valeria, una chica atractiva y cuyo oficio es taxista. Mientras más la conoce y se enreda sexualmente con ella, la convence para que le sirva de carnada. Valeria conquista a Pensamiento y lo lleva a México donde finalmente es capturado.

Después del actuar inescrupuloso de Rodrigo decide abandonar a Valeria y regresar a México bajo otra consigna: la captura de Coche Contento, quien resulta ser exnovio de Victoria, actual pareja de Rodrigo. Conoce a Coche Contento en un bar de la zona rosa de México con quien inmediatamente entabla amistad. Mientras más información logra extraerle, más próximo está de su captura. Por fin logra prenderlo, pero después de sus dos encomiendas, el grupo EGP entra en disidencia consigo mismo por diversos motivos. Rodrigo queda decepcionado de integrar el movimiento guerrillero, el cual no logró del todo cumplir sus objetivos de implantar justicia en Guatemala. Decide ir a territorio neutral para ejercer su profesión como catedrático universitario.

En California, ya instalado como un solitario profesor universitario comienza a gestarse en su espíritu una serie de remordimientos y culpabilidad por su actuar poco honesto durante la militancia, y también reflexiona acerca del movimiento guerrillero en general. Finalmente, la historia vuelve a regresar al lugar de la reunión en donde todos se imbuyen en una orgía carnavalesca al son de la canción Sopa de Caracol, la cual representa una especie de ritual que entierra los viejos espíritus y purifica el alma al bailar. Durante la orgía, Rodrigo es ultrajado por las invitadas femeninas. La historia culmina con el deseo de Rodrigo de que lo dejen solo y con las cosas tal como están, pues absolutamente nada puede

ayudarlo a él espiritualmente y mucho menos componer las secuelas nefastas que la guerrilla y la dictadura dejaron en la sociedad guatemalteca.

5.1.1.3 Componentes formales externos de la novela

Entre los componentes externos, la novela se conforma de 265 páginas exactas. Cuenta con una portada con el título de la novela, el nombre del autor y la edición a la cual pertenece. La página consecutiva contiene el índice de la novela, en las cuales se registra el nombre de ocho platillos y un final posible denominado “Vergazos y buitres entre los bolos”, que incita al lector a imaginarse el recorrido posible que tendrá este menú. En la página que prosigue hay una introducción al menú. En esta introducción se plantea una serie de ideas que más adelante serán desarrolladas en la novela. Ejemplo de ello, la siguiente cita extraída de esa introducción:

“¿En este relato no hay partes? Hay platos. Primero uno, después el otro, luego el siguiente. Suena cartesiano, pero es una línea flexible de la cual se puede salir y entrar. Además marca el tiempo, porque se come primero una cosa y después otra, aunque algunos prefieran el concepto chino de mezclar lo dulce con lo amargo sin síntesis dialéctica porque el marxismo ya pasó de moda” (4:7).

La cita descrita sintetiza el contenido externo e interno de la constitución de la obra. Al afirmar primero que la novela no consta de partes sino de platos en los cuales se puede salir y entrar, marca una idea del tipo de narración que tiene, el cual es flexible y tiene un hilo conductor lineal; sin embargo, hay entramados diferentes a ese hilo conductor como sueños, reflexiones, citas de otras obras, extractos de canciones, recetas de cocina que, a pesar de que contaminan la linealidad de la narración, no la hacen hermética, ambigua o difícil de entender. Se puede entender el hilo de la obra, aún con estas contaminaciones. La introducción da la idea en sí de que la obra es una composición de varias cosas (extractos, recetas, títulos, canciones, etc.).

Cada platillo constituye un capítulo de la obra y cada capítulo posee o se divide entre seis o siete apartados. La misma se desglosa así:

- Introducción al menú (1 apartado)
- Tostaditas de Guacamol con Jaibol en la mano (7 apartados)
- Sopa de Caracol a la Beliceña con un Pouilly Fouisse extraseco (10 apartados)
- Coq au vin cocinado por el propio susodicho, acompañado de un merlot de Mendoza. Arrocito al lado (7 apartados)
- Ensalada de colores para los que les gusta (8 apartados)
- Queso Roquefort, Chevre con ceniza o Camembert maloliente, pero no muy reseco (6 apartados)
- Mousse de Mango sobre un par de bolas de Helado natural de vainilla servidas con champán de la viuda (9 apartados)
- Cafecito expresso en tacitas chiquititas con un toquecito de sambuca y un coñacito courvoisier (hay también armagnac para los que prefieren al lado) (5 apartados)
- Vergazos y buitres entre los bolos (4 apartados)
- Sopa de Caracol (6 apartados)

Cada capítulo-menú posee dentro de alguno de sus apartados la receta que lo caracteriza. En algunos casos menciona el efecto químico-psicológico que la comida produce en el organismo. A continuación, dos extractos a manera de muestras que describen ese efecto. En el capítulo *Mousse de mango sobre un par de bolas de helado natural de vainilla servidas con champán de la viuda y Queso Roquefort, Chevre con ceniza* revelan esos efectos:

“En serio Tacuacina. Por ustedes, queridos caros pisarrines, me levanté tempranito al mercado de los Farmers allí por Alemany para seleccionarlos los mejores mangos habibles y por haber. Es que el mango, señores, no es una fruta cualquiera. El mango, mangífera

índica, árbol terebintáceo como nos dice el gran libro de la rial, de fruto aromático y astringente que despierta ardores amorosos, es en la fruta lo que el caracol en la sopa. Aterciopelado, empalagosamente perfumado, desencadena sentimientos turbulentos tan intensos como la fuerza de las grandes ceibas, sólo al inhalarse su pelusa. Es sin lugar a dudas la más sagrada de todas las frutas, la más sensual” (4:170).

“El queso desde luego no lo hicieron mis manos. Es puro queso francés, eso sí, porque la fragancia y el aroma tienen que tener una exactitud olfática que simplemente no la dan los quesos locales. El queso es como el beso. El beso no necesariamente requiere de dos pares de labios porque el beso puede darse en la aspiración del queso, cuyo emoliente masticamiento responden al más básico impulso libidinal estimulando las papilas en un gesto preorgásmico mientras se empapa de los residuos del último trago de vino. Queso perfumadamente humedecido, queso penetrado por el tinto líquido, merecido emolumento de quien a la boca se lo lleva empavonado... Te estás burlando de mí Sibella, ya te reíste. No me jodan. Con ustedes no se puede tener gustos refinados ni dejar que los manjares inspiren la lengua en la impetuosa erotización del lenguaje, el deseo de la lengua de acercar el paladar a la palabra” (4:138-139).

Durante el desarrollo de cada capítulo existe un apartado relacionado con el nombre del capítulo-menú, en él se manifiesta la confección de la receta y además lo que dicha comida produce en el organismo. Para el personaje Rodrigo la comida representa un acto de comunión entre el hombre y el éxtasis. Por medio de la comida, se puede obtener una serie de reacciones químicas de altos niveles de fruición para el hombre.

La comida también tiene un sentido erótico, pues enerva los sentidos al experimentar la sensación que cada sabor de la fruta, los vinos o el queso

producen. Entre los apartados que incluye la comida, también se insertan notas musicales, escenas sexuales, sueños, recuerdos de la infancia de Rodrigo y su profundo pesar sobre la situación actual que vivió durante el conflicto armado. Hay diálogos también, pero los mismos son indicados por el personaje-narrador, quien retoma la voz del resto de personajes quienes no tienen voz. Los compañeros asistentes de la reunión aparecen cuando intervienen por medio de un guión y puntos suspensivos.

Lo culinario en la novela *Sopa de Caracol* cumple una función estética al recrear, por medio de estos elementos alimenticios, espacios de erotismo y éxtasis, los cuales pueden reflejarse en lo lúdico del lenguaje. La combinación de sabores y degustaciones conllevan a otra dimensión de evasión para la razón humana, la cual es necesaria en épocas cuyas coyunturas sociales resultan muy intrincadas. Lo exótico del sabor propugna hacia una postura ética hedonista hacia la vida, en la cual el personaje Rodrigo y sus amigos incurren como otra vía de experimentación de placer, además de la sexualidad y lo carnavalesco que prevalece en la novela.

5.1.1.4 Modalidades en la escritura

5.1.1.4.1 Tipos de discurso

“La narración está marcada por un tipo de discurso indirecto, según María Victoria Reyzabal, en su diccionario de términos literarios, el discurso indirecto se refiere a: ‘Cuando los personajes hablan directamente entre sí (estilo directo), se marca el mensaje de cada uno iniciándolo con guiones; cuando no hablan directamente (estilo indirecto), se presenta mediante una oración subordinada que depende de verbos como *decir*’ (16:35).

A continuación, unos ejemplos de este tipo de discurso que prevalece en la narración, el primero es referente al encuentro entre Rodrigo y Sonihha, la enana, con quien sostuvo un encuentro sexual; el segundo es el diálogo entre Rodrigo y

Coche Contento, en México. En estos diálogos prevalece la voz del narrador que toma participación por ambos:

“Después de un par de brindis me contó que se llamaba Soninha. Le acaricié con extrema delicadeza la manita que sería del tamaño de la de un niño de ocho años. Observé con ternura los dedos largos, la uñitas igualmente largas y pintadas de rojo, las venas verdosas que resaltaban nerviosamente en la sedosa piel color ámbar. Le pregunté cuántos años tenía. Me dijo que veintidós. Le dije que era linda y se ofendió... se sonrió y me dijo que eso era pura paja” (4:75-76).

“Le pedí mil excusas. Cuando me soltó su “no hay de qué” le pregunté, ¿usted por acaso no es guatemayense?”. “Sí, cómo no”, dijo asombrado “¿No me diga que se me nota?”. “No se le nota, se le oye”. Los chapines siempre creemos que no tenemos acento. Nos burlamos del cantadito mexicano, pero ya fuera de Guate se nos distingue a la lengua. Es impresionante, la mera verdad, usté” (4:143).

En cuanto a los diálogos que maneja Rodrigo con el resto de sus compañeros en la reunión, se registra un ejemplo:

“Rosa, confesá. Es idea tuya. ¿Y la Rosa? ¡Mirala vos! Corset negro, tacones altos, medias de nylon negras sostenidas por el corset, ¡qué escándalo! ¿Y la Sibella? ¡De enfermera! Oigan chavas. ¿Por qué traen prendas en las manos?

-...

-...

-...

-...” (4:250).

Los ejemplos anteriores de diálogo representan que la voz predominante en la novela es la del personaje Rodrigo, quien por medio de su discurso da cabida a la participación de otras voces. La función de la preeminencia de la voz de Rodrigo en el texto significa la hegemonía de la voz guerrillera y el tipo de ideología que dominará en la narración.

5.1.1.4.2 Estructura interna

A continuación se presentan los elementos que constituyen la estructura interna de la novela. Estos elementos corresponden a intertextualidades, es decir, son diversas modalidades de voces pertenecientes a otras fuentes artísticas o literarias, que el autor ha incorporado a su creación y que representan la pluralidad de voces y variedad que el texto posee.

5.1.1.4.2.1 Intertextualidades

Dentro de la novela, hay pocas citas correspondientes a fuentes literarias creadas por otros autores. Entre las encontradas están unos versos escritos por el autor William Butler Yeats, autor irlandés y Premio Nobel de Literatura, también unos versos del autor César Brañas y de su obra *Viento negro*.

...Hay por allí un poema de Yeats con par de líneas bastante significativas. Dice The intellect of man is forced to choose/ Perfection of the life, or of the work. (4:89)

Pensé esa tarde, una tarde gris y fría, en el Viento negro de César Brañas, poema del cual, si bien me recordaba, venía de los eriales de la angustia, de los desiertos desnudos como jóvenes sombríos, el viento negro decía el poema, el viento mendigo nos hurta monedas de clamores y nos deja haraposas soleadas y solitarios amores de miseria, como decía el antigüeño. (4:201)

Entre otras formas que también se consideran modalidades o representación de intertextualidad están:

5.1.1.4.2.2 Capítulos

Cada capítulo de la novela posee el nombre de un platillo. En total son siete. La comida, al igual que la música y la fiesta, conforman ese sentido hedonista de la vida por el cual Rodrigo se inclina a vivir después de su fracaso como militar izquierdista. En cada capítulo se desarrollan todos los recursos de la novela: descripción de personajes, extractos de canciones, recuerdos de la infancia, recetas en alusión al nombre del capítulo y, sobre todo, el sentido de desencanto y denuncia que enfundó el conflicto armado. A continuación se detallan algunas citas extraídas de esos recursos que la novela atesora.

5.1.1.4.2.3 Refranes y dichos populares

En el discurso del personaje-narrador se puede inferir una serie de dichos populares, regionalismo y refranes propios de la cultura guatemalteca. En algunos casos sirven para detractar la imagen de Guatemala como el que se registra a continuación, citado de Miguel Ángel Asturias:

“Da vergüenza admitir en público que uno es chapín. Es como decir que uno es pederasta o violador de menores. Por eso el gran Miguel Ángel decía que en nuestro país sólo se podía vivir a verga...” (4:19).

“La V/V me llevaba su buena distancia y me fui *chanín* tras ella pero eso sí, ojo al Cristo por aquello de que me sorprendiera una ola” (20:69).

“Me agité mi poquito, pero ni modo, *de tripas corazón*. Pensé que en el peor de los casos me salía una noche deliciosa” (4:82).

*“Mientras tanto vámonos por la tangente con cara sonriente y el culo caliente. Hay por allí un poema de Yeats con un par de líneas bastante significativas. Dice *The intellect of man is forced to choose/ Perfection of the life, or of the work.* Siempre me incliné por la de la obra pero quise las dos” (4:89).*

“Como decía mi envenenada abuelita, sólo hay dos tipos de criaturas en el mundo: los jardineros y las flores. Yo soy una flor. Valeria también. Cuando dos flores se juntan el resultado es destructivo. Ninguno de los dos sabe cómo cultivar al otro, cómo nutrir. Las flores siempre esperan ser seducidas. Por eso una flor siempre necesita un jardinero” (4:148).

“El único placer de expresar el temor, vacío y nostalgia de vivir otra vida más hermosa en otro lugar estaba en maldecir cabronamente *porque qué pisados hijos de la gran puta, arrieros somos y en el camino andamos*, maldiciendo tan sólo para recordar que seguíamos vivos y bien pijudos como diría la guanacsia” (4:177).

“El que por su gusto muere, aunque lo entierren parado...” (4:211).

Por medio de las citas, se puede inferir que la intención del personaje narrador es siempre demostrar, mediante su habla, su sentido de pertenencia e identidad cultural. Los refranes, los dichos y el uso de vulgarismos que adopta en su discurso son los que caracterizan a un sector cultural, cuyo registro y modulación corresponden a clases sociales medias y bajas del ámbito guatemalteco. El uso de estos dichos y refranes populares hacen alusión a situaciones que en el contexto del país se utilizan para degradarlas, compararlas o simplemente expresarlas a la usanza natural del guatemalteco de clase media o baja.

Por medio del uso de estos dichos, el lector puede formarse la idea de la caracterización del ciudadano guatemalteco en general. Puede además observar cómo es la forma común de expresarse en ciertas situaciones. El registro

lingüístico que más prevalece y que más suele utilizar como una forma estándar de expresión es el vulgar y en el cual se denota su nivel cultural, el sector social al que pertenece y el tratamiento que da a las cosas, o la manera como las asume.

5.1.1.4.2.4 Letras de canciones

En la novela también se insertan extractos de canciones como referentes de la música popular de ese momento. A continuación unas muestras:

“Ay, yo ya dejé los veinte
pero ella probablementeee
le da pena, me condena, se evapora.
¡Mi chica de humooo, mi chica de humooo!” (4:21).

“Voy a darle vuelta al CD. Con el permiso de ustedes vuelvo a la “Sopa de Caracol” que gústenos o no es el rezongado tema de esta noche. Sopa beliceña para despertar el deseo. En serio, Tacuacina. ¡Epa! ¡Wata we negui couch soup, wata negui couch soup! ¡Yupi patí, Yupi pa tí! ¡Si tú quieres bailar, sopa de caracol! ¡Meter ritmo, despertar el alma y despabilar los dolores de músculo generados por viejas penas y atormentadas culpas qué sacudir! ¡Sacude sacude! Ritmo garífuna de quienes llegaron desde Saint Vincet hasta Roatán en 1797, desembarcaron en la costa caribeña, y ahora para lujo nuestro los tenemos metidos hasta el tuétano gracias a las gracias de Andy Palacios, que los construye no en el aire, sino en el ritmo que nos mete por la colita” (20:205).

La música, en palabras de Rodrigo: “Me sirve para ventilar cólera, mis resentimientos, para cancelar el tiempo y el sentido” (4:52).

Otra de las funciones que cumple la música en la novela es representar la dimensión hedonista de la vida. La música también es placer, porque produce

éxtasis al cuerpo y a la mente. Cumple una función de purificación, pues mediante el ritmo se despabilan y olvidan culpas, problemas de todo tipo, etc. La música es fiesta y contribuye a ese sentido carnavalesco que el autor imprime a la narración.

Además, la letra musical entraña un sentido lúdico y representa otro tipo de intertextualidad al incorporarse al discurso de la novela. La música es otro elemento que corresponde a la cultura social de cada pueblo. En esta ocasión, el personaje hace preferencia a la música tropical, la cual representa identidad y pertinencia cultural correspondiente a la cultura latina. También sirve de ambientación temporal, pues varios títulos musicales que se presentan en la novela fueron éxitos durante los años 90.

La alusión que hace el personaje a estos títulos musicales corresponde a una década después de su incorporación a la militancia guerrillera. Hace uso de la música a partir de que se instala en California. La música, entonces, también representa una nueva era, un nuevo sentido y sentir de la vida, más hedonista, más evasiva y alegre, después de una década de horror y desencanto.

5.1.1.4.2.5 Títulos de obras

También aparecen en la narración una serie de nombres de textos que hacen alusión a grandes obras de la literatura universal, otras de la literatura guatemalteca. Los mismos sirven para ambientarlos con ciertas acciones que según el personaje-narrador se equiparan con el sentido de ciertas situaciones en la novela. Ejemplos son el *Viento Negro*, de César Brañas, el cual evoca tristeza y desolación que se compara con la historia de Guatemala y por lo ocurrido a Victoria por su secuestro; *El Proceso*, de Kafka, para comparar la burocracia brasileña al momento de sacar el pasaporte de Valeria quien debe ir a México con el Pensamiento, pero dicho proceso requiere de un sinfín de diligencias y documentos. Es así como se muestran a continuación en las citas:

“Durante el mismo la deslumbré lo suficiente como para agarrarle la manita, seguido por un *clinch* sellado por un abrazo. Lo demás fue silencio como diría el maestro Monterroso” (4:34).

“Nunca fui de los que quiso manosear a niñas, *Lolita* fue un deleite literario que la atracción de un libidinal impulso latente que se despertara en mí” (4:78).

“Le di vuelta a la conversación. Empecé a hablar con nostalgia concertada de Guate, de las babosadas que tuvimos que vivir, le conté la ponderosa pesadilla de cuates que se los quebraron sin ton ni son, utilizando un lirismo tipo *Vamos patria a caminar* que ya para entonces ni me creía” (4:83).

“De ninguna manera hice lo de Thomas Mann de matar a mi perro para luego escribir *La montaña mágica*. Tendría como ocho años, máximo nueve. A mi papá le regalaron un cachorrito pastor alemán lindísimo como pago por unos favores que le hizo a un viejo ricachón” (4:102).

“No les voy a contar todas las pericias del pasaporte porque en eso se nos va la noche... era un edificote de cemento cuadrado, gris, despintado, de un pésimo gusto arquitectónico, como gigante cagada de mosca. Por dentro estaba compartimentado en un sinfín de oficinas que me recordaron *El proceso* de Kafka...” (4:107).

“Era como Cubita la bella sin ese desmadre maravilloso que relata Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* que constituye la esencia de la vida. Sin carnaval para qué vivir...” (4:125).

“Cada vez que me acostaba con otra era sólo para evocar lo perdido. Me sentía manco sin haber estado en Lepanto. Extrañaba la ausencia de lo amputado insensiblemente. No podía funcionar sin el miembro ausente. Era menos que la

totalidad de mí mismo sin ese cuerpo complementario. Nunca antes se me ocurrió que el amor pudiera tener consecuencias” (4:147).

“Pensé esa tarde, una tarde gris y fría, en el *Viento negro*, de César Brañas, poema del cual, si bien me recordaba, venía de los eriales de la angustia, el viento negro decía el poema, el viento mendigo nos hurtaba monedas de clamores y nos deja haraposas soledades y solitarios amores de miseria, como decía el antigüeño” (4:201).

5.1.1.4.2.6 Documentos

En la novela aparece el uso de cartas entre los personajes. La carta o el medio escrito sigue siendo muy importante para comunicarse. Todavía no hay indicios de medios más tecnológicos como los correos electrónicos, debido al tiempo en que se desarrolla la novela. Algunos extractos de cartas se insertan en la obra, los más predominantes son los que Valeria escribe a Rodrigo, después que este la dejó:

“Me encontré la fotocopia de un poema. Alguien, no reconocí la letra a mano, escribió arriba ‘Give this to Rodri, alias el Cerotón’. El texto decía:

De vez em quando
Sinto necessidade
De ficarmos
Sem nos ver
Por uns tempos.
Para arrumar um pouco
Nossa vida
Em particular.
Depois a gente
Se encontrara
E desarruma
Tudo outra vez’ (4:18).

“Recibí una carta todavía en México, en un apartado postal de emergencia que le di tiempo atrás decía en mal portugués: *‘Rodri. Estou morrendo de saudade de voce. Gostaria que voce estivesse aqui conmigo, pos depois que voce foi embora tudo aqui ficou chato. Quase nao vem ninguen aqui nesta casa horrivel. Estou louca para salir daqui. Aqui vou terminando com mil beijos para voce meu amor. Te adoro muito, olha desculpa mais nao para min mandar fotos por que o dinheiro que ganhei nao deu para pagar o filmagen. Assim que tiver um dinheiro te madarei. Ok! Valeria’*. (4:148).

5.1.1.4.2.7 Letreros

La mayoría de letreros que hace referencia el personaje Rodrigo hacen alusión a lugares comunes, la mayoría son bares y prostíbulos, sitios que mayormente frecuentan los personajes y en los cuales les proporciona la alegría de sentirse vivos olvidando su realidad.

“Busqué a mi candidata hasta en una casa de putas. Había una maravillosa en la Rua Caning entre Copacabana e Ipanema. Se llamaba *Centaurus*” (4:40).

“En algún momento de la noche le sugerí bailar. Aceptó. Esperó silenciosa que tomara la iniciativa pero no conocía la ciudad. ¿Dónde ir? Entonces recordé un lugarcito que había *olhado* cerca del *Centaurus* y me recordó por su apariencia el *California Dancing Club* y otros sitios del danzón del DeEfe. Se llamaba “*Carinhoso*”, con la gracia que la “a” y las “oes” estaban escritos con corazones, de manera que terminaba diciendo, déjenme dibujárselos, “C ãn ♡ ♡...” (4:45).

“De vez en cuando se levantaba una, y obedeciendo leyes inmutables, se la llevaba al *Oba Oba* a ver el show de mulatas agitando el fondillo,

se iba al *Plataforma Uno* a ver shows ídem, o bien al *Cañecao* a oír a quien pisados estuviera tocando allí...” (4:80).

5.1.1.4.2.8 Sueños

Los sueños que tiene Rodrigo durante sus noches de soledad también conforman parte de la narración. Ellos son producto de su conciencia y de su actuar antiético durante la militancia guerrillera. Los sueños le recuerdan que en parte tuvo culpa de las secuelas nefastas que quedó en la sociedad guatemalteca. En uno de ellos se le revela Victoria y Valeria como parte del costo social de la revolución, quienes también fueron víctimas de dicha coyuntura tan violenta:

“La soledad es jodida... soñé una noche que estábamos desnudos en la cama. La V/V me tiraba una manada en la cara que me dejaba el ojo morado... Atravesado por una cólera súbita la tomaba del cuello y se lo apretaba... Lo último que alcanzaba a ver era la cabeza rodando por la orilla de la cama y sobre la alfombra mientras un chorro de sangre negra saltaba de la apretujada garganta como fuga de gas en tubería. Pero aún así continuaba hablándome y regañándome. Me desperté como exigen todos los clichés que incluyen en los *best-sellers*... Me levanté, me duché, pero no me pude quitar de encima ni la vívida imagen del sueño ni el olor a podrido que invadió mis fosas nasales con la misma intensidad que el mordisco de un chiltepe bien picante. Viví tres días con la imagen y el olor...” (4:228).

“Maté a la V/V, pero antes también a la Valeria. Era un doble crimen. Por eso me podría por dentro, un hedor que no se saciaba ni con los aromas más hipnóticos y apasionados. Execrable, corroía desde dentro de las úlceras entrañadas como ácido sulfúrico que me taladraba enconosamente las desgastadas tripas y tenía que lavarlo de mi raleada sangre con el fuego de mi constricción” (4:229).

La incorporación de los sueños cumple la función de revelar la parte del subconsciente del personaje principal. Mediante el uso de esta técnica el lector puede inferir más características de su conducta y de su perfil completo. Además de que en vida, el personaje vive constantemente reprochando su actuar en la militancia y de la historia de Guatemala, también en sus sueños se revela ese repudio.

Además por medio de la matanza simbólica, que el personaje hace de Valeria y Victoria, está representando la muerte de dos ideologías y de dos sectores sociales que se involucraron en la militancia guerrillera. En el caso de Victoria, hace muerte al sentido original que un día tuvo la original tendencia guerrillera, pues con la muerte de Victoria se derrumba el sentido intelectual y marxista por el cual algún día lucharon por implementar, además su muerte también representa la muerte de los originales militares de clases altas que emprendieron las primeras manifestaciones revolucionarias.

Sin embargo, con la muerte de Valeria se representa el asesinato de las clases bajas que conformaron el costo social de la revolución. Valeria simboliza los sectores empobrecidos que fueron convencidos por los primeros revolucionarios guerrilleros, los cuales fueron en muchos casos engañados. También representa esa clase social sin voz, por la cual en un principio se pensó luchar y reivindicar en la sociedad, haciendo justicia y valiendo sus derechos como clase proletaria.

Es a estas dos vertientes de la militancia que Rodrigo hace alusión en sus sueños y los cuales ya en otras décadas han quedado soterradas, anunciándose con su muerte el inicio de otros tiempos.

5.1.1.4.2.9 Marcas

En algunos pasajes de la novela el personaje hace alusión a objetos de uso diario, y otros que sirven de referencia al consumismo como partes de la nueva era capitalista y que conforman parte de la vida cotidiana, pues todos en algún momento hacen uso de productos alimenticios, farmacéuticos, etc.:

“Cómo no. Hay también ron jamaicano, ron nica. *Flor de caña*, pero les recomiendo el *Zacapa Centenario*. Es puro chapín y de una suavidad que baja como cognac. No hay que echarle hielo o ponerle *Coca*. Sería sacrilegio a menos que se refiera a unas líneas de la que no es Cola, ja. Whiskies tengo Glenfidich, Glenmorangie, uno que casi nadie conoce llamado Chaggamore que es el mejor de todos y Chivas que es el más ordinariote de los cuatro y sólo lo chupan los nuevos ricos que no saben de whisky” (4:20).

“Veamos lo que este personaje ofrece a sus amigotes (los ingredientes comprados en el supermercado con su *American Express dorada*)...” (4:7).

“Con la blusita abierta ya fue cuestión de zafarle fácil el brassiére y sentir la pielita suavcita, suavcita de idealizado bebé *Gerber*” (4:78).

“Distribuí fotos con la carita canche de azucena y la sonrisa *Colgate* a los periodistas que buena onda la mayoría aunque parecieran ángeles indigestos, denunciaron el secuestro” (4:205).

“Al fin, la militancia como la comodidad no es sino un estado de ánimo. Hay que descartarla como un viejo *Kleenex* cuando se convierte en claustrofobia emocional” (4:214).

5.2 Instancia narradora

5.2.1 Narrador

La función del narrador en *Sopa de Caracol* la ejerce Rodrigo, quien es el personaje principal y sobre el cual gira el peso de la acción y quien conduce la trama de la novela. Rodrigo es un narrador en primera persona. El narrador es un aspecto imprescindible en la obra, es para Victoria Reyzabal:

“Sujeto imprescindible, a partir del cual se configura la narración, por eso es quien caracteriza el género narrativo frente al dramático o lírico. El narrador cuenta los hechos de la historia, presenta a los personajes, los ubica en el tiempo y en el espacio, observa sus acciones y reacciones, conoce su mundo interior... Todo desde una perspectiva especial que determina ciertos rasgos de esa historia. En los discursos narrativos ficticios, el narrador es, a su vez, una ficción creada por el autor o emisor real del discurso; tanto emisor como receptor (lector) son seres extratextuales que pertenecen al mundo de la realidad y no de la literatura” (16:111).

“Dentro de dicha ficción, el narrador cumple varias funciones: la de narrar la historia, la de organizar la narración de esa historia, la de testimoniar las fuentes de información de esos hechos, y la de encarnar la ideología mediante la que explica, justifica y valora ciertos actos o situaciones” (16:111).

En *Sopa de Caracol* la trama y su organización está determinada por el curso que Rodrigo le da a la historia. Este personaje es el encargado de justificar la ideología dominante en la narración, el que testimonia los hechos históricos a los que hace referencia. En *Sopa de Caracol* predomina una narración en primera persona, es Rodrigo un narrador testigo y personaje de la historia y a la cual impone su voz y su visión al respecto.

Mediante su discurso, el personaje justifica su actuar en la militancia. Su postura de denuncia es consecuencia de su participación y la de otros guerrilleros causantes de la disidencia izquierdista. Es también testigo de la historia, a ello se debe su desencanto del mito guerrillero, de su pesimismo y culpabilidad. Es mediante la ilación del discurso de Rodrigo que se encarna la ideología predominante en la historia, en la cual prevalece la denuncia y desencanto,

además prevalecen matices existenciales de la condición humana inmersa en dicha coyuntura en mención.

5.2.2 Punto de vista

Se refiere al sentido ideológico de la narración. Esta se infiere a través del personaje Rodrigo quien es la única voz activa de la obra. Sobre él se va a manifestar un sentido de denuncia, de descontento o desencanto de la revolución, durante el conflicto armado. Es con base en el testimonio y de las experiencias vividas por Rodrigo que se determina ese sentido pesimista de la historia, pero a la vez se encarna en él una nueva actitud ante la vida: un sentido festivo como forma de vida. A continuación unas citas que registran parte del discurso del personaje en donde se evidencia esa ideología dominante que impregna la obra: el descontento y la festividad.

“Nada me interesa después del fracaso de la afamada revolución, la desaparición de la URSS y el fin del marxismo, nuestra opiosa religión. ¡Qué tiempos horribles vivimos! Como dijo la reina Isabel, anos horribles. ¿O sería años? Pero me queda la fuerza de lo que fue y de lo que pudo ser. Sólo me pasma no haber previsto que fracasaría. Es entonces cuando se me vienen los calambres físicos de alejarme de este mundo negligente, oblicuo, con vagos deseos de un sueño profundo...‘Hay mañanas en que me pregunto, Rodri, Rodri, ¿qué habéis hecho de tu vida?’, y la única respuesta seria que me puedo dar es, ‘coger en puta y no sólo a putas’ (4:22).

“La gente con vida sexual satisfactoria no tiene remordimientos. Si algo se siente rico es porque lo es y si no, se deja. No volveré como en la guerra a creer que si se siente mal tenemos que racionalizarlo para convencernos de que en el fondo es bueno. El costo social de la revolución. ¿Qué tal el costo ético y moral?” (4:251).

El punto de vista se focaliza, en esta ocasión, en torno a ese pesimismo en boca del personaje. Su discurso está estructurado en dos vertientes de pensamiento: la denuncia–descontento y la festividad-hedonismo. Ante la falta de esperanzas para la humanidad por dos tipos de ideología mal encauzadas como lo son el marxismo y el capitalismo, al personaje no le queda más por optar hacia una postura hedonista. Busca expiar sus culpas por medio de la vida en carnaval, el sexo, la música e incluso en la comida, en donde encuentra diversas dimensiones de fruición.

Para este personaje los idealismos han quedado desvirtuados y comienza a pregonar una concepción más corporalista. Se enfoca en pregonar una era fundada en el placer del cuerpo y los sentidos y deja a un lado sus disquisiciones existencialistas derivadas de la coyuntura social del momento.

5.3 La temática en *Sopa de caracol*

Factores que intervienen para configurar las temáticas:

- La necesidad de comunicar, de desahogar una experiencia frustrada.
- El anhelo o deseo de implementar ideales en pro de la justicia.
- La contaminación del ideal por el deseo o la sensualidad.
- La inseguridad adquirida desde la niñez.

Temáticas que aparecen en la novela, a partir de los hechos psicobiológicos y sociales:

- Desencanto por la utopía revolucionaria
- Denuncia
- Historia
- Sexualidad
- Amistad

En la novela *Sopa de Caracol* convergen varias temáticas. Una de las más importantes, y que da mayor sentido a la trama de esta obra, además que resulta ser la más constante de todas es el desencanto de la mística guerrillera. De este tema se desprenden otros, tales como: la denuncia, el amor y la sexualidad, lo histórico, lo familiar (que también se puede equiparar con lo histórico) y la amistad.

Todas estas temáticas de orden ficcional, el autor las plasma en la obra para reflejar una realidad que fue y que sigue afectando a los sectores involucrados en la revolución durante la época en que ocurrió el conflicto armado. A continuación, se describirán diversos factores de orden psicofisiológico, social, económico y familiar que inciden en las temáticas antes eludidas y que ayudarán a analizarlas profundamente.

Factores psicofisiológicos

Raúl Castagnino dice que lo psicofisiológico es una combinación de elementos psíquicos y fisiológicos que incidirán en el temperamento de un individuo. Estas pueden ser de orden interno (edad, salud, etc.) o externos: educación, fortuna, medio y circunstancias, familia, etc.

Estas circunstancias serán evidenciadas en el personaje principal Rodrigo, sobre quien recae todo el peso de la acción y da origen al desarrollo de la trama. Para empezar se tiene entendido que este personaje fue un militante guerrillero quien cuenta en una reunión amistosa todas sus pericias en pro de la justicia guatemalteca. Al inicio de la narración hay un factor muy importante de índole psicológico, que surge como necesidad del narrador personaje y es la necesidad de comunicación, de desahogarse, de comunicar una experiencia traumática y decepcionante que más adelante irá manifestando conforme el desarrollo de la trama:

“Sí. Sí. Sí. Ahora me toca hablar a mí, inaugurar metáforas. Déjenme, que los chapines casi nunca nos dejan. No abrimos el amelcochado pico. Ya basta de silencios. Cierto. El lenguaje siempre es impreciso, un perpetuo coito interrumpido. Un ritual de autoestima. Pero el silencio tampoco visibiliza. El lenguaje será un obstáculo dantesco, pero es el único medio para ser uno mismo. Hablo para reindividualizarme. La marca del militante es la singularidad de su ausencia. Asume el rol de la inexistencia en el juego de la conspiración. Tal vez a los demás no les importe quién hable, pero a mí me importa hablar” (4:9).

Es evidente que la cita revela la necesidad que tiene el personaje-narrador de contar sus experiencias mucho tiempo después de lo ocurrido, pues en su momento era muy complicado y peligroso contar algo que pudiera resultar comprometedor para la organización guerrillera. A pesar que su intención era aplicar todo el conocimiento que el personaje había adquirido en su estadía en París, en Guatemala, no resultó ser del todo exitoso. Otra serie de situaciones fueron modificando una intención muy buena y pura, a una visión e intención mucho más decepcionante, triste y decadente.

Como consecuencia de toda esa marea de violencia que se vivió en Guatemala, el personaje narrador decide entonces participar como militar a favor de la guerrilla, ese fue el punto de inicio que influyó posteriormente en su vida, su pensamiento y sus actos.

“Lo de la embajada fue un parteaguas. Un momento definidor. O uno estaba con el general Lupus o uno estaba con los que querían darle en la madre. No había medias tintas. Decidí meterme a militar que no es lo mismo que ser militar, para lo cual nosotros decimos chafarote regustándonos en la largura de la ofuscante palabra” (4:31).

Más adelante detalla el personaje-narrador que su primera consigna militar fue arribar a tierras brasileñas para capturar a un personaje denominado Pensamiento, quien en su momento también ejerció una función militante; sin embargo, su participación fue deshonesta y traicionera, pues en unos documentos encontrados de Alaíde Foppa y su esposo revela que el Pensamiento era un agente de la dictadura. Sin embargo, su estadía y su misión en Brasil no fue del todo seria, pues el ambiente, el lugar y sobre todo las mujeres fueron tergiversando su misión inicial, al punto de que el personaje se encuentra en una encrucijada entre la sensualidad de Río de Janeiro y la militancia. Sin embargo, según cuenta este personaje, necesitaba de una mujer que fuera capaz de seducir a Pensamiento para capturarlo y entregarlo a las autoridades en México.

“Busqué a mi candidata hasta en una casa de putas... Era cara, pero eso valía verga porque como andaba en tarea oficial corría por cuenta de la organización... ¿Por qué no me iba dar entonces mis carocoleados lujitos? Además los compas que compraban armas viajaban en primera clase, se quedaban en los mejores hoteles y ostentaban unos gamusísimos tacuches que daban que hablar. Tranquileaba más y mi búsqueda de la mujer perfecta era, por así decirlo, más que legítima. Esa era precisamente mi tarea” (4:41).

Por otro lado, otro factor que también influye mucho en la organización de la trama, son los temores y miedos del propio lado oscuro que enfrenta el narrador personaje de sí mismo, es una disyuntiva que lo configura. Como remedio del mismo la necesidad de este personaje es encontrar una persona que ejerza autoridad sobre él para equilibrarlo. Esto puede interpretarse también como el efecto que dejó la dictadura en la sociedad. la dictadura ejercía represión ante el pueblo y ese esquema se vuelve a repetir en el plano individual de Rodrigo con Victoria.

“Admito tener una como doble personalidad. Por un lado, el profesor universitario, el consecuente hombre de izquierda. Por el otro, el transero, el jodedor que sale todas las noches buscando acostarse con cualquiera y termina metiéndose en cada lío que es la de nunca acabar. Como dirían los compañeros, el burgués decadente cuyo mayor desviacionismo era su afán de figuración. Siempre le temí a ese lado de mí mismo. Necesitaba una policía anti-vicios que me frenara esos ímpetus. Por eso me metí con la V/V” (4:70).

Pero ese lado tan impetuoso y carnal del personaje también reside en un proceso de adolescencia y niñez inestable, de baja autoestima y seguridad. Este es otro factor psicológico que el narrador-personaje enfrenta, pues lo que no pudo hacer mucho más joven, lo impone en su madurez de una manera más desbocada.

“De adolescente era retímido. Fui de los que nunca tuvieron traida, que no se atrevían a sacar a bailar a nadie. Cuando lo hacía era con una voz ramplona que ni bien terminaba de hablar me decían que no. O bien lo pensaba tanto que cuando por fin me animaba a acercarme se aparecía un pisado seguro de sí mismo, le caía, se la llevaba y a volver esperar a animarme con otra, pues” (4:74).

Se tienen entonces cuatro factores de orden psicofisiológico que inciden en la trama de la obra:

- La necesidad de comunicar, de desahogar una experiencia frustrada.
- El anhelo o deseo de implementar ideales en pro de la justicia.
- La contaminación del ideal por el deseo o la sensualidad.
- La inseguridad adquirida desde la niñez.

Estos factores de orden interno y externo han configurado el perfil del personaje principal de la historia. Aprovecha el momento, como todo ser humano espera, para demostrarse a sí mismo ante el mundo. La coyuntura social impulsó a que muchos jóvenes quisieran hacer algo por su país, hasta el punto en que varios dieron su vida, destinaron sus obras y trabajaron desde el exilio para ello. Pero también, por otra parte, también salió a relucir el interés de seres inescrupulosos quienes aprovecharon el momento para abusar mediante el poder que tuvieron, e incluso fue el momento en el cual pudieron enriquecerse a costa de los más pobres y necesitados.

Factores sociales

Uno de los motivos también plasmados en la novela es la situación social que se vivió en el período de la guerra civil en Guatemala. Para ese entonces, Guatemala y resto de Latinoamérica se encontraban en un período de desestabilización económica, social y política.

Una de las razones por las cuales el personaje también se ve motivado en arribar a Brasil es por su condición de pobreza y delincuencia que también se homologa al de Guatemala. Resultaba entonces más fácil reclutar una proletaria brasileña que ostentaba cualidades físicas y, por tanto, sería objeto de mayor convencimiento para que también participara en la militancia guatemalteca.

Entre otras cuestiones y en la visión del personaje, Brasil, representaba un país con alto índice de población y que carecía de formación académica. Ejemplo de ellos es Valeria, cuya profesión es taxista y que no representaba un desafío intelectual para el personaje principal; y la enana, personaje que en uno de los episodios de la novela solía confundir Guatemala con un país de Sudamérica. A continuación unas citas que revelan este pensamiento, la primera hace referencia a la ignorancia de los brasileños personificado en la enanita y los otros son en referencia a como el personaje logra convencer fácilmente a Valeria para que se integre en la militancia izquierdista:

“Me preguntó *perplexa*, que si México y Guatemala eran países que tenían frontera con Brasil y le tuve que dar una lección de geografía. Los brasileños son tan ignorantes de todo lo que no es Brasil como los gringos de todo lo que no es los USA. Además sobra decir que su formación académica no era exactamente su fuerte” (4:75).

“Le dije, sin embargo, que había un pequeño problema y le eché un cuento maravilloso de telenovela brasileña en el cual un hijo de la pareja que me adoptó en México y una antropóloga de primerísimo nivel, también amiga de la familia, se jodieron por causa de un traidor que se vendió a las fuerzas fascistas y entregó a todos estos abnegados luchadores por la democracia en las garras de los torturadores” (4:83).

“Le expliqué las atrocidades de la dictadura guatemayense, dándole detalles de cómo militares metían a personas medio muertas en un hoyo excavado en la tierra que cubrían de madera, llenaban de gasolina y le prendían fuego. Eso la convenció” (4:85).

Otra razón social manifestada en la obra es que la participación militar generaba una especie de nivel social ante los ojos de las masas. Era como un título de prestigio y honor que se tenía al denominarse militante o revolucionario. Además que entre otros beneficios, significaba rozarse con otros sectores de poder que podrían proporcionar beneficios de índole personal a quienes se solían involucrarse en la militancia.

“Estaba enredado en la trampa de la militante pura y dura, consecuente, que me mantenía en jaque para que la mala vida no me desbordara y me possibilitaba conectes impecables con sectores responsables de la sociedad ante quienes deseaba mirarme “respetable”. Bajo esa

superficie nítida gravitaban mis fantasmas que ahora ostento ante ustedes con lujo de desvergüenza” (4:114).

Factores económicos

El factor económico para efectos de esta novela solo sirve como telón de fondo, deriva de la situación que generó polarización en Guatemala: la guerra civil, que generó pobreza e inestabilidad. También el personaje explica las condiciones económicas y sociales de Brasil. Una de ellas la condiciona la raza. A continuación, una cita que aclara la supremacía de los blancos sobre los mestizos en Brasil, personificado en Valeria, quien pertenece a un estrato social bajo, por su raza.

“Cuando tenía cinco años quería ser blanca. Una tarde, desesperada de sentirse permanentemente condenada a ciudadana de segunda clase por el color de su piel se metió a la ducha y decidió restregarse hasta quedar del mismo color del jabón” (4:167).

Entre otros aspectos, el personaje-narrador hace hincapié en que a pesar de la sensualidad y el calor de playa que desborda Brasil, sus condiciones socioeconómicas son tan precarias para la mayoría de sus habitantes:

“Nos fuimos tranquilos en su taxi. Llegamos y encontramos a varios cariocas gritones escabulléndose de su vida alienada mientras trabajan afanosamente...” (4:82).

Por otro lado, en Guatemala ostentaban el mayor poder económico las personas que descendían de otras razas, tal caso el de Victoria que era alemana, y cuya familia poseía fincas cafetaleras y casas en Panajachel. Con la derrota de la consigna revolucionaria se inició un período eminentemente capitalista, tal lo aclara el personaje de la novela, situación que da pie a una nueva era en la economía en Guatemala:

“Jalaron unos para un lado y otros para el otro. Algunos aprovecharon para irse del comunismo al consumismo sin responderle a nadie porque no había afásico a quien responderle en medio del relajo...” (4:213).

Lo económico forma parte importante de la época histórica a la cual alude el personaje. Su origen se finca en las desigualdades en material de educación, trabajo, salud y acceso a todo lo que hace integro al ser humano. Lo económico fue una de las razones por la cual se configuró el marxismo, socialismo. Estas ideologías eran partícipes de que la riqueza de un Estado debía estar repartida equitativamente para que una sociedad progrese. Sin embargo, Guatemala se ha caracterizado por poseer mandatarios inescrupulosos quienes han demostrado interés y fidelidad a las potencias económicas del momento.

Por cuestiones de poder, Estados Unidos brindaba beneficios a los países que les mostraba fidelidad. Muchos gobiernos de turno permitieron que el gobierno estadounidense se agenciara de las tierras para que se beneficiaran de riqueza, explotándolas y fundando sus empresas. Esto contrajo una serie de destierros y migraciones forzadas, pues ahora muchas familias campesinas debían trabajar mucho más duro para obtener el derecho a su sustento.

El factor económico fue decisivo para que se detonara la guerra, pues el acceso al trabajo y el dinero dignifica al ser humano, le brinda respeto, justicia y prestigio, tanto en ese momento como en los tiempos actuales.

Factores familiares

Un aspecto importante también es la presencia de la familia, al menos la visión que tiene el personaje respecto de este tipo de institución, que tiene como fin ético y moral, la armonía, el amor y buenos ejemplos, no es buena del todo. La familia configura al ser humano, es una entidad primordial y que afecta innegablemente la vida, la personalidad y la ideología de todos aquellos que crecen y creen en ella.

Es uno de los pilares básicos para la conformación de una sociedad honesta, si no hay equilibrio en el hogar es posible que salgan de ellas seres desequilibrados espiritualmente.

“Me tocó mal negocio a la hora de repartición de papas. Me salió un modelito defectuoso... pretendí de niño que no tenía viejo o que el verdadero era otro... Renunciaba a todos los poderes terrenales para entregarse de lleno al poder místico del alcohol que le possibilitaba vivir fuera de sí mismo, cambiar de piel, negar ser quien era y matar a ese otro que era él, pero que no quería reconocer. Por eso su servilleta aquí presente creció con su autoestima ligeramente trastornada, abollada no sólo por los chinchones que me dejaba el pisado cuando su agresividad hacía mella en la guacalosa superficie de mi cráneo...” (4:111).

Después de haber analizado los factores más importantes de orden social, psicofisiológico, social, económico y familiar que han incidido en la psicología del personaje principal que da origen y desarrollo a la trama de la novela, se mencionará con mayor detalle los temas que predominan en *Sopa de Caracol*:

Desencanto de la utopía revolucionaria

Este es uno de los tópicos que más se reitera a lo largo de la novela. El personaje-narrador inicia una reunión amistosa con el fin de comunicar su experiencia como militante en la guerrilla. Sin embargo, el sueño que todo esto le significó queda por los suelos cuando es derrotado el comunismo y se instaura una nueva era: la capitalista.

“Nada me interesa después del fracaso de la afamada revolución, la desaparición de la URSS y el fin del marxismo, nuestra opiosa religión. ¡Qué tiempos horribles vivimos! Como dijo la reina Isabel, anos horribles. ¿O sería años? Pero me queda la fuerza de lo que fue y de lo que pudo ser. Sólo me pasma no haber previsto que fracasaría. Es

entonces cuando se me vienen los calambres físicos de alejarme de este mundo negligente, oblicuo, con vagos deseos de un sueño profundo” (4:22).

Es importante resaltar la manera como lo han descrito los pensadores posmodernos, en cuanto que el marxismo propugnaba la emancipación del hombre por medio de una revolución social, además de la abolición de clases sociales y la cosificación. Solamente por medio de la revolución se instauraría un proyecto de humanidad de mayor plenitud, armonía, goce y libertad para la sociedad. Sin embargo, pudieron más los sectores sociales de mayor poder que tienen en vilo a las instituciones gubernamentales y a la sociedad en general.

En todos los capítulos que se desarrollan en la novela, a pesar de las pericias sexuales, las recetas culinarias, consejos de amor, bailes y música, el personaje-narrador vuelve siempre a reiterar su desencanto, su frustración por un sueño que tuvo: su sueño de implementar un nuevo proyecto de humanidad para el país.

Para ello, era necesario recurrir a las armas, y a la guerra para conseguir la tal ansiada paz. La idea era hacer resistencia ante el poder opresor, desde 1979 (comienzo de la historia) a 1993, aproximadamente, con culminación de la obra. En dichas épocas gobernaba Romeo Lucas García (1978-82), Efraín Ríos Montt (1982-83), Óscar Humberto Mejía Víctores (1983-1986) y Marco Vinicio Cerezo (1986-1991), y fue ese lapso el más cruento y al cual alude el personaje, a continuación una cita que refleja ese desencanto y descontento:

“Diez años que parecen mil, diez años sin sentido, la década perdida, la década del desahogo, del desaliento, de la desgracia, la década del desaliño, la década desalmada en que quedamos desahuciados como especie humana” (4:90).

“Si estoy moqueado ahora es porque lo jodido que ando, lo ando porque se nos evaporaron los sueños utópicos, se nos hicieron humo entre los dedos con la misma rapidez de los trucos de magos de pueblo...” (4:91).

Otra de las formas de desencanto que patenta el narrador es la mitificación que se tuvo del héroe guerrillero. Durante la época del conflicto, ser revolucionario implicaba un sentido de dignidad, un respeto, un aura de heroísmo visto desde los ojos de los sectores sociales más desposeídos. Sin embargo, el mismo narrador personaje cuenta que durante la militancia se dieron muchos actos de corrupción en donde se perdió el honor del héroe guerrillero quien poco a poco se fue degradando:

“En los años de militancia esos trances se racionalizaban remachando la hartada frasecita ‘el costo social de la revolución’. En ella se resumían todos los muertos, desaparecidos, torturados, masacrados. Pero también éramos nosotros que mentíamos, engañábamos, fingíamos, utilizábamos, instrumentalizábamos a cualquiera y especialmente a las personas que más queríamos en aras de ‘la causa’” (4:101).

“No militábamos por caridad cristiana. Pensábamos que todos teníamos la posibilidad de ser fascistas, en nuestra cabeza y en nuestro comportamiento cotidiano, en nuestras palabras y en nuestros actos... Era ese lado perverso, retorcido, que nos permitía gozar cuando nos quebrábamos a un pobre soldadito y todavía lo rematábamos dejándolo como colador” (4:142).

Asimismo, el personaje-narrador proporciona una visión esperpéntica-carnavalizada del símbolo guerrillero. Esto es producto por la actuación tan poco honesta que tuvo este personaje y lo que implicó ese movimiento en la historia de

Guatemala. Es así, como en pequeños pasajes de la novela se menciona de una foto que le fue tomada a Rodrigo con la vestimenta de militar guerrillero: traje verde olivo, boina color negro y una estrella roja y un Galil que representaba su participación militar. Sin embargo, las cosas no son como las pintan, he aquí una muestra tomada de la novela:

“Me preguntaron de la foto. Después me negociaré perdón por ella pues las cosas no son como las pintan... Ya verán. Es una inversión de identidad” (4:9).

“A veces me quedo viendo la foto y me río. Boina negra, barba enmarañada. Fusil estrujado en la mano. Puro simulacro. Cuentero soy y no cuentista... Cuando me tomaron esa foto exhalaba aliento alcohólico, y estaba a punto de desatarse la acetona. No recuerdo las boquitas que me habría dado, pero sí los disparos que hice. Un par de pedos silentes y hediondísimos” (4:25).

Las citas son una muestra de cómo la imagen del mítico héroe guerrillero, cuya función vendría a ser una especie de redentor de la humanidad, en este caso, redentor de la sociedad guatemalteca oprimida, es subvertida completamente y parodiada. La finalidad, como se puede observar es proscribir la idea que se tenía de esta figura, degradarla y con ello desmitificar el concepto de libertador que la historia le ha dado a lo largo de los tiempos.

La denuncia

Otro tema que sin lugar a dudas cobra importancia en la obra es la denuncia contra las acciones de la guerrilla y los militares. El personaje narrador manifiesta que, a pesar de que las intenciones subversivas en un inicio eran instaurar la paz y justicia en Guatemala, todas estas ideas se fueron contaminando, dando pie a una serie de intereses personales, de traición y corrupción, lo que dio origen a la degradación del héroe guerrillero. Es por ello que el personaje-narrador manifiesta

su descontento respecto de la actuación del guerrillero. En este pasaje se denuncia a Pensamiento, quien en un inicio fue miembro de la guerrilla; sin embargo, traicionó a este sector y se quedó con dinero que contrajo en aquel momento por su militancia guerrillera:

“La verdad, la pasé a toda madre siguiendo al pisado. Pero a la vez me daba cosa que alguien viviera así su vida. Yo andaba en tarea. Podía imaginarme que como turista haría lo mismo y me pasaría un par de semanas a toda madre. Pero todo el tiempo se me hacía una vida tráfuga e irreal, terriblemente deprimente y solitaria, más aciaga que una fría tarde lluviosa. Era andar sin perspectiva por el mundo. El puro vagabundeo constante y sonante, día tras día. Me encachimbaba. Me indignaba que viviera así con pisto hueveado a trabajadores chapines honestos que se fajaron como bestias sin más recompensa que un salario de mierda y además les disolvieron el sindicato y les desaparecieron a sus dirigentes. Ya tenía controlados sus movimientos. Había que poner manos a la obra” (4:81).

Entre otros aspectos, también los guerrilleros utilizaron gente, engañándola, para sus supuestas consignas en pro de la justicia. El personaje-narrador manifiesta dicha situación en lo que vivió con Valeria, quien al final dice que fue no más que “el costo social de la revolución”. Dicha consigna no era más que el sacrificio de un grupo de personas, a quienes por medio de engaños eran utilizadas como carnadas para llevar a cabo los planes subversivos.

“Pobrecita la Valeria. Pasaría a ser un ítem más de esa larga lista que denominábamos ‘el costo social de la revolución’” (4:132).

“Estaba bajo consigna. Este capítulo que cerrábamos era nomás el costo social de la revolución. Si la Valeria se jodió, fue por bruta. Por no

atinarle, por dejarse dar atole con el dedo. No me iba sentir culpable. A lo hecho pecho” (4:135).

La denuncia coadyuva al primer tema mencionado: el desencanto por la utopía revolucionaria. Ambas están muy ligadas, pues por medio de la denuncia en boca del personaje se cumple una función de catarsis. El personaje representa, por medio de su discurso de denuncia, la voz de los sectores más débiles, pero también al ser testigo y parte de la revolución denuncia las atrocidades de los dos bandos, ya que ambas facciones lucharon por poder personal, no por la reivindicación de una sociedad más justa.

Más bien, esos sectores empobrecidos, por quienes se pensó luchar en un inicio, fueron carnada para militares y guerrilleros. Cuando estos sectores no deseaban involucrarse en ninguna facción eran ajusticiados por ambos, pues en ningún lado recibían beneficios, más bien fueron sujetos a vejámenes, engaños, robos y abusos.

Historia

La historia se podría decir que fue la fuente inspiradora que generó todos esos conflictos emocionales y de desencanto, no solo en el personaje, sino también a muchos sectores poblacionales que tuvieron fe durante mucho tiempo en la reivindicación de los derechos humanos. Es por ello, que uno de los oficios del personaje es la escritura. En uno de los pasajes de la novela el mismo confiesa que no puede dejar de pensar y de utilizar la historia, específicamente la de Guatemala durante el conflicto armado como motivo de inspiración:

“Esa es una de las muchas ideas que tengo en mente. Está haciendo cola para ser escrita igual que los aviones esperan su turno para despegar en un congestionado aeropuerto. Como ven, tienen que ver siempre con la violencia de nuestro país. Por más que intento sacarme el estallante temita de la cabeza se niega irse... Quisiera escribir de

otros temas, gomas novelas eróticas, roncinos libros de aventuras, dramas detectivescos, novelas que todos leerían y amarían. Novelas que me dejaran pisto. Sin embargo termino siempre empantanado en este asqueroso tema de la carroña que me aprisiona, que no me deja escapar, que me chupa hasta el fondo de su negra ciénaga” (4:97).

Sin embargo, esta persistencia del personaje por seguir desarrollando este tipo de temática, representa una generación que a partir de 1970 hasta los albores de los años 2000 continúan registrándolo en sus creaciones la historia de Guatemala, a partir del conflicto armado como tema de interés. Las secuelas del conflicto armado siguen siendo un tema recurrente no solo en la narrativa, también en las columnas de los periódicos en donde los periodistas más destacados todavía sacan a luz las nefastas secuelas del enfrentamiento armado.

Esto se debe a que en Guatemala todavía existen comunidades desarraigadas, familias separadas, sin esperanzas de reencontrarse con sus familiares desaparecidos, sin trabajo y educación. Todavía en estos tiempos se siguen presenciando los problemas que acarrió esta guerra, tal el caso de exceso de migración hacia la ciudad y otros países. En donde muchos grupos sociales, en especial indígenas, han perdido su identidad, al tratar de acoplarse a las costumbres mestizas con tal de conseguir un trabajo o tener un lugar dónde volver a comenzar sus vidas, lejos de las comunidades a la cual pertenecían y que ahora están completamente arrasadas.

Asimismo, durante el desarrollo de la novela, también se describe como parte de la historia, lo que fue una de las consignas militares guerrilleras que se tenían en la época del conflicto armado, la cual se describe a continuación:

“Pero por mucho que medio recordara líneas tales como la guerra revolucionaria no es para nosotros solamente la vía de la revolución, sino que es la estrategia global de la lucha revolucionaria por la toma de poder, porque concebimos que en

esta guerra, si bien los destacamentos militares juegan un papel decisivo y fundamental, deben ser complementados con la organización política y amplia de masas” (20:114).

“El marxismo-leninismo no era más que un mito de cuerpo entero, inmortal en la ignorancia que proyectaba en todos sus fieles” (4:141).

Es también de suma evidencia que estos ideales de implementar las ideologías marxistas no tuvieron mucho éxito en países de tan poca formación cultural, en donde la mayoría de personas viven en suma pobreza, a pesar que la idea de revolución se hizo para reivindicar sus derechos, muchos de ellos no lo entendieron a totalidad y fueron involucrados de manera forzosa e injusta.

“No había alternativas. El Ejército se encargaba de obligarlo a uno a entrar a puro huevo a echar verga. No era una experiencia límite. Era una experiencia reducida. Surgía fuera de nuestro control y voluntad. Aunque hablábamos de la necesidad de crear el famoso hombre nuevo, no dejaba de ser otra consigna fantoche porque nadie sabía cómo hacerlo. Quienes tenían claridad eran los cristianos pero su abstemio modelito casto nos quedaba cortos a muchos” (4:143).

Como parte de la historia de Guatemala, la necesidad de recurrir a las armas y entablar una revolución por parte de la guerrilla necesitaba también de otras entidades que legitimaran su injerencia histórica, una de ellas fue la Iglesia, cuya función es proteger a los débiles mediante la consigna de Dios como redentor único de los pecados; sin embargo, ni la Iglesia, ni ninguna institución tuvo el suficiente peso o participación suficiente y convincente para cambiar la historia nacional. Por tanto, lo único que se puede esperar de la historia es la especulación por parte de sus observadores acerca de quién tiene la razón. Hasta la fecha no hay versión fidedigna de los hechos, no existe verdad de nada.

“Tranquila, Amapola Ojo Alegre. Por culpa de esa vertiente cristiana, en esos años todavía teníamos miedo de ser nosotros mismos. Aún buscábamos autoridades que valoraran nuestro comportamiento. No sabíamos que teníamos derecho a jugar y que la verdad no podría encontrarse ni dentro de nosotros” (4:142).

Ante la frustración del proyecto revolucionario, la caída del marxismo y ante los nuevos modelos capitalistas que se implementaron exitosamente, cuyos propósitos fueron el consumismo y la esclavitud hacia la materialidad y la publicidad, sus efectos resultaron alienantes para las masas a quienes les obstruyeron su visión sobre los actos de corrupción y saqueos de los erarios públicos, por lo que no queda más esperanza, no queda más proyectos de la realización de un hombre nuevo. Ante esto solo cabe una cuestión: el replanteamiento de lo sucedido o, más bien, una nueva interpretación de las cosas, de la historia, del espíritu:

“Lo que sentía era una perpetua llaga que me obligaba a reconsiderarlo todo, a replantearme todo un comportamiento, toda una actitud” (4:147).

Ante la reconsideración que debía ahora replantearse la sociedad o cualquier sujeto afectado por el conflicto, el personaje propone una nueva vida. Esta resulta una escapatoria ante los dos modelos que han regido a la humanidad y que no han contribuido a ningún proyecto favorable y de evolución a la sociedad.

El personaje es partidario de empezar una nueva era espiritual. Mediante sus reflexiones se infiere que la vida debe volcarse más a lo corporal, a la sensualidad, a un mundo que se oriente más en los placeres que en las ideas. El anuncio de esa nueva era se ve reflejado en la amistad, el gusto por la sexualidad, la festividad, la comida y la música.

El personaje principal impulsa entonces una nueva postura ética acerca de cómo vivir la vida en los próximos tiempos, la cual dice que es única, es alegre y debe ser disfrutada.

“Pero dejémonos de babosadas. La revolución es vida, es alegría. Prefiero ser de los felices. Vivir con solemnidad es una pendejada. La vida es para vivirse desmedida y rifarse el físico porque a uno se le ronca. La revolución no es monopolio de los tristes, de los resentidos ni de los amargados. Es de todos. Hasta de la gente dulcemente desdoblada. Es puro carnaval, paladeo de la intensidad vivida” (4:173).

Queda claro entonces, que una de las vías alternas de replantearse un nuevo comportamiento y una nueva actitud es el sexo, el alcohol y las fiestas. En sí, una filosofía más egoísta y hedonista.

En cuanto al tratamiento histórico de los temas, según Emmanuel Tornés Reyes, el postboom sobresale por respetar la historia, pero sin deificarla. La revisan críticamente despojándola de la marmórea superficie con que la recubrió la historiografía burguesa o, incluso, socialista. Se interesa por recuperar al ser de carne y hueso, por humanizar la vida de los próceres y descubrir detalles olvidados, o intencionalmente soslayados, de estos y de aquella.

La historia sirve para expresar conflictos, no para dar solución. Lo que se pretende es reproducir la contradicción de lo vivo, para que el lector extraiga sus conclusiones.

Amor y sexualidad

El amor también es otro de los temas que se desprenden en la trama, derivado de las incursiones que el personaje-narrador tuvo en Brasil, con Valeria, y en Guatemala con Victoria.

El amor está muy ligado, en la visión del personaje, a la pasión, a la sexualidad desbordada. Recurre mucho a este sentimiento como medio de purgación de sus culpas, sus frustraciones y sus penas, por el fracaso de la revolución, así que su única vía alterna es inclinarse más hacia una concepción mucho más hedonista y egoísta que pensar en proyectos para los demás.

“El erotismo es pasión. Es toda una estética del plexoplacer, una forma de vida. Por eso había que negarlo. Porque en la época toda pasión tenía que enfocarse en la política. No quedaba ni una esquinita oxidada para otro tipo” (4:54).

A través del personaje-narrador de esta historia se pregona constantemente un nuevo prototipo de vida. Él se encarga de anunciar la decadencia de dos modelos antagónicos que a lo largo de la historia han regido a la humanidad como modelo de vida, trabajo y código social, ese código nuevo es: la vida corporal.

Se infiere, entonces, que la nueva postura ética que se propone practicar es la vida como fiesta ante el fracaso de las consignas sociales por parte de los izquierdistas. Se antepone practicar el deseo y el placer en todo sentido. Se buscan nuevas situaciones para experimentar otras dimensiones de éxtasis espiritual en donde las culpas, el miedo, el fracaso están alejados. Estas nuevas dimensiones, el personaje las encuentra en las fiestas, en el sexo, la comida y la música. Esta postura se fundamenta en que el personaje manifiesta en una parte de la narración que la pasión y el erotismo conforman una forma de vida, pues durante la coyuntura del conflicto armado la pasión solo podía ser canalizada mediante una vía política, además su deseo en el fondo es alejarse de ese pasado militante que él tuvo, por eso dice:

“He buscado destruir ese otro ‘yo’ que fui de militante. He luchado tortuosamente por ser distinto, por alejarme, separarme, de aquel humeante otro, después del desengaño ético. He buscado con

voluntarioso desorden la mayor cantidad de horizontes posibles que me permitan zarpar como los marineros a latitudes lejanas, poniendo entre mi 'yo' y mi pasado un espectral océano de distancia" (4:98).

La única forma de destruir ese pasado es mediante el placer:

"El erotismo es pasión. Es toda una estética del plexoplacer, una forma de vida. Por eso había que negarlo. Porque en la época toda la pasión tenía que enfocarse en la política. No quedaba ni una esquinita oxidada para otro tipo" (4:54).

"Hay mañanas en que me pregunto, 'Rodri, Rodri, ¿qué habéis hecho de tu vida?' Y la única respuesta sería que me puedo dar es, 'coger en puta, y no solo a putas'". (4:22).

"Estoy consciente de que soy inexplicable para mí mismo, pero busco siempre con obstinada terquedad una lucidez que me permita trascender los mitos o la mitomanía. Por allí se explica mi intensa necesidad de dionisiaca sublimación encarnada de la tersa sensualidad del deseo sibarita, la exuberante, la tibia caricia de una mujer" (4:98).

El tema amoroso y de pasión desbordada se proyecta más en la relación del personaje Rodrigo con Valeria, quien además de representar esa vía evasora de la realidad por medio de la sexualidad, también ella fue objeto de sacrificio por el proyecto comunista para Guatemala, y que también en parte obnubiló los pensamientos del personaje-narrador hacia el deseo sexual más desenfrenado:

"Me enamoré. Era una locura. Me enamoré de esta loquita que no tenía razón de ser en mi vida. Objeto proletario sacrificado en aras de su clase por la justicia revolucionaria sin la cual no se podía purificar el mundo nuevo que construiríamos. Me estaba viendo mal. El

revolucionario puro y duro no se enamora. No se aparta ni un solo instante de la línea vertical que su consigan y su tarea” (4:115).

El personaje-narrador también manifiesta un temor hacia la vida desbocada, es por ello que recurre a la V/V, quien para él representa un símbolo de autoridad, un freno, un modelo o patrón de conducta para su vida. Esta situación representa aún la persistencia de esos dos modelos en pugna que han regido a la humanidad a través de la historia. Como se ha mencionado, en el marco contextual, la historia de Guatemala se ha caracterizado también por una oleada de flujo y reflujo, en donde dos fuerzas en pugna libran sus esfuerzos para oprimir a la sociedad.

Esa visión general de mundo se traspone también en el plano individual, pues a tal punto han llegado las ideologías, que en el ser humano también se imponen esas dos fuerzas en pugna: una lucha contra lo carnal y lo espiritual.

“Admito tener una como doble personalidad. Por un lado, el profesor universitario, el consecuente hombre de izquierda. Por el otro, el transero, el jodedor que sale todas las noches buscando acostarse con cualquiera y termina metiéndose en cada lío que es la de nunca acabar. Como dirían los compañeros, el burgués decadente cuyo mayor desviacionismo era su afán de figuración. Siempre le temí a ese lado de mí mismo. Necesitaba una policía anti-vicios que me frenara esos ímpetus. Por eso me metí con la V/V” (4:70).

Finalmente, lo que prevalece en la narración es la preferencia del personaje por invertir lo que vivió durante la militancia. También repudia la historia y el pensamiento izquierdista, además del capitalista que se instauró en Guatemala. Ante dicha situación no lo queda más por optar en llevar una vida festiva y mucho más alegre. Anuncia la vida como carnaval, en donde toda situación de placer es posible.

El personaje comienza a experimentar un sinfín de situaciones que le producen excitación y alegría. Uno de los lugares que más se lo permitió fue Brasil. Para este personaje no había barreras, se rompen los tabús en torno a la vida sexual activa. Se aparta también del encuentro clásico pasional entre un hombre y una mujer, y se comienza la aceptación sexual con otro tipo de personajes: animales y mujeres con deformidades. El encuentro sexual con este tipo de personajes representa otras formas de erotismo estético. Además, la incorporación de este tipo de personajes a la trama sexual anuncia una nueva era, en donde lo tradicional queda sin vigencia y se da apertura a otros grupos sociales que no eran vistos con importancia, ni protagonismo, menos como eróticos.

Estos grupos sociales, aunque no tienen mayor protagonismo en la trama, si representan el advenimiento de una Nueva Era, pues con su corta participación comienza a vislumbrarse la apertura que se les da en la vida social y más en la narrativa. Lo que sí es claro, es que la nueva postura ética que se pregonará para una época futura es el hedonismo y todos los placeres que el hombre pueda experimentar ante la impotencia por proponer un nuevo orden social y ético para la humanidad.

El hedonismo es una doctrina de la filosofía que considera al placer como la finalidad o el objetivo de la vida. Los hedonistas, por lo tanto, viven para disfrutar de los placeres, intentando evitar el dolor.

Se trata de un conjunto de teorías morales que destacan que, por lo general, todo lo que el hombre hace es un medio para conseguir otra cosa. El placer, en cambio, es lo único que se busca por sí mismo.

“En concreto esta filosofía, que establece como objetivo de la vida el placer de los sentidos, fue impulsada por el filósofo griego Epicuro de Samos, que vivió en el período comprendido entre los siglos IV y III a.C. y que estableció que la meta máxima de cualquier ser humano debe ser

el conseguir la felicidad. Ello supone, por lo tanto, que haya que satisfacer de manera moderada las necesidades que tenga su cuerpo, que deba buscar los bienes materiales que le dan seguridad y que cultive la amistad, el amor, las letras y las artes”. Encontrado en:

(<http://definicion.de/hedonismo/> y consultado el 18 de enero a las 8:26 a.m.)

Por eso el personaje es ahora partidario de esta postura hedonista, ya que el comunismo y el capitalismo no han ofrecido otros planteamientos que renueven el espíritu social en la humanidad. Ahora su objetivo es reconstruir su ser individual mediante la alegría, la despreocupación y el placer. A continuación unas citas que evidencian ese deseo hedonista del personaje:

“La gente con vida sexual satisfactoria no tiene remordimientos. Si algo se siente rico es porque lo es y si no, se deja. No volveré como en la guerra a creer que si se siente mal tenemos que racionalizarlo para convencernos de que en el fondo es bueno. El costo social de la revolución. ¿Qué tal el costo ético y moral?” (4:251).

“El erotismo es pasión. Es toda una estética del plexoplacer, una forma de vida. Por eso había que negarlo. Porque en la época toda la pasión tenía que enfocarse en la política. No quedaba ni una esquinita oxidada para otro tipo” (4:54).

“La mala vida sólo se compone agitando las lonjas al ritmo de la música, agitando, sudando, cerrando los ojos, borrando el pensar, negando el razonar, descomponiendo el azar, socavando el planear, para sólo bailar, tomar, fumar, amar y desde luego mear. ¡Lluvia de oro!” (4:211).

La amistad

La amistad es otro de los temas menores que aparecen en esta novela. Representa ese replanteamiento que el personaje-narrador hace respecto de la vida y de la historia. El encuentro amistoso que tiene con sus antiguos compañeros, algunos militantes también, sirve como vía purgativa. Este encuentro amistoso representa una catarsis en la cual el personaje-narrador puede comunicar lo que tanto daño le hace: la historia de Guatemala.

Además, el encuentro amistoso representa fiesta, una nueva actitud para el personaje ante la carencia de nuevos proyectos para una nueva humanidad más justa quizá. Se da cuenta que su imagen y su pasado militar ha quedado en decadencia. Los amigos de este personaje y él rememoran esos tiempos pasados, y con su encuentro simbolizan una generación de desencanto. Su imagen quedó desvirtuada, sin vigencia en tiempos modernos, en donde se establece la firma de la paz, y que pone fin a la guerra en Guatemala formalmente.

“Quise borrar mi pasado, descargar mi vieja identidad, no sentirme responsable por las acciones que tuvieron las consecuencias que tuvieron. Si cambiaba de nombre y de país cambiaría de realidad. En la vida como en el arte la esencia era el contrapunto. Yuxtaponer lo inesperado. Romper la dependencia de la razón. Descubrir que no podía hacer nada era hacerlo todo” (4:214).

El mítico héroe guerrillero ya no puede adaptarse a la mecánica de la vida actual, pues su pasado lo persigue constantemente, es por eso también que no le queda otra opción que vivir recordando, pero a la vez trata de buscar salida a través de lo alegre.

“Cierto, vos Santos Reyes. Mejor les sigo contando de la Valeria. Déjenme sólo ir por la ensalada. ¿Ya tienen platitos limpios? ¿Hacen falta tenedores? Y barajo para que no se eche otra copa de vino. Esta

es noche de luna llena, noche de libaciones y de sacrificio a los dioses. Pongamos otro CD. Hay que seguir ajetreando la cintura para que se nos posme la cena y nos pongamos como esos punzones pesados que malamente consiguen atribular sus distendidas grasas glotonas con gentil exuberancia” (4:99).

Cuando finaliza la novela se puede observar que la reunión se convierte en una escena grotesca, esperpéntica y carnavalesca de lo que fue el héroe e intelectual guerrillero. A continuación se transcribe una escena en la que una invitada del personaje se transforma en hombre e intenta ultrajarlo. La simbología de esta escena es el deseo por subvertir el orden social, económico, político y de la vida misma, la cual ha quedado frustrada ante la impotencia del orden hegemónico imperante. Ya no hay salida, no hay solución ante la visión del personaje.

“Qué escándalo. El Amapolo Ojo Duro rehace el mundo con su falo artificial. Lo rehace a su imagen y semejanza, sin mí, lo reconstituye en la destrucción de las viejas creencias, las derruidas racionalizaciones que empujaban su lógica hasta barroquizar la cerebralidad, la irracionalidad de la razón. Voy a ser celebrado. Déjenme respirar profundo, acosadores. Contradicciones sin fin” (4:260).

El incurrir en esa vía de expiación, en esa nueva forma de replantearse el mundo y la vida no le deja olvidar su pasado y su realidad, pues los fantasmas reviven en su mente, las escenas de horror no salen fácilmente de su vida, por lo que esta situación no lo hace adaptarse con facilidad a los tiempos actuales. El remordimiento es constante y hasta que verdaderamente no se haga justicia y se esclarezcan todas las desapariciones y muertes de tanta gente inocente, esta generación no podrá adaptarse al ritmo normal de la vida.

Esto demuestra que constantemente la generación de guerrilleros en tiempos de posguerras les ha costado rehacer sus vidas y por ello viven escabullendo su

realidad en los placeres desenfrenados. Pero en la realidad no pueden. A continuación, una cita que revela cómo realmente es el panorama del héroe guerrillero en tiempos de posguerra:

“Sí, sí, ya. Ya. Ya váyanse. Va-yan-se. Dejen a esos borrachotes donde se quedaron. ¿Vio el Literal lo que me hicieron? Díganme. Estamos hablando del resto de mi vida. Es fuego incandescente que se e sube hasta la boca del estómago... Me abrieron mi mundo en lo más invisible, me tocaron hasta el primer principio... Para mí ya sólo dolores, soledad y vacío. Cascarón sin nada adentro, roto, purgado, regurgitado, sin fuerzas para defenderme, escombros humanos, trazos de un pasado que no condujo a nada, de un sacrificio en vano, sueños desperdiciados, deseos perdidos, voluntades intensas, descarriadas. Piltrafa. Váyanse, cierren esa puerta” (4:265).

La escena final simboliza las diferentes fases de degradación que a lo largo de la historia ha padecido el guerrillero. Su fin es solo una muestra a lo que él mismo se ha producido, al contaminar sus verdaderos ideales y dejarse cegar por el abuso de poder, e intereses que en su momento tuvo. El final de la novela condensa un prototipo de héroe que con el tiempo quedó sin vigencia, pues todo lo que él representaba fue revelándose falso y utópico al mundo.

Para terminar con la imagen del guerrillero el autor lo configura a lo largo de la novela en situaciones paródicas, dándole su fin en una escena grotesca, en donde su identidad, sus valores, todo lo ideológico que lo configuró es carnavalizado, al ser mancillado sexualmente y transfigurado en travestido.

Con el fin de su mítica figura, se da fin también a una historia llena de horror que para muchos escritores, aún en la actualidad, ha sido centro de interés para plasmarlo en sus novelas, recreándolo con un sinfín de recursos estéticos que le

dan su toque de visión acerca de este momento que causó un gran impacto a la sociedad y que en la actualidad ha dejado secuelas.

5.3 El tiempo

En este inciso se hará una reconstrucción cronológica del tiempo, basadas en las acciones y los lugares que frecuenta el personaje. A continuación, un esquema con los pasos para analizar el tiempo:

Reconstrucción cronológica	Ordenamiento de acciones de principio a fin en orden lineal
Tipos de distorsión en el tiempo	Retrospección, prospección, entre otros recursos que alteran la linealidad en la novela
Relación del tiempo histórico de la novela con la historia real	El resultado servirá para saber cómo es el tiempo en el postboom
Clima sentimental que produce el tiempo en la novela	

Reconstrucción cronológica

El tiempo en *Sopa de Caracol* se infiere por medio del discurso que emite el personaje-narrador en una noche de fiesta en la que reúne a un grupo de amigos, algunos exmilitantes también. En ella cuenta sus hechos pasados, su vida de militante en tres lugares importantes: Guatemala, México y Brasil.

En sí, la historia tiene un tiempo lineal con algunas interrupciones tales como recuerdos de la infancia, fantasías sexuales vividas y algunas reflexiones en torno a hechos históricos reales (quema de la embajada de España, desaparición de Alaíde Foppa, la bomba en la plazuela España, entre otras.) Son diez años los que el personaje narra durante una noche. El tiempo entonces transcurre rápido en la

narración. A continuación una cita del capítulo 3 (*Coq au vin cocinado por el propio susodicho, acompañado de un Merlot de Mendoza. Arrocito al lado*) que patenta la cantidad del tiempo que se narra durante el desarrollo de la novela: una década de descontento, de frustración y pérdida de tiempo:

“Diez años que parecen mil, diez años sin sentido, la década pérdida, la década del desahogo, del desaliento, de la desgracia, la década del desaliño, la década desalmada en que quedamos desahuciados como especie humana” (4:90).

Todos los hechos están presentados en acciones pretéritas, únicamente el último capítulo-menú se encuentra narrado en tiempo presente que es el lugar de inicio de la historia y donde culminan las disquisiciones del personaje, lo que da pie a su ahora nueva forma de concebir el mundo: un carnaval de la vida. En el primer capítulo, los primeros párrafos se encuentran aún en tiempo presente ya que es al personaje principal a quien le toca narrar los hechos, después prosigue su discurso con hechos pasados.

“Pero déjenme comenzar primero por el lujurioso tropicalismo de Río de Janeiro” (20:10).

“Conocí a la Valeria en su taxi ya que por esos azares del desatinado destino terminó reconociéndome en la rua Marqués de Sao Vicente” (20:10).

El tiempo varía de un capítulo a otro, pero se mantiene una línea secuencial coherente entre uno y otro. Cada capítulo-menú se divide entre 5 o 6 apartados, cada uno identificado con un número. En cada apartado como puede continuar con lo expuesto en el apartado anterior, puede iniciar con alguna otra reflexión, pero luego vuelve a retomar el hilo conductor de lo que había iniciado.

En el menú número dos (*Sopa de Caracol a la beliceña con un pouilly fouisse extraseco*) el narrador da la fecha de inicio en el que comienza la historia.

“Para no hacerlos bolas tal vez comienzo desde el principio. Llegué interfecto a México a fines del 79. Venía de París” (4:25).

El comienzo de la historia, del desencanto y del tiempo literario, vinculado con el tiempo real histórico, es entonces en 1979, cuando el personaje llega de París con un doctorado. Más adelante, el escritor hace un breve comentario de cómo era Guatemala en los años setenta la sociedad.

“A mediados de los setenta en Guate ya mucha gente cogía como conejos, fumaba mota, volaba con pajaritos y se había soltado las greñas” (4:26).

Ese año en México decide durante las fiestas de fin de año visitar Guatemala para ambientarse con los sucesos.

“En navidad me fui para Guate. Estuve de peregrinaje en Chichicastenango sin que me picara el chichicaste, y decidí pasar el Año Nuevo en las playas hondureñas” (4:28).

Después de su estadía en Guatemala, el personaje decide para el nuevo año volver a México:

“Tenía programado volver a México el último de enero. Sentía que era el momento de estar en Guateques. Pero era miedoso y andaba desorganizado en ese bituminoso mar de polvorosa violencia. De allí que decidiera regresarse para humear qué hacer con el resto de mi vida. Quería rechapinizarme para Semana Santa pero el mero día que me iba estalló el podrido país” (4:29).

Ante tales citas, se puede inferir que el personaje ha narrado en un solo capítulo un año de su vida y de la situación del país. Un año entre su decisión de volverse militante y de la violencia que ya imperaba en Guatemala.

Más adelante comenta de la amistad que entabló con Alaíde Foppa, connotada escritora guatemalteca, y su esposo, quien murió por causa de la dictadura en el país.

“Después de lo sucedido en el año 80 con Alaíde y su esposo le fue encomendado la tarea de buscar a un personaje denominado ‘Pensamiento’ de quien se descubrió en unos papeles encontrados de los personajes antes mencionados, que era un traidor, culpable de la desarticulación de buena parte de la organización izquierdista.

A principios del año siguiente el eje se enteró, por medio de algunos papeles de Alfonso y Alaíde, que una persona denominada “Pensamiento”, a quien se le suponía ex miembro de la orga, amigo de ellos quien después se fue a vivir a Río de Janeiro, era en realidad un agente de la dictadura guatepeorese” (4:37).

En el segundo capítulo-menú de la novela se infiere que han transcurrido entonces tres años de la década de militancia del personaje. En el año 81 comienza el personaje su estadía en Brasil.

De su estadía en Brasil se puede observar que el personaje-narrador lo marca por días. No hay clave exacta de cuánto tiempo paso en ese lugar desde que conoce a Valeria, al final, la convence para formar parte de su consigna, la envía con el Pensamiento a México. Luego, retorna a Brasil.

“Los días pasaban. No tenía idea del tiempo transcurrido. Me sentía con una soledad rosa ocre, una tristeza de muebles con tapicería de

terciopelo rojo...En uno de esos días cualquiera en que amaneció nublado, con el viento bajando por entre los Dois Irmaos y el puro cansancio físico del estrago del trago de días...apareció una cartita descolorida. La abrí presuroso...El operativo fue un éxito completo. Valeria volvía al Brasil en tal o cual fecha. Yo debería reportarme a mi responsable en México a más tardar en tal otra” (4:130).

Después de su viaje a Brasil retorna a México para otra nueva consigna: la captura de “Coche Contento”. Después de cumplir con su misión, el personaje decide regresar a Guatemala con la encomienda de servir como correo y redactar propaganda. Para ese entonces retorna para un año nuevo:

“Coche Contento se cocinó en su propia salsa. A todo coche le llega su sábado y terminan siempre con la manzanita entre la boca. No me tocaban esos menesteres. Nunca supe cuándo, cómo, ni dónde. Simplemente me informaron que la tarea estaba concluida. Agregaron que en lo que se reestructuraba el frente internacional me dejarían sólo con responsabilidad de propaganda escrita. Objeté, argumentando que preferiría volver al interior. Me felicitaron por mi compromiso” (4:170-171).

Al estar en Guatemala comienza su función como correo en una nevería de la zona 9 llamada Arnold's. Llega acompañado de un temor y nerviosismo por ser descubierto, pero logra su objetivo: entregar la propaganda a otra compañera de la organización. Mientras sucedía el trance, ese mismo día ocurrió una serie de detonaciones producto de la coyuntura del momento:

“Acabábamos de pasar el primer toro cuando se escuchó el estallido de una bomba. A lo lejos, por la Plazuela España. Deduje que la pusieron en el edificio Etisa. El taxi aceleró. Se veía humo derramándose en tímidas columnas por encima de las casas” (4:176).

Ese mismo Año Nuevo, el personaje argumenta que la pasó en Panajachel. Su fin era encontrarse con Victoria y reconciliarse.

“El año nuevo prometía. Todos los años anteriores nuevos que pasábamos juntos peleábamos porque ella no chupaba. No bailaba, no cogía” (4:178).

En ese día de año nuevo Victoria y Rodrigo tuvieron un incidente con dos supuestos guerrilleros quienes les robaron una camioneta cuando estaban de regreso en Panajachel. Ese día Victoria entró en estado de shock, y después que ella se tranquilizó, el personaje-narrador decide irse nuevamente para México.

“Ya nada tenía que hacer allí de manera que todo lo que pasó después fue sin mi presencia. Pasó como pasan las cosas. Una tras otra en rápida sucesión, demasiado rápida. Tanto que no se registran” (4:198).

“A la mañana siguiente exhalé al salir de vuelta para Tenochtitlán en el primer vuelo de la enneblinada mañana. De lo que pasó en ese instante no me vine a enterar sino un par de días después” (4:200).

Los acontecimientos que siguieron se conocen a través de una llamada por parte de la familia de Victoria contando al personaje-narrador la desaparición por parte de agentes militares de la dictadura.

“Los viejos movieron cielo y tierra en pocas horas poniendo nervioso a más de alguno en puestos altos. Así y todo sólo consiguieron un mensaje anónimo diciendo que fue ‘posiblemente detenida’ porque su novio que era un subversivo con vínculos al comunismo internacional, alusión que se refería a su servilleta aunque no era ni su novio ni me simpatizó nunca el comunismo internacional, informó a unos guerrilleros

arrestados por los Encuentros el día anterior que ella colaboraba con la subversión” (4:204).

Ante la inestabilidad que padeció la estructura izquierdista, debido a fuertes disidencias por motivos de traición e incertidumbre, entre otras. Decide el personaje de la historia dejar atrás sus vínculos con la organización para comenzar otra etapa en Estados Unidos, estando allí decide ejercer su profesión como profesor universitario. Su vida en dicho país es desolada y triste. No puede olvidar su pasado, su conciencia moral y ética no lo deja vivir una vida en paz.

“Me vine para acá e inicié mi carrerucha universitaria. Se recordarán. Cuando desembarqué en Chilango city traía el diploma bajo el brazo, dignamente dirimido por los peripatéticos Parises” (4:214).

Ya instalado en Estados Unidos comienza a contar sus aventuras de solitario respecto a una perra llamada Amaranta con quien sostuvo amoríos y también con una jovencita de la universidad llamada Paulette quien lo denunció en la decanatura por sobrepasarse de inmoral con ella. Finalmente, conforme el desarrollo del discurso nuevamente vuelve aterrizar en la reunión, en medio de una orgía carnavalesca en donde los papeles y roles se subvierten, además del tiempo, el desencanto y la historia. El personaje ha quedado mancillado, sumido en las más míseras soledades en donde la visión carnavalesca y el desencanto de la historia se mezclan. Al final de la historia hay una inscripción que dice:

“San Francisco-Madrid 1993, 1997” (4:265). Fecha en la que se puede deducir el lapso que vivió el personaje en los Estados Unidos, y del cual va manifestando su desencanto a lo largo de la historia. Entonces, el tiempo de la historia transcurre en lo narrado durante una noche por el personaje-narrador. Este tiempo se mide por los hechos del personaje, que comienza desde el 79 cuando arribó a México, pasando por Guatemala aproximadamente dos años (1980-81) y su estadía en

Brasil, su regreso a México y su año nuevo en Panajachel que representan esa década de desilusión, desamor y descontento de proyectos y movimientos fallidos.

Tipos de distorsiones en el tiempo

Retrospecciones

Los acontecimientos narrados se presentan en dos tiempos: pasado y presente. El momento presente se puede detectar en el primero y último capítulo, en el cual inicia y culmina la historia. La mayor parte del tiempo es narrado en pasado (la estadía en México, Brasil, Guatemala y parte de lo que vivió en Estados Unidos). Las retrospecciones, según el diccionario de Términos literarios de María Victoria Reyzaabal consiste en:

“Modalidad del relato que interrumpe el desarrollo cronológico y lineal de los eventos para retroceder a sucesos ocurridos en un tiempo anterior. Esta técnica, también conocida como analepsis, es frecuente en la novela contemporánea y en el teatro actual” (16:50).

En efecto, la novela padece una serie de digresiones, llamadas así por Milagros de Ezquerro, que perturba el hilo lineal de la novela. Estas digresiones están presentes en el momento en que el personaje narra sobre hechos más anteriores al que está contando, por ejemplo su infancia, reflexiones sobre la historia y momentos de regresiones presentes cuando comienza a servir los platillos o pide cambiar el CD musical. A continuación algunos ejemplos de digresiones que aparecen en el discurso:

“¿Los estoy perdiendo? Tranquilo vos Literal. Denme tiempito. No sean puras latas. Tal vez porque comencé en medio. En realidad la historia arrancó en México. Después pasó por Ipanema y terminó en Panajachel” (4:17).

Más adelante se ve una interrupción por parte uno de los invitados cuyos diálogos no son presentados, pero se distinguen gráficamente por medio de un guión seguido de puntos suspensivos. Estas marcas también incitan interrupción en el diálogo del emisor.

“-... ”

Igual vos, Santos Reyes. Ya conoces parte de lo que voy a contar. Por cierto. ¿Sabían que Santos Reyes se llama así, en plural, porque nació un malhadado 6 de enero...” (4:25).

“-¡...!

¿Qué retome el hilo de lo de la Valeria vos Malacate? De la carioquinha quieren oír ¿verdad malpensados? Les hace falta un poquito más de Pouilly Foussé. Conseguí uno extra seco, o sea que en la fermentación se le extrajo totalmente el azúcar a la uva...” (4:33).

Cuando el personaje retoma el hilo conductor de la historia sobre su estancia en Brasil y de lo que tuvo que hacer para que Valeria enredara a Pensamiento y llevarlo a México, entre eso, sacar un pasaporte para que la personaje pudiera viajar, el personaje se separa de la trama y se remonta a tiempo más atrás: el de su infancia, que trata de conectar con el hilo de la historia:

“Lo único que se le ocurrió decir como gallina picoteando el maíz fue que no tenía pasaporte. Estallé en una sonora carcajada de matancera. Porque, la verdad, era un pequeño detalle que no se me ocurrió, con el agregado de no saber cómo sacar un pasaporte en Brasil y ella tampoco desde luego

-... ”

Allí funcionó la locura de la psicoterapeuta. Efectivamente al hacer memoria recordé cómo reaccionaba mi padre cuando tenía que resolver una crisis. Para no amargarles la ensaladita que, como ven, trae los

colores más brillantes y bonitos que los vegetales ofrecen, déjenme contarles nomás la triste, pálida, ingenua, romántica y lánguida historia de lo que pasó cuando mi chucho, Duque, se tragó una pelota de jacks...Tendría como ocho años, máximo nueve” (4:102).

“¿Por qué dejó morir al Duque si él mismo lo quería, lo cuidó durante su enfermedad y lo llevó asiduamente al veterinario pagando el tratamiento de su disminuido sueldo? ¿No tuvo voluntad propia? Ahora tal vez entienden por qué podía sacarme de quicio lo de sacar un pasaporte en Río” (4:107).

Sin embargo, en los ejemplos presentados con las digresiones antes mencionadas, se puede observar que el narrador retoma la continuidad del relato que transcurre en el apartamento donde se lleva a cabo la reunión previamente convocada. El narrador en su discurso evoca eventos pasados y luego vuelve aterrizar en el tiempo y espacio actuales en los que se encuentra haciendo su disquisición. Como ejemplo se vuelve a citar un extracto que demuestra la digresión del personaje y el retorno a la linealidad de la historia:

“¿Por qué dejó morir al Duque si él mismo lo quería, lo cuidó durante su enfermedad y lo llevó asiduamente al veterinario pagando el tratamiento de su disminuido sueldo? ¿No tuvo voluntad propia? Ahora tal vez entienden por qué podía sacarme de quicio lo de sacar un pasaporte en Río” (4:107).

En el anterior extracto se puede observar cómo el personaje discurre sobre un hecho anterior al que él está contando, la historia del perro Duque, se ve cómo relaciona ambos hechos: la muerte del perro y la emisión del pasaporte y cómo nuevamente conduce su reflexión al presente, indicando a sus amigos el porqué de su mal humor por lo del pasaporte. En la mayoría de extractos antes descritos se ve cómo el narrador alude a un hecho pasado, en otros casos, sale de ese

hecho pasado para remontarse en otro todavía anterior y luego aterriza en el lugar y tiempo presente. Lo mismo puede verse en el extracto siguiente:

“¿Que retome el hilo de lo de la Valeria vos Malacate? De la carioquinha quieren oír ¿verdad malpensados? Les hace falta un poquito más de Pouilly Foussé. Conseguí uno extra seco, o sea que en la fermentación se le extrajo totalmente el azúcar a la uva...” (4:33).

El personaje estaba argumentando sobre la situación de Guatemala durante la dictadura, sin embargo los amigos le piden que continúe la historia de Valeria. El personaje empalma ambos hechos en el presente cuando les dice: (...) *conseguí*, verbo en tiempo presente, *unos vinos para amenizar la fiesta*. Se puede ver la regresión en el tiempo y lugar en que se conciben los hechos que cuenta el narrador.

Relación del tiempo histórico de la novela y tiempo histórico real

El tiempo aludido en la novela guarda concordancia con el tiempo histórico. Unos de los datos clave, sacados de la vida real y que proporciona el narrador a la historia son: la quema de la Embajada de España, la muerte y desaparición de Alaíde Foppa, personaje real trasladado a la ficción, la manifestación del 20 de diciembre cerca de la Embajada de Guatemala en México y la conformación del partido guerrillero EGP, que existió realmente en Guatemala. A continuación se presentan extractos de lo ocurrido en los años 80, cuando bombardearon la Embajada de España:

“En la sala de espera corrieron los rumores de bulla en la embajada de España. Unos campesinos la ocuparon y el ejército la rodeó. En eso llamaron mi vuelo” (4:30).

“Al llegar donde Ligia todo era histerias. Cada cinco minutos Televisa volvía a pasar las horripilantes escenas de incendio de la embajada y

los cadáveres carbonizados saliendo uno a uno...después escenas fugaces del embajador alegando con autoridades y el locutor informando que el gobierno español se oponía rotundamente a la ocupación de su embajada, condenaba las acciones criminales y rompía relaciones diplomáticas con ese cochambroso país” (4:30).

Otro hecho histórico que el autor trabaja en su creación es la muerte del esposo de Alaíde Foppa y la desaparición de esta connotada escritora. El motivo por el cual aprovecha a incorporar estos sucesos de la vida real en la novela, es para legitimar el periodo histórico que constantemente reprime al personaje Rodrigo. Aprovecha un lance tan importante de la vida real para transportarlo a la ficción y de ella crear una hipótesis ficticia: la captura del Pensamiento. Sin embargo, la connotación de incluir este hecho en la novela es recrear la crítica hacia una coyuntura, pero a manera de alegoría. A continuación una cita que describe los hechos referentes a la desaparición y muerte de Alaíde:

“Alfonso, muerto en vida por la caída en combate de su hijo Juan Pablo, se atravesó una fatídica calle del sur del DeEfe y lo atropellaron en agosto del 80. Cuando le di el pésame a Alaíde me dijo que teníamos que hacer algo por nuestro país. Fue la última vez que la vi. Cuatro meses después llegaba la horrorosa noticia de su secuestro y desaparición en la saturnina patria. Me fui a manifestar frente a la embajada, cerca de la Plaza de la Revolución Institucionalizada esa otra gris mañana arenisca de un 20 de diciembre. Me encontré a Tito Monterroso en medio del tumulto y me sorprendió lo compungido de su hierático rostro de ángel triste. Nos saludamos medio de lejitos, levantando la mano, bajando la cabeza, apretando los labios. Era un instante de pesar y no de reencuentros amistosos” (4:36).

En el *Informe de la Comisión para esclarecimiento histórico* se registra que el 31 de enero de 1980, se produjo una detonación en la embajada de España, el

motivo fue la movilización en forma de protesta por parte de un grupo de indígenas, secundado por el Comité de Unidad Campesina, la Coordinadora de Pobladores, obreros, cristianos y estudiantes de Secundaria y universitarios miembros del Frente Estudiantil Robin García, organizaciones sociales que tenían influencia del Ejército Guerrillero de los Pobres , con el fin de llamar la atención al mundo sobre las matanzas que cometía el ejército guatemalteco en el Quiché bajo las órdenes del general Fernando Romeo Lucas García, quien ostentó la presidencia del país de 1978 a 1982. Sin embargo, miembros del Ejército bombardearon indiscriminadamente la embajada, con el objeto de exterminar a los subversivos:

Hay una clara homologación de la historia de la novela con la historia, la cual sirve de telón de fondo y como fuente de inspiración para el desarrollo de la trama. Consecuencia de ese cruento periodo, intelectuales de la talla de la escritora Alaíde Foppa se vieron afectados, quienes por medio de sus escritos y sus actividades levantaron la voz ante tanta injusticia en Guatemala. En 1980 dicha escritora fue desaparecida por la G2 -sección de inteligencia del ejército de Guatemala- a plena luz de día. A la fecha no se ha encontrado pista.

Todas estas situaciones que se dieron en el tiempo histórico real son trasladadas al desarrollo de la historia y han motivado que el personaje-narrador forme parte de la actividad guerrillera. Estos móviles históricos fueron causa para la conformación del EGP (Ejército Guerrillero de los Pobres), facción bastante mencionada en la novela, y por el cual el personaje incursionó en la guerrilla.

A pesar que la coyuntura social tan violenta obligó a que muchos intelectuales conformaran bloques de resistencia para solucionar la vida en Guatemala, el anhelo de ellos fue quebrantado. En el texto Comisión para el esclarecimiento histórico de Guatemala, se registra que miembros del EGP, aprovecharon también la situación para adquirir poder y ejercerlo en las poblaciones más vulnerables.

Es innegable que ese sentido de descontento que manifiesta el personaje hacia la conformación de un ejército guerrillero, en especial del EGP, tiene sus bases históricas reales pues hay documentos que plasman la nefasta injerencia de esta facción en la historia y la sociedad.

Parte de esa corrupción que nació en el seno de este partido y otros, generó la disgregación de su estructura, lo cual originó el ocaso y derrota del comunismo en la sociedad. Tal situación es lo que el personaje-narrador denuncia en la trama de la novela. La consigna militar que tuvo a su cargo Rodrigo concuerda con las fechas históricas reales que denuncian la mala participación del partido en la sociedad.

Lo emocional y sentimental en el tiempo

Era propio de la época que los estados de ánimos y espirituales se tornaran críticos y con visos de depresión extrema, tristeza y abjuraciones hacia la realidad. Estos sentimientos se pueden vislumbrar en el relato del personaje-narrador, quien en su discurso maneja tonos deprimentes derivados de su realidad.

El personaje relata que los involucrados en el movimiento guerrillero mantuvieron una actitud de tensión y miedo en todos los actos que cometían. A continuación un extracto que revela esa tensión vivida, mientras el personaje se dedicó a correo en Guatemala, en la zona 9:

“Me daba miedo, sí. Estaba convencido de que me seguían. Me daba una especie de calambre en la nuca por encima del cerebelo. Sentía que allí entraría el balazo. Era demasiado expuesto caminar por las calles... Caminé hacia la heladería. No estaba muy concurrida a esa hora. Para entonces iba empapado de sudor y no era por el calor. Estaba convencido que me iban a prensar. Había vuelto al país a morir como un gusano mudo” (4:175).

Asimismo a lo largo del discurso se manifiesta un sentido de desprecio por lo concerniente a la militancia de la dictadura guatemalteca. A continuación una cita en la que el personaje-narrador manifiesta su odio hacia esa facción, consecuencia de la desaparición de Victoria quien es trasladada a una base militar y cuyas características son:

“(…) y entro a la base militar simbólicamente marcada de manera inverosímil por uno de los intocables tesoros del arte guatemalteco: la garita de control de su entrada. Firme como un baluarte, es una grotesca escultura de dos bototas militares color caca, discúlpenme señoras, con un casco verde vómito encima, estilizado a lo nazi como les gusta a los chabacanos chafas chapines” (4:179).

Finalmente, en el último capítulo se sintetiza todo el dejo sentimental que produjo la militancia en Guatemala. El personaje-narrador manifiesta su estado de quebranto espiritual después de lo que vivió en la guerra y lo que vive ahora consecuencia de ello:

“Sí, sí, ya. Ya. Ya váyanse. Va-yan-se. Dejen a esos borrachotes donde se quedaron. ¿Vio el Literal lo que me hicieron? Díganme. Estamos hablando del resto de mi vida. Es fuego incandescente que se me sube hasta la boca del estómago... Me abrieron mi mundo en lo más invisible, me tocaron hasta el primer principio... Para mí ya sólo dolores, soledad y vacío. Cascarón sin nada adentro, roto, purgado, regurgitado, sin fuerzas para defenderme, escombros humanos, trazos de un pasado que no condujo a nada, de un sacrificio en vano, sueños desperdiciados, deseos perdidos, voluntades intensas, descarriadas. Piltrafa. Váyanse, cierren esa puerta” (4:265).

5.4 Los personajes

A continuación se inserta un cuadro con lo que será analizado en este apartado.

Personajes:	Situación predicativa en los personajes y sus designaciones globales y parciales en la novela. Identificación y caracterización de cada personaje protagonista en la novela.
Rodrigo	
Valeria	
Pensamiento	
Papá de Rodrigo	
Funciones de los personajes:	
Relación entre los personajes	
Relación con el espacio y tiempo	
Relación con la función narradora	

Rodrigo

Personaje principal de la narración. Es un personaje protagonista y conforma la voz narrativa de la obra. Con base en su discurso se puede intuir características propias y de los demás personajes que no tienen voz propia en la narración. En la introducción al menú se le describe como:

“El de una cena (¿obscena?) ofrecida por un ex revolucionario cuarentón. Fantaseó ser ministro de cultura y llevar el Bolshoi a tierra de indios. Cuando despertó no había hada madrina. No era sino un vulgar académico de segunda en una universidad estadounidense de tercera, dedicado a perseguir niñitas de 20 años para ejercitar ese concepto conocido en Guatemala como meter mano” (4:7).

La imagen que la introducción al menú nos remite acerca del personaje principal (parte predicativa) es la de un ser decadente, frustrado y con una visión paródica del mismo al indicar que se dedica a perseguir niñas de 20 años y manosearlas. Reconstruyendo la situación actancial de este personaje, el cual tiene la función principal en la obra, este comienza organizando una reunión con sus amigos y

algunos ex compañeros militantes. Esa reunión conforma un rito de purgación para el personaje quien después de su participación en la revolución manifiesta a lo largo de la novela que su situación espiritual y emocional quedó más desazonada que nunca, sumida en la más triste de las soledades.

Comenzando por partes, los mayores indicadores y designaciones globales y parciales sobre la personalidad y características los toma el mismo personaje en su discurso, quien va develando aspectos de su misma conducta, cualidades, estado social etc. Una de ellas y la más importante es que afirma que fue militante guerrillero:

“En realidad lo que les voy a contar es intrincado. Estaba en Río, como ya saben algunos de ustedes, por el Ejército Guerrillero de los Pobres, alias ‘eje’” (4:15).

En aquella época, finales de los años 70, su estilo de vestir o su imagen física estaba a tono con la moda de aquel momento. A continuación una cita que describe algunas cualidades físicas en una primera reunión en México con compañeros de izquierda:

“De entrada pestañearon al verme y las señoras pintarrajeadas apretaron los labios y otras partes apretables de lo que les quedaba de anatomía humana al observar mis melenas, barba y blue-jeans desteñidos” (4:26).

Como parte de la organización militar y después de regresar de París en el año 79 con un doctorado, comienza a discurrir sobre qué hará con su vida. Un acontecimiento decisivo fue lo sucedido en la Embajada de España:

“Lo de la embajada fue un parte aguas. Un momento definidor... Decidí meterme a militar que no es lo mismo que ser militar, para lo cual

nosotros decimos chafarote regustándonos en la largura de la ofuscante palabra” (4:31).

Después de comenzar sus primeros encuentros con organizaciones en México es encomendado viajar a Brasil con la misión de capturar a un traidor, culpable de buena parte de la ruptura militar guerrillera. Después de su estadía en Brasil y enrolarse sentimentalmente con Valeria, regresa a México bajo otra consigna: capturar a otro traidor, a quien apoda: Coche Contento. Finalmente regresa a Guatemala a pasar un año nuevo con Victoria, quien después de esa fecha es secuestrada por militares.

Después de un largo proceso de confrontaciones, desacuerdos y otros factores más, el EGP se desarticula. Rodrigo decide dejar la militancia y ejercer su profesión en Estados Unidos, lugar en el cual se sume en una gran depresión y crisis por lo que vivió. Entre algunas de sus experiencias vividas fue su gran amor con una perra llamada Amaranta, su relación con una estudiante llamada Paulette quien lo denuncia por haberse propasado con ella. Por último, ante tanto fracaso y soledad desea evadirse y organiza una reunión con ex compañeros y amigos suyos en donde todos se ven involucrados en una orgía que simboliza la derrota del héroe guerrillero.

Lo antes expuesto es en resumen la situación actancial del personaje principal. Ahondando más en su personalidad, el mismo manifiesta y se describe como:

“Admito tener una como doble personalidad. Por un lado, el profesor universitario, el consecuente hombre de izquierda. Por el otro, el transero, el jodador que sale todas las noches buscando acostarse con cualquiera y termina metiéndose en cada lío que es la de nunca acabar. Como dirían los compañeros, el burgués decadente cuyo mayor desviacionismo era su afán de figuración. Siempre le temí a ese lado de

mí mismo. Necesitaba una policía anti-vicios que me frenara esos ímpetus. Por eso me metí con la V/V” (4:70).

Del resto de personajes mencionados en la narración, también se puede inferir en el discurso de Rodrigo, lo que Victoria piensa de él (la parte predicativa de Victoria sobre el personaje principal), quien también afirma como es:

“Te envidió tu irresponsabilidad. No puedo ser así. Ni me imagino si quera cómo se puede ser así. Te acostás con cualquier puta y de allí la descartás fresco como una lechuga como si fueran cáscaras de banano que uno tira al basurero junto con los condones usados. Después decís que andás metido en babosadas para mejorar la condición del pueblo cuando al pueblo, o la mitad de él al menos, ya te lo recogiste y que no atino a comprender” (4:126).

Ante tales descripciones hay una relevancia en la falta de ética del personaje mientras se incorporó a las fuerzas revolucionarias. Él mismo y Victoria lo admiten. Finalmente, se puede inferir que persiste en la conciencia del personaje una crisis de valores morales, un descontento y una frustración, síntomas que no puede alejar ni tomando una visión hedonista y carnavalesca de la vida:

“Hay mañanas en que me pregunto, ‘Rodri, Rodri, ¿qué habés hecho de tu vida?’ y la única respuesta sería que me puedo dar es, ‘coger en puta y no sólo a putas’. (4:22).

Como se puede observar, el personaje narrador no encarna una configuración de héroe en comparación con otro tipo de narrativas, por el contrario, es un personaje desmitificado, y presentado en la máxima degradación moral y espiritual como consecuencia de su participación tan poco ética en la revolución.

La participación de este guerrillero en la novela simboliza el actuar de muchos militantes durante la época del conflicto. En un principio eran partidarios de ideales muy justos para el pueblo de Guatemala, pero mientras más se ven imbuidos en la militancia su ideal se distorsiona. Comienzan por velar por sus intereses personales, muestran interés por lo material y corporal, situación contradictoria a sus principios, pues los guerrilleros se opusieron al capitalismo y el materialismo.

La historia de este personaje plasma la visión general de muchos guerrilleros en épocas actuales. Este grupo social, por lo regular, le cuesta adaptarse, sus principios chocan contra los de las generaciones emergentes y sus ideales son desfasados. Este choque de pensamientos puede reflejarse en la relación de Rodrigo con su estudiante Paulette.

Paulette represente esa nueva generación que denuncia la conducta antiética del guerrillero quien también afecto a muchas poblaciones vulnerables. La manera como es representada esta denuncia es a través de una alegoría, en donde Rodrigo intenta seducir a la joven, sin embargo, esta presenta cargos ante el Decano de su facultad. Esto puede equiparse con tantas mujeres, que fueron objeto de vejámenes y violaciones, cuya voz no fue escuchada tiempos atrás.

Valeria

No tiene voz propia en la narración. Sus cualidades, participación y atributos se infieren de lo que el personaje principal dice de ella. Valeria es una ciudadana brasileña que por azares del destino conoce a Rodrigo en Ipanema, mientras ejercía su labor de taxista:

“Conducía una mujer. No era usual en Río. No la distinguí claramente por el reflejo en el vidrio, pero se veía atractiva. Mujer taxista. La suerte estaba echada” (4:11).

Mientras ella brindaba su servicio de taxista comienza una conversación entre ella y Rodrigo en la que da a conocer su situación como mujer:

“Hablaba de ser madre abandonada, una inconsideración inconmensurable considerado la calidad de lo abandonado. Tenía un hijo” (4:12).

Entre otros aspectos, el personaje-narrador da a conocer su estado de vida, su vivienda. Estos datos permiten detallar la situación social de Valeria:

“Vivía en un conjunto de tres edificios espantosamente cuadrados, simétricos, grises, de cemento armado que parecían las chimeneas de un viejo barco trasatlántico, pues los tres descansaban sobre una gigantesca caja rectangular de hormigón-una especie de caja de zapatos gigantes- en la cual se encontraba la entrada principal, tres pisos de parqueo y el club social que incluía la piscinita en la cual habríamos de dorarnos” (4:56).

El personaje Rodrigo comienza a relacionarse con Valeria íntimamente, le ofrece llevársela a vivir a Estados Unidos:

“Le eché el rollo de que vivía en Estados Unidos a pesar de que en ese entonces todavía estaba en México. Era una mentira que no dejaba de impresionar al proletariado brasileño deseoso de ser rescatado de su miseria *maravilhosa* y reubicarse en una bahía más acogedora y con muchos más santos como la de San Francisco a la cual terminaría acogiéndome yo mismo tiempo después” (4:13).

Comienza entonces a engañarla y convencerla para que ayude en parte de un operativo militar en pro de la justicia guatemalteca enredándose con Pensamiento para ser ajusticiado en México. Valeria termina accediendo, en parte puede que

tuviera interés de irse a vivir con él a los Estados Unidos, además por el dinero que en parte le fue proporcionado para llevar a cabo el plan:

“Te lo pido por amor y sé que lo harás por amor. Eso le dije. Sólo por amor. Será nuestro sello de amor. Será el lazo que unirá nuestro amor. Amor intenso, amor insigne, sellado por una complicidad única, por un gesto de sacrificio, por un rito sagrado, singular que nos une para siempre...Me sentía extraño solicitándole que por amor a mí amara a otro. Pedirle que entregara su magníficamente tallado cuerpo a otros brazos, y para más, a los del que consideraba un desgraciado, un hijo de puta” (4:87).

Más adelante se confirma que la operación fue un éxito a través de una carta:

“Los días pasaban. No tenía idea del tiempo transcurrido... La abrí presuroso... El operativo fue un éxito completo. Valeria volvía al Brasil en tal o cual fecha. Yo debería reportarme a mi responsable en México a más tardar en tal otra” (4:130).

Después de su cometido, el personaje debe retirarse de Brasil y arribar a México para cumplir otra consigna. Sin embargo, ahora debía deshacerse de Valeria lo más pronto posible, quien en sus palabras solamente conformó: “el costo social de la revolución”.

“Estaba bajo consigna. Este capítulo que cerrábamos era nomás el costo social de la revolución. Si la Valeria se jodió, fue por bruta. Por no atinarle, por dejarse dar atole con el dedo. No me iba a sentir culpable. A lo hecho pecho” (4:135).

Su actitud poco honesta con Valeria le confirió remordimientos, pues parte de los operativos militares era reclutar mujeres atractivas para enrolarlas en la militancia y por medio de ellas capturar a sus verdugos o a los traidores de la organización.

Después de lo que Valeria hizo por Rodrigo, el resto de su vida solo se figura en palabras del personaje, en una serie de cóleras, reproches a sí misma y hacia la vida por dejarse engañar. Entre uno de los últimos sucesos que le ocurre a Valeria, es el de un aborto que tuvo cerca de las piscinas del edificio donde vive. Después de ser usada, su vida se volvió miserable.

Sin embargo, el personaje principal manifiesta que su relación con ella fue poco honesta. Es consciente de su falta de ética, de su aprovechamiento de una pobre mujer a quien él denomina proletaria y cuya escasa formación académica le impidió visualizar la dimensión de lo que ella hacía. Fue fácil engañarla y utilizarla para el operativo:

“No me atrevía a admitir que sentía una mezcla de culpabilidad y de saudade por la Valeria, un deseo inconcluso por tener un tipo de relación que nunca tuve, más simple, más honesta, más directa, con una mujer que sólo de verla me excitaba pero que no era un desafío intelectual” (4:93).

Valeria es entonces una mujer atractiva, de profesión taxista, lo que implica necesidad y condiciones de vida socioeconómicas precarias. Es madre soltera. Se enrola con Rodrigo por medio de engaños por parte de él y su escasa formación académica le impide visualizar la dimensión de la situación. Conformó el costo social de la Revolución, el cual es sinónimo de: falta de ética y moral en el actuar de la militancia guerrillera, quienes al final también utilizaron gente, manipularon poblaciones a su favor en beneficio propio y para el propósito del triunfo de la guerrilla. Sin embargo ese costo social no sirvió para nada, solo forjó serios daños

espirituales y humanos pues la revolución fracasó ante la entrada triunfal del capitalismo. El caso de la Valeria es una muestra o una ejemplificación de que la injerencia guerrillera también confirió serios daños a la sociedad.

Pensamiento

Su situación predicativa (cualidades y personalidad) es dada por Rodrigo. Es en palabras del personaje un exactivista guerrillero que traicionó a la facción por sus supuestos vínculos con la dictadura militar de ese momento. No posee voz propia en la narración. Sus acciones son narradas por Rodrigo. La relación de Rodrigo con este personaje se origina después de descubrir unos documentos encontrados en objetos de Alaíde Foppa y su esposo. En ellos se detalla que fue culpable de desarticular la organización, y por cuya acción tuvo que exiliarse a Brasil.

“A principios del año siguiente el eje se enteró, por medio de algunos papeles de Alfonso y Alaíde, que una persona denominada Pensamiento, a quien se le suponía ex miembro de la orga, amigo de ellos quien después se fue a vivir a Río de Janeiro, era en realidad un agente de la dictadura guatepeorese” (4:37).

Conforme el desarrollo de la historia, el personaje-narrador cumple su misión de seguir al Pensamiento, mientras lo va persiguiendo, él va formándose una idea basada en sus actividades y estadía en Brasil. Es así como Rodrigo perfila al Pensamiento:

“Pensamiento en realidad no se llamaba Pensamiento, sino Marco Antonio de Jesús Gaytán Flores. Nosotros le pusimos Pensamiento de seudónimo porque era idéntico a Obdulio Pensamiento, un ilustre centro delantero de los cremas del Comunicaciones...Pero la verdad también le pusimos pensamiento porque era famoso por tener lóbulos frontales indigestos. Es decir, en palabras de gente de la calle, era bruto. Por eso

el oxímoron nos caía en gracia. Pensamiento no pensaba mucho. Apenas si coloreaba su poca agua con un poquito de azafrán. Por lo demás, era eminentemente normal si se puede alegar que en un país tan deformado, tan torcido, tan maleado, tan hijueputa, existe algo que se acerque al concepto de normalidad en alguien cuyo universo se limitaba a la delación y la traición, por lo cual resultaba fácil trasladar su imaginario a la vida real. No lo sería en ninguna otra parte del mundo fuera de Irak o Birmania. Un normal guatemayense, o sea, un egoísta muy formalote, engomado machista que le tiene miedo a las mujeres, lo aprisiona el terror de ser hueco, de fino bigotito, lento de hablar y más de movimientos, retorcido en sus instintos resentidos, que nunca dice las cosas a la cara pero acuchilla siempre en la espalda, inescrutable, hábil en no evidenciar lo que piensa, que mira de soslayo y achiquita los ojos cuando te le acercás. Eso sí, correcto en sus manierismos, aparentemente todo un caballero, *disculpe usted, tenga la bondad de..., con su permiso*. Todo entre ceja y ceja que no es mucho tampoco lo que le cabe, pero lo poquito es perverso y sólo en eso no tiene límites. Moreno y sufriendo por sentirse indio, ojos tan oscuros que parecería llevar siempre gafas de sol, pelo negro parado como cepillo, deseo de verse elegantemente con tal mal gusto que termina pareciendo cachimbiro. Además por mucho que quisiera, la panzita cargada de cervezas y las patas cortas no le permiten que ninguna moda del mundo deje de parecer fachuda en tan malhadado cuerpo. Así era pensamiento” (4:61-62).

El personaje Rodrigo, mediante esta cita, da todo un perfil general del guatemalteco inmerso en la guerrilla. Lo describe desde su fisonomía hasta sus condiciones espirituales. La descripción que hace del Pensamiento es bastante trascendente, pues da connotaciones de cómo el propio guatemalteco se percibe ante la vida, ante el mundo y ante otros grupos sociales. La fisonomía que da del Pensamiento representa la herencia de los antepasados indígenas, que en vez de

causar un orgullo, es para este personaje una vergüenza, pues desde tiempos de la conquista los españoles los degradaron desde su cultura hasta su apariencia.

A eso se puede deber esa falta de aceptación a su propia raza. Sin embargo, en tiempos actuales esa problemática social que se vivió en tiempos de la colonia, se vuelve a presentar cuando detonó la guerra en Guatemala. La única forma para salir de la exclusión social para muchos guatemaltecos que renegaban su condición social y racial era enlistarse en los frentes militares. Cualquier facción, les representaba prestigio, poder, en cierta manera, y sobre todo una identidad que no era la del "indio" como ellos lo negaban. A continuación una cita que describe la participación militante del Pensamiento, la cual hará conocer más de él:

"Se suponía que fue del eje. Incluso, conocido de Alfonso Solórzano. Pero a estas alturas todo indicaba que era infiltrado del ejército. Tuvo un puesto importante en México, no sé incluso si responsable de la estructura porque pasó antes de que me organizara...también era correo entre México y Guate. Claro. Ya se sospechaba que cosas bien embutidas y súper compartimentadas terminarían en manos del ejército. Por ellas cayó gente en la capital. Prensaron cuadros de estructura urbana, cayeron puntos de contacto secretos. Pero el clavo principal fue cuando regresaba por tierra a México. Lo detectó, supuestamente la policía mexicana. Le cayeron y cantó. Digo supuestamente porque a lo mejor ya estaba arreglado con Nassar, el director de la federal mexicana. Era casi público que actuaba más para la CIA que para sus propios superiores. Tenía buenas relaciones con la inteligencia militar chapina a pesar de la frialdad entre ambos gobiernos, así que a saber pues. Pero sea que estuviera cocinado o no, la cosa es que cantó. Dijo todo sin que lo golpearan, sin que le tocaran un pelo. Entonces la federal mexicana hizo limpieza en el DeEFe. Agarraron como pollitos a

todos desarticularon la estructura internacional y, peor, cayeron todos los archivos del eje en sus manos” (4:63).

“Como premio por abrir el pico, a Pensamiento lo mandaron a Río con todos los gastos pagados. Pero eso sólo se supo después por alguna correspondencia que tuvo con Solórzano. El eje, desde luego, no se iba a quedar de brazos cruzados. Por eso me mandaron a Río, a talonear al pisado y prepararle su camita para que otros le dieran agua” (4:64).

Las actividades y actuar del Pensamiento, tienen relación con lo que antes se ha hablado: la negación de su propia condición social. Su traición también se equipara a la negación de su identidad, pues al incurrir en ello, trata de afianzarse en la sociedad ladina, a modo de buscar un lugar donde pueda hacerse valer. La idea de conformar la militancia guerrillera les daba prestigio y menciones honoríficas, pues eran vistos como héroes. Sin embargo, al poder alcanzar un mínimo status, existente un deseo por más, ese deseo los hace propasar los límites de la ética, no importando traicionar a sus compatriotas.

Al traicionar a sus compañeros niega su condición social, pues los militares propugnaban por erradicar las zonas con las poblaciones más precarias, a quienes denominaron enemigos y rebeldes del status quo, la mayoría eran indígenas, pobres y analfabetas, eran los marginados sociales y su condición propició aún más marginarlos. Para evadir esta condición y no sentirse parte de este sector social marginado, el Pensamiento se inclina por conformar las filas militares, y con ello fulminar lo que ya no quiere ser: indígena. Nuevamente, se repite la historia colonial que dejó marcada a la sociedad, en sí la polarizó.

El Personaje de Pensamiento encarna una visión degenerada del héroe guerrillero. Todo lo opuesto a lo mítico, este es traidor, delator, falto de ética, corrupto y vividor. En él se manifiesta una clara denuncia del actuar guerrillero quien también tuvo una actitud nefasta ante la sociedad. El Pensamiento simboliza

la ruptura del “hombre nuevo” o el “hombre en proyecto” que pretendía edificar las fuerzas subversivas. Con él, Coche Contento y Rodrigo se simboliza la decadencia del hombre comunista, del hombre nuevo, cualidades vistas y atribuidas a un Che Guevara. El Pensamiento es la deconstrucción del prototipo de hombre héroe, en él se patenta la falta de nuevos proyectos para la historia. Este personaje junto con Coche Contento y Rodrigo generan nuevos replanteamientos acerca del actuar en la historia, acerca de la ética y la moralidad del hombre en la historia. Pues sin claros lineamientos éticos, una visión redentora orientada a la transformación social y una actitud racional es imposible una verdadera renovación social, política y cultural.

Entre otras cualidades, Pensamiento, también representa el guerrillero oportunista quien se aprovecha de la coyuntura para salir adelante. Por lo general este personaje perfila al guerrillero de condición humilde y que aprovecha la oportunidad para enriquecerse mientras más se va infiltrando en la revolución.

La V/V o Victoria

Representa la participación de la mujer guerrillera en la sociedad. En la visión del personaje-narrador encarna la instauración de la nueva mujer en la sociedad. Para Rodrigo ella encarna un símbolo para él y para la élite guerrillera. Es la parte racional y ética de los antiguos preceptos comunistas. Es lo opuesto a Rodrigo. No posee vicios y su actitud está orientada a la entrega total del trabajo social. No posee ninguna visión hedonista ni carnalesca de la vida, pues ella confía en el triunfo de la revolución.

Entre otros aspectos, es alemana, de posición social alta, y de alta formación académica. No gusta del sexo. Es una persona entregada al trabajo activista y social. En palabras del personaje, Victoria es construida de la siguiente manera:

“La V/V vivía extremadamente ocupada, lo cual implicaba que estaba siempre extremadamente cansada. Y cuando digo extremadamente

ocupada digo más ocupada que hasta muchos de los comandantes que conocí. Era una obsesión por el trabajo que me dejaba mudo. Eso no fue aparente cuando nos conocimos porque ella vivía en Guatemala y yo en el DeEfe” (4:35).

“La V/V era un oxímoron en medio del verano eterno y decadente de la corrupción/cordialidad bituminosa que era Río, de su contaminación grotesca y maravillosa. Era moralista, asexuada, medio hombruna. Marimacho como decimos allá en las guatepeores. No era lesbiana simplemente porque el sexo no le interesaba. Su clítoris era su cerebro, su orgasmo el ejercicio de la razón” (4:39).

“Otras cualidades de Victoria atribuidas desde la niñez son comentadas por el personaje a lo largo de su discurso. Estas detallan más a fondo su personalidad:

La V/V era inquieta. Se graduó jovencita de la Universidad de Princeton. Hablaba perfectamente cuatro idiomas y se dirigía con un helado don de mando que la deshumanizaba, aislándola del común de los mortales” (4:34).

“Se llamaba Victoria porque su abuelo quiso homenajear a la reina a la cual nunca conoció desde luego en buen chapín. Por lo menos en una cosa acertó: la V/V era victoriana en su moralismo. ¿Por qué entonces se metió conmigo? Sin embargo debajo de su coraza, de su imagen mítica de Mujer-Diosa, Mujer Guerrera, Superniña, era temerosamente delicada, una niñita en un cuerpo grandote, sorprendida por la maldad del mundo” (4:122).

Rodrigo conoció a Victoria en una conferencia en México, su exposición se llamó: “La función de la cultura en el continente hispanoamericano”, su argumentación causó sensación en Victoria, lo que permitió que poco a poco fueran tratándose, al

punto de enrolarse también sentimentalmente. Además, en palabras de Rodrigo, la “mística del guerrillero tenía su pegue en esos días”. Victoria quedó impresionada con él, y a partir de ese momento se comenzó una relación sentimental entre los dos. Sin embargo, ella siempre se demostró más fuerte, era su opuesto. Para Rodrigo ella era un símbolo:

“Efectivamente quería que me perdonara. Cumplida la tarea y despachado el Pensamiento necesitaba disciplina. A pesar de tener mi edad, era tan madura como demasiado poco engalanada. Además encarnaba la virtud revolucionaria, la pureza de mujer nueva en el mundo que vendría y que sin duda sería muchísimo más aburrido al comparárselo con la maravillosa decadencia carioca capitalista que recién concluíamos. Si mujeres como ella llegaban al poder no tenía empacho de volverme hueco” (4:125).

Sin embargo la V/V también conformó parte del costo social de la revolución, pues ella encarna el mártir guerrillero. En capítulos finales se registra que fue capturada por agentes militares. Estaba embarazada cuando la secuestraron. Tal situación se homologa con lo acaecido con otras activistas guerrilleras, una muy conocida: Alaíde Foppa, entre otras, quienes injustamente fueron aniquiladas por la dictadura. Más adelante, después de la reunión de año nuevo entre Rodrigo y Victoria en Panajachel, al día siguiente, tuvieron un percance producido por otros subversivos, quienes les quitaron la camioneta en que viajaban cuando regresaban a Panajachel. Después que Rodrigo retorna a México, Victoria ante la situación de quedarse sin vehículo decide viajar a pie. Uno de los automovilistas se demuestra condescendiente, no sin saber, que se trataba de su verdugo. A continuación se detalla lo que sucedió con ella:

“La vieja me pidió que hiciera algo desde México. Armé escándalo. Distribuí fotos con la carita canche de azucena y la sonrisa Colgate a los periodistas que buena onda la mayoría aunque parecieran ángeles

indigestos, denunciaron el secuestro...incluso sacaron un editorial condenando tan salvaje evento y comparándolo con el de Alaíde Foppa. Las mujeres de Fem le entraron con ganas por la misma memoria histórica armando otra colorida manifestación que caminó de nuevo en círculo frente a la embajada que seguía estando por el monumento a la Revolución esa otra mañana, grisácea y fallida de lo de Alaíde” (4:205).

En síntesis Victoria representa el ideal de la mujer guerrillera. Es un personaje racional. Lo opuesto de Rodrigo. Encarna los ideales primigenios del Marxismo. Es el ideal del héroe marxista. Sin embargo su situación se homologa a lo que padecieron verdaderos mártires de la revolución. Ella representa los que alzaron la voz ante la dictadura y sobre quien recae la violencia y la represión que ejerce el gobierno de turno.

Padre de Rodrigo

Encarna la visión desencantada de la institución familiar. Es el origen y causa de una buena parte traumática de la vida de Rodrigo. Representa la situación de muchas familias guatemaltecas en cuyo seno persiste la violencia intrafamiliar. No representa una ideal o fuente de inspiración para Rodrigo. Lo incrimina en parte. Es presentado en la narración a manera de recuerdos que el personaje hace en su discurso:

“Recordé a mi viejo cuando era niño, con sus bigotes negros y lentes de carey, mordiéndose como siempre el labio superior y manejando elegantemente su Studebaker gris. El Studebaker no era de mi padre sino de la corte suprema de justicia donde trabajaba como empleado porque ni siquiera logró sacar su título de abogado” (4:96).

“Mi papá era quisquilloso burócrata empujapapeles porque no consiguió graduarse de abogado por razones que siguen siendo un misterio para

mí pero que asumo tienen que ver con que chupaba mucho por un lado y tenía complejo de inferioridad bárbaro del otro” (4:103).

El perfil del padre de Rodrigo simboliza un estereotipo del ladino de clase social media baja. En él influye mucho la falta de oportunidades, los cuales se deben a razones económicas, falta de voluntad, deficiencia, etc. Sus problemas son canalizados a través del alcohol, lo cual subvierte la imagen del héroe patriarcal que representa el padre como jefe de familia. Es un personaje extraído de lo común: un oficinista corrupto y transero, como la llama su hijo. Este perfil de padre es el que se presenta en muchos hogares, cuyo producto han sido hijos indiferentes ante lo que acontece en su sociedad, y en muchos casos llenos de complejos psicológicos.

Lo que se pretende demostrar con la imagen del padre es deslegitimar a la familia como institución, la cual tampoco aporta una solución para el mejoramiento de la humanidad.

“Mi viejo estaba obsesionado con la muerte. Pero como era tan rudamente cobarde y tan crudamente débil ni siquiera tenía los huevos para suicidarse. Entonces chupaba. Se daba unas perdidas de película. Había que sacarlo como boquiabierto fauno inconsciente aposentado en la ahogante fetidez de aserrín de las cantinas y prácticamente revivirlo con sonda...Renunciaba a todos los poderes terrenales para entregarse de lleno al poder místico del abandono alcohólico que le posibilitaba vivir fuera de sí mismo, cambiar de piel, negar ser quien era y matar ese otro que era él pero no quería reconocer. Por eso su servilleta presente creció con su autoestima ligeramente trastornada, abollada no sólo por los chinchones que me dejaba el pisado cuando su agresividad hacia mella en la guacalosa superficie de mi cráneo... Me generó una necesidad de reconocimiento cabrón. Por pinches locuras de la época que me tocó vivir visualicé el mismo como entrar

triumfalmente a la Guatepeor en un traje verdeolivo mientras las masas aplaudían histéricamente coreando mi nombre. De nacer en España hubiera sido torero” (4:110-111).

En ciertos pasajes de la narración el personaje cuenta la historia de un perro llamado “Duque” que fue dado a su padre por un favor hecho en la Corte donde trabajaba. Esta situación marcó mucho su infancia y posteriormente su madurez. Lo sucedido con el perro puede homologarse como la situación de indiferencia que muchos guatemaltecos tuvieron ante la coyuntura del conflicto armado. En la narración se resalta que cuando el perro se tragó una pelota, el papá de Rodrigo actuó de manera violenta y no puso caso a la situación. Tiempo después, cuando el perro enferma, el padre gasta parte de su sueldo en medicina y tratamiento para su recuperación. Tiempo después muere el perro y tiene que enterrarlo. Todo se debe a su indiferencia y su mente obnubilada por la irracionalidad y la cólera.

En síntesis el padre de Rodrigo representa una falta de fe y confianza ante la institución familiar. A lo largo del tiempo se ha creído que la familia es la entidad responsable de conformar sujetos honestos y éticos para la sociedad. Pero en muchos casos padres de familia ante la falta de oportunidad de empleo, los vicios y una baja autoestima es imposible que sus niños “como futuros ciudadanos” crezcan con una mente sana y una visión definida y positiva para la sociedad. Si la familia no está bien, la sociedad por lo tanto no puede estar bien.

Por lo tanto, parte del discurso del personaje narrador también se afina en el desencantamiento de entidades como la familia sumado a la derrota del ideal izquierdista. También la participación del padre de Rodrigo en la novela genera un replanteamiento ante dicha entidad (la familia) como legitimadora de la moral y ética para la sociedad.

Coche Contento

Este personaje en palabras del personaje-narrador conformó buen tiempo la organización izquierdista en Guatemala. También se le acusa de traidor. Radica en México. Es de buena familia y apuesto. Su relación con el personaje-narrador nace después de la misión cumplida en Brasil. Después de capturar al Pensamiento, le es encomendado a Rodrigo dirigirse a México y encontrar a Coche Contento como le llega a apodar. Su hablar representa la oralidad guatemalteca. No posee voz, su diálogo es dicho por Rodrigo. En Coche Contento se perfila mucho el habla guatemalteca.

“La organización me pasó las fotos del compa, todo sobre sus movimientos. Leí informes de sus características y de sus actividades. Este no era mujeriego como el Pensamiento. Coche Contento, como terminé poniéndole de seudónimo, en realidad ni era tan coche ni muy contento que se diga. Grandote sí. Cachetón. Altote, nalgudo, pero no gordo. Era un tipo más bien fino, aunque hablaba lento y bajo como pitón del Petén. Destilaba buenos modales y buen vestir. Tenía una mirada profunda que burlescamente podríamos definir como “satánica” y una boca en perpetuo gesto de caracolado enojo. Su coquetería la ostentaba en su ropa. Esta fichita venía de buena familia. Era evidente en cada uno de sus gestos y ademanes. Tenía un don de mando que desentrañaba sus movimientos lentos y solemnes” (4:143).

Por azares del destino llegan a conocerse en un bar de la zona rosa de México. Un incidente los lleva a poner frente a frente. Rodrigo aprovecha el momento para abordarlo. A continuación se ilustra una de las conversaciones que sostuvieron una noche. En ella se puede observar el habla guatemalteca y la visión ladina, impuesta en Coche Contento sobre la coyuntura en Guatemala:

“Le pedí mil excusas. Cuando me soltó su ‘no hay de qué’ le pregunté, ‘¿usted por acaso no es guatemalteco?’. ‘Sí, cómo no’, dijo asombrada

‘¿No me diga que se me nota?’. ‘No se le nota, se le oye’. Los chapines siempre creemos que no tenemos acento. Nos burlamos del cantadito mexicano, pero ya fuera de Guate se nos distingue a la lengua. Es impresionante, la mera verda, usté” (4:143).

“...¿A dónde vamos a parar usté? Es que bien dicen que en Guatemaya la gente sólo es llevada a mal. Y que les gusta la mano dura. Les gusta y la necesitan, usté, porque si no la indiada se nos baja del monte y nos corta la cabeza a todos. Sí pues. Qué horror. Imagínese nomás. Así como estamos no se puede usté. Que Dios nos guarde” (4:144).

Más adelante mientras Coche y Rodrigo se van conociendo más, el primero le cuenta de una relación amorosa que tuvo en Guatemala. He allí donde nace el vínculo con Victoria.

“Así pues, Coche Contento me empezó a contar de una relación que tuvo en Guate hacía años que lo seguía obsesionado. Pensaba que a pesar de su brevedad fue el gran amor de su vida. Se prodigaba con un lenguaje infantilmente lírico, pegajoso de ardor y desgarrada emoción para describir a esta mujer que tanto y tan poco amó” (4:150).

“Era, no sé, de una energía feroz. No estaba acostumbrado. Bonita, canchita pero un poco hombruna. Además hablaba con lenguaje grosero y tenía un tono metálico en la voz” (4:150).

Finalmente, la tarea culmina al ser capturado este personaje por manos de la subversión quienes se encargan de hacer justicia con él:

“Coche Contento se cocinó en su propia salsa. A todo coche le llega su sábado y terminan siempre con la manzanita entre la boca. No me tocaban esos menesteres. Nunca supe cuándo, cómo, ni dónde.

Simplemente me informaron que la tarea estaba concluida. Agregaron que en lo que se reestructuraba el frente internacional me dejarían sólo con responsabilidad de propaganda escrita. Objeté, argumentando que preferiría volver al interior. Me felicitaron por mi compromiso” (4:156).

En síntesis Coche Contento representa el exmilitante guerrillero de clase alta, en cuya actuación también se evidencia la falta de ética y fidelidad ante sus compañeros. Su discurso, narrado por Rodrigo, evidencia su poca consideración ante los guerrilleros, su desprecio por el sector indígena y su simpatía por la dictadura militar. Este personaje encarna la traición y el servilismo a la facción militar. Su participación traidora e inescrupulosa, también revela serios daños a la sociedad. Es partícipe de la disidencia y la polarización social al considerar de menos al sector social indígena.

Coche Contento encarna la participación ladina en la guerrilla, su interés es servir al ejército y también entraña connotaciones raciales al referirse despectivamente del indígena.

Relación de los personajes

El personaje Rodrigo es el principal protagonista de la historia y el resto de personajes que él nombra contribuyen a la trama de la acción, son protagonistas también. Entre ello, se tiene la relación de Rodrigo con Valeria y Victoria. Ellas son dos personajes antagónicos que representan el flujo histórico de la militancia guerrillera. Victoria es el prototipo de mujer ideal de la tendencia guerrillera por su conducta racional y dedicada al trabajo. Valeria es el personaje sensual de escasa formación académica y que representa el costo social de la revolución. Ambas complementan la acción de la trama al involucrarse con Rodrigo porque representan las fuerzas contrarias de la revolución. La racional y trabajadora en busca de la justicia y la desbocada y falta de ética.

“Fue así como aterricé en medio de mis descontrolados deseos con dos V s muy opuestas en la misma escuela de samba de este mestre-sala: como destaque en el carro alegórico, la V que hacía pulsar la imaginación del artista y se posesionaba de mi creatividad. De portabandera la V que anudaba mi caducada ideología a mi ombligo y se adueñaba de mi razón” (4:55).

Así también la relación de Rodrigo con Coche Contento y Pensamiento aportan también acción a la trama. Coche Contento y Pensamiento son la causa por la que se desata la trama y los que dan razón a la historia, a pesar que su participación es antagónica, su aparición es necesaria para el desarrollo de la trama. Ellos representan la traición y la delación en la estructura izquierdista. Es por ellos que Rodrigo tiene como consigna capturarlos.

Asimismo, la relación de Rodrigo con Sibella, Amapola Ojo Alegre, Santos Reyes, Literal y los demás son la causa original de la historia. La reunión que convoca Rodrigo con ellos es necesaria para dar a conocer la causa de sus problemas espirituales y a la vez ventilarlos por la depresión que le generan. Además necesita que firmen una carta que lo respalde para no ser despedido de la universidad en la cual labora. La comunión entre Rodrigo y sus amigos representa el acto de purificación y catarsis que necesita Rodrigo como nueva forma de ver la vida después de su militancia durante la guerrilla. Estos personajes contribuyen a la generación de una concepción hedonista y carnavalesca de la vida, a una continua fiesta de la vida.

“¿Te sentís mareada, Sibella? Buena nota. Comienza el placer. Al fin que a media noche comienza el amor ¿o no? Zambullite en el deleite gozoso y fogoso aunque no grasoso ni perezoso como si fueras un oso embadurnándose con miel. ¡Sabroso! ¡Nuestras fantasías, nuestras pasiones son infinitas! ¡Malacate alegrate, que el que no lo mete se lo meten!” (4:243).

A pesar que Rodrigo convoca esa reunión festiva no logra del todo disipar su vacío y su frustración espiritual. Sin embargo la fiesta sirvió como un momento para alterar la realidad de su situación. La reunión también simboliza una concepción carnavalesca del estado espiritual y moral del héroe guerrillero después de su militancia.

Relación de los personajes con el espacio y el tiempo

Todos los personajes están condicionados por la historia. Claro ejemplo se ve en Rodrigo quien inicia generando un aura mística de la fuerza revolucionaria, que generó en sus momentos sensación en la población, pero después de una década de empeño y de sueños truncados, en los cuales es derrotado el socialismo-comunismo para dar cabida a la nueva era: la capitalista, el sentimiento guerrillero entra en declive. Ahora una nueva era, una nueva sociedad como lo encarna Paulette se encarga de denunciar las atrocidades de la guerrilla, quienes aún dejan en mayor evidencia el ocaso de esta ideología.

Después de anhelar la instauración de un hombre nuevo en una nueva sociedad por parte de los considerados marxistas, se invierten sus roles y deseos y pasan a nuevos seres consumidores, tal caso de Rodrigo quien en el preámbulo al menú es considerado un vulgar ex académico burgués, que vive y depende de su sueldo, con el cual puede gastar en cosas que le permiten evadir su realidad.

“Jalaron unos para un lado y otros para el otro. Algunos aprovecharon para irse del comunismo al consumismo sin responderle a nadie porque no había afásico a quien responderle en medio del relajo” (4:213).

Llegue un día en que salí de los cielos chocolatosos del México lindo y querido pensando que lo primero sería conseguir todas las tarjetas de crédito posibles y comprarme un carro japonés, un aparato de sonido para CDs, una videocasetera, un horno de microondas, una computadora, todo lo que nunca tuve durante los

años de conscripción monjil. La liberación se expresa por la vía de la materialidad para lavarse las manos de pasados barbarismos éticos y épicos. (4:215).

En cuanto Valeria, Victoria, Pensamiento y Coche Contento también son seres condiciones por la época histórica y su espacio en el cual viven. Valeria por pertenecer a una sociedad de condiciones socioeconómicas críticas, pero de tierra cálida, que expide sensualidad y veraneo, permitió que el destino la utilizara para conformar como anzuelo para los planes de los revolucionarios. Victoria en cambio por su condición económica alta y sus orígenes alemanes le permitió una participación más directa e intelectual en la revolución por la coyuntura tan intrincada que se vivió en la década de los 70-80. Coche Contento y Pensamiento también aprovecharon la situación para beneficiarse por medio de la traición. El primero para obtener beneficios políticos por parte del gobierno en turno, el segundo aprovecho la situación para beneficiarse económicamente, pues en un momento tan intrincado de violencia en Guatemala era muy difícil estabilizarse en el ámbito laboral, lo cual impedía progreso. Estos 4 personajes configuran también el costo social de la revolución en dos aspectos: En beneficio para la guerrilla (Valeria y Victoria) y en desmerito o perjuicio para la guerrilla (Coche y Pensamiento).

Relación del personaje principal con la función narradora

Efectivamente, hay un vínculo muy estrecho del personaje principal Rodrigo y la función narradora. Este personaje también cumple la función de narrador en la novela. Su intención puede deberse a razones ideológicas, como el de dar a conocer el sentir del guerrillero, después de su participación en la historia. Es evidente que hay una necesidad por parte del personaje de expresar su sentir de la historia y de sí como ex militar. Por ello la necesidad de convocar una reunión amistosa y de tomar la voz principal en la trama:

“Sí. Sí. Sí. Ahora me toca hablar a mí, inaugurar metáforas. Déjenme, que los chapines casi nunca nos dejan. No abrimos el amelcochado

pico. Ya basta de silencios. Cierto. El lenguaje siempre es impreciso, un perpetuo coito interrumpido. Un ritual de autoestima. Pero el silencio tampoco visibiliza. El lenguaje será un obstáculo dantesco pero es el único medio para ser uno mismo. Hablo para reindividualizarme. La marca del militante es la singularidad de su ausencia. Asume el rol de la inexistencia en el juego de la conspiración. Tal vez a los demás no les importe quién hable, pero a mí me importa hablar” (4:9).

Después de un tiempo de represión, en donde años después termina la guerra sucia, los involucrados directos en dicho momento sienten la necesidad de expresarse, algunos para denunciar, otros como un acto purificador como en el caso de Rodrigo, quién durante años pasó a ser un activista anónimo, como la mayoría de guerrilleros, pues las condiciones políticas imperantes impidieron una mayor libertad de expresión y rebelión.

5.5 El espacio

Espacios reales

México
Guatemala
Brasil
Estados Unidos

La trama de la novela, según las acciones del personaje principal, se desarrollan en cuatro espacios geográficos: México, Brasil, Guatemala y San Francisco. Los cuatro lugares mencionados corresponden a lugares reales. A continuación se hará una descripción general de cada país y algunos lugares menores propios, lo cuales permitirán hacer una descripción más fiel de sus condiciones físicas y socioeconómicas.

La trama de la novela inicia en el departamento de Rodrigo, del mismo no hay descripciones, pero partiendo de ese lugar y de su discurso se deducen los lugares frecuentados. La trama inicia en México, luego se traslada a Brasil. Cumplida su misión en Brasil decide regresar a Guatemala y por último se establece en San Francisco en donde ejerce su carrera de profesor universitario, y donde también se realiza la reunión amistosa que sirve de acto purificativo para Rodrigo después de su pasado militante.

“¿Los estoy perdiendo? Tranquilo vos Literal. Denme tiempito. Nos sean puras latas. Tal vez porque comencé en el medio. En realidad la historia arrancó en México. Después pasó por Ipanema y terminó en Panajachel, con una coda en esta bahía de San Pancho” (4:17).

México

México es el primer lugar al cual arriba Rodrigo después de culminar un doctorado en París. México es el país vecino de Guatemala, y al cual muchos prefieren llegar en primer momento ya que las condiciones sociales y políticas en Guatemala eran muy intrincadas.

En muchos casos, resultaba de suma sospecha para el gobierno de Guatemala lugares como los aeropuertos, pues en ellos se especulaba que podrían ingresar subversivos o propaganda contrainsurgente de otros lugares o países que solo venía a inquietar a la población y provocar la disidencia. Es posible que una de las razones por las cuales Rodrigo arriba a México se debiera por la inseguridad y la violencia en Guatemala. A continuación se cita un extracto de su llegada a México.

“Para no hacerlos bolas tal vez comienzo desde el principio. Llegué interfecto a México a fines del 79. Venía de París. Emberrinchado doctorado bajo un brazo, perentorio premio internacional de singular prestigio en ese entonces bajo el otro” (4:25).

“Tenía programado volver a México el último de enero. Sentía que era el momento de estar en Guateques. Pero era miedoso y andaba desorganizado en ese bituminoso mar de polvorosa violencia. De allí que decidiera regresarme para humear qué hacer con el resto de mi vida. Quería rechapinizarme para Semana Santa pero el mero día que me iba estalló el podrido país” (4:29).

México resultó ser el lugar donde confluían todos los subversivos, pues estando en otro país podían organizarse mejor, y corrían menos peligro de ser capturados o delatados. Fue allí donde Rodrigo comenzó su actividad militante, al ser reclutado por un chofer mexicano, quien lo insta a involucrarse en el medio. Una de las razones también por las cuales decide ingresar a la organización guerrillera fue la noticia de la quema de la Embajada de España estando en México.

“Estaba en el aeropuerto al salir el sol, zigzagueando en medio del tumulto...En la sala de espera corrieron los rumores de bulla en la embajada de España. Unos campesinos la ocuparon y el ejército la rodeó. En eso llamaron mi vuelo” (4:30).

“Al llegar donde Ligia todo era histerias. Cada cinco minutos Televisa volvía a pasar las horripilantes escenas de incendio de la embajada y los cadáveres carbonizados saliendo uno a uno...después escenas fugaces del embajador alegando con autoridades y el locutor informando que el gobierno español se oponía rotundamente a la ocupación de su embajada, condenaba las acciones criminales y rompía relaciones diplomáticas con ese cochambroso país” (4:30).

Después de la noticia de la quema de la Embajada, Rodrigo decide firmemente hacer algo por su país y acude a una reunión pequeña en un restaurante popular en donde se le explica lo concerniente a la organización:

“La primera reunión fue en un Wendy’s. Llegó un muchachito blanquito y delgadito con una seriedad y seguridad que no dejaban lugar a dudas. Para colmo era mexicano también. ¿Sería que todo el pinche DeEfe era del eje y yo ni enterado?” (4:32).

Otro acontecimiento importante en México fue la amistad que el personaje trabó con Alaíde Foppa y su esposo, ambos emigraron a México por razones políticas, una de ellas fue la relación de uno de sus hijos en la guerrilla. Finalmente, agentes del gobierno de Guatemala los buscan y asesinan a Alfonso en México, luego secuestran a Alaíde:

“Alfonso muerto en vida por la caída en combate de su hijo Juan Pablo, se atravesó una fatídica calle del sur del DeEfe y lo atropellaron en agosto del 80. Cuando le di el pésame a Alaíde me dijo que teníamos que hacer algo por nuestro país. Fue la última vez que la vi. Cuatro meses después llegaba la horrorosa noticia de su secuestro y desaparición en la saturnina patria. Me fui a manifestar frente a la embajada, cerca de la Plaza de la Revolución Institucionalizada esa otra mañana gris arenisca de un 20 de diciembre. Me encontré a Tito Monterroso en medio del tumulto y me sorprendió lo compungido de su hierático rostro de ángel triste” (4:36).

Después de este incidente nace la primera consigna de Rodrigo: la captura de Pensamiento, un subversivo traidor que radica en Brasil. Cuando culmina su misión le es asignada otra nuevamente en México: la captura de Coche Contento.

“Decía que a mi vuelta a México me cayó una nueva tarea no menos ignominiosa que la anterior. Según lo explicó mi responsable, un compa nuestro cayó en un operativo en Guate, desarticulando buena parte del frente urbano” (4:139).

“No jodás, Santos Reyes. Dejame seguir. Mi responsable se puso los anteojos de sol para subrayar lo intenso del momento. Me dijo que el infiltrado en cuestión estaba en el DeEfe. Al fin, Tenochtitlán era una casa de putas. Parecía Tanger en la segunda guerra mundial. Uno se encontraba a todo el mundo. Como se irán imaginando, me fue cayendo la tarea de trabar amistad con éste” (4:140).

México fue uno de los lugares que posibilitó la organización guerrillera debido a la ola de violencia y riesgos que corrían en Guatemala. En México pudo esta facción organizarse y hacer justicia con los que consideraron los traidores. Sin embargo, en dicho país también se recreó un ambiente hostil y violento pues por delatores de la misma organización se desarticuló muchas estructuras, las cuales, en algunos casos fueron deportados, otros asesinados como el caso de Alfonso Solórzano.

Brasil

Fue el segundo lugar al cual arribó Rodrigo como consigna. En Brasil se encontraba un traidor culpable de la ruptura del EGP. Una de las misiones era reclutar a una mujer atractiva que sirviera de carnada para el Pensamiento.

“En realidad lo que les voy a contar es intrincado. Estaba en Río, como ya saben algunos ustedes, por el Ejército Guerrillero de los Pobres, alias ‘eje” (4:15).

Se puede inferir también que Brasil representó durante la década del 80 y 90 un paraíso de sensualidad, y un lugar que evocaba placer por las mujeres exuberantes que lo habitaban. También era un punto estratégico al cual arribaban y en donde pasaban una estancia placentera, era en sí como un espacio de jubilación, por lo tropical y el ambiente sensual que en sí ofrecía el país. Además, era un punto alejado de los países con mayor índice de conflicto, y en el cual,

según ellos era difícil que los encontrarán. A continuación una cita que describe lo tropical y sensual de Brasil:

“Río era el festeo cenital de lo americano. Ni bien traspasé el umbral del aeropuerto *Galeao* cuando ya andaba destrabado por sus frondosas *ruas olhando* mujeres a diestra y siniestra. Me quedé con el hocico de este tamaño contemplando las *bundinhas* de las cariocas. Porque esa era mi relamida misión por ridículo que hoy parezca, como por lo demás parece todo ese encomioso esfuerzo revolucionario... Mi tarea de militante era encontrar una mujer capaz de seducir para entrapar a mi oponente” (4:38).

“Busqué a mi candidata hasta en una casa de putas. Había una maravillosa en la *Rua Caning* entre Copacabana e Ipanema. Se llamaba *Centaurus*. Por fuera parecía un búnker gris. Tenía una pequeña entrada con una placa dorada diciendo que se ofrecía servicio de primerísima, de cinco estrellas” (4:40).

Sin embargo, a pesar de la tarea encomendada a Rodrigo, este personaje se deja llevar por la sensualidad que este país le genera, cometiendo actos que cuestionan su falta de ética, como el de asistir a casas de citas, despilfarrando el dinero de la organización. Más adelante, después de su vida alegre, conoce a Valeria quien para él resulta ser la candidata perfecta para su misión:

“Conocí a la Valeria en su taxi ya que por esos azares del desatinado destino terminé recogíendome en la *rua Marqués de Sao Vicente*. Salí del apartotel en la *Gávea*, esquina de la Duque Estrada y caminé frente a la mohosa entrada crujiente de la Pontificia Universidad Católica...Era domingo y casi no había tráfico. No tenía por qué tomar taxi. Iba sólo hacia Ipanema. Quedé de juntarme con Víctor/Victoria frente al hotel *Arpoador Inn*” (4:10).

Mientras traba amistad con Valeria, comienza el personaje Rodrigo a impresionar a la taxista, a quien considera producto de una sociedad pobre. Una proletaria más, producto del subdesarrollo y falta de oportunidades, principalmente en materia de educación.

“Le eché el rollo de que vivía en Estados Unidos a pesar de que en ese entonces todavía estaba en México. Era una mentira que no dejaba de impresionar al proletario brasileño deseoso de ser rescatado de su miseria *maravilhosa* y reubicarse en una bahía más acogedora y con muchos más santos como la de San Francisco a la cual terminaría acogiéndome” (4:13).

Para que la relación de Rodrigo y Valeria se desarrollara ambos frecuentan lugares comunes que el país ofrece, como parte del comercio y entretenimiento que hay. Estos personajes concurren moteles, discotecas y bares, como parte de una sociedad decadente y pobre.

“En algún momento de la noche le sugerí bailar. Aceptó. Esperó silenciosa que tomara la iniciativa pero no conocía la ciudad. ¿Dónde ir? Entonces recordé un lugarcito que había *olhado* cerca del *Centaurus* y me recordó por su apariencia el *California Dancing Club* y otros sitios del danzón del DeEfe. Se llamaba *Carinhoso*, con la gracia que la “a” y las “oes” estaban escritos con corazones” (4:45).

“El motel era similar a los de Guate pero menos rígido. El carro quedaba medio escondido pero en un parqueo común y no cada carrito en su garaje privado. Tampoco existían ventanitas para pagar anónimamente. Se le paga directamente a un tipo de smoking que le daba a uno la llave del cuarto” (4:49).

Sin embargo, ante estos lugares populares que frecuentan los personajes, hay una crítica que subyace a la situación socioeconómica que imperaba en esa década. A continuación se transcribe una cita, en la cual Rodrigo menciona porque a Victoria no le gustaba transitar libremente por las calles de Brasil:

“¿Qué andaba haciendo por allí? Era una de esas terribles coincidencias de la vida que sólo se pueden explicar por medio de la teoría del caos o bien por la literatura. La V/V nunca caminaba en Río. Siempre andaba en taxi. Cuando caminaba lo hacía en Ipanema o Leblon, nunca en Copacabana que le daba miedo por su mala fama de violencia y por la abundancia de prostitutas y travestis” (4:66).

Brasil, entonces, fue otro lugar frecuentado por el personaje Rodrigo. Allí se desarrolló parte de la acción de la novela y en la cual recluta a la mujer que necesita para su misión. Brasil se caracteriza por ser un continuo paraíso de verano, sin embargo es también un país que se equipara con Guatemala en índices de atraso, pobreza y falta de educación, durante la década de los 80 y 90. Se presenta también como un país subdesarrollado y en el cual la mayoría de militantes ex guerrilleros cometieron actos de corrupción y atentaron contra la ética y la moral.

También representa un paraíso, en donde confluía una ola de sensualidad y prostitución las 24 horas del día. A diferencia de otros países Latinoamericanos, Brasil también representó un lugar estratégico de mayor calma, ya que la guerrilla había culminado, por lo que el país se encontraba en un proceso lento de regeneración democrática entre (1979-1985) bajo el último gobierno militar de Jao Baptista Figueredo. Como todo territorio en donde se ha desarrollado una guerra, Brasil se encontraba con secuelas de pobreza, delincuencia, bajos índices en oportunidades de trabajo y educación. Era el lugar ideal para iniciar un nuevo proceso de vida, en donde mal gastar el dinero y evadir los horrores que en Guatemala se vivía.

Además, las mujeres que habitaban producían ese deseo de negación del indígena. La mayoría de habitantes son de raza blanca, y el poseer, por lo menos a una prostituta blanca les producía alejarse de su condición social, tal caso el de El Pensamiento.

Guatemala

Después de cumplida su misión en Brasil y de capturar al Pensamiento, Rodrigo debe emigrar nuevamente a México a cumplir otra misión: la captura de Coche Contenido. Después de dicho incidente decide para ese entonces involucrarse directamente con la realidad nacional y solicita cumplir funciones de correo y propaganda subversiva. Sin embargo, el ambiente en Guatemala está preñado de violencia, depresión y tristeza. Se vivía una coyuntura de tensión, guerra y desesperación. A continuación unas citas que lo describen:

“Iría directamente a los helados Arnold’s de la zona 9, a encontrarme con una mujer con cara de gringa, hablarnos en inglés y le entregaría el embutido previo intercambio de las contraseñas dadas” (4:174).

“Me daba miedo, sí. Estaba convencido de que me seguían. Me daba una especie de calambre en la nuca por encima del cerebelo. Sentía que por allí entraría el balazo. Era demasiado expuesto caminar por las calles aunque quisiera absorber un poquito de su tufo por el recuerdo del olor de los zapotes. Frente al Hotel Pan American me subí a un taxi. Agarramos por la sexta avenida rumbo a la Torre del Reformador. Le pedí que parara frente a los Arnold’s y me esperara. Caminé hacia la heladería. No estaba muy concurrida a esa hora. Para entonces iba empapado de sudor y no era por el calor. Estaba convencido que me iban a apresar. Había vuelto al país a morir como un gusano mudo” (4:175).

Después de ese suceso el personaje Rodrigo decide viajar a Panajachel a pasar el año nuevo con Victoria, último día y época que vive con este personaje quien días después es secuestrada por agentes militares del gobierno.

“¿Qué decir de Panajachel en año nuevo? Un día diáfano donde refulgía todo lo que estaba en condiciones de refulgir brillante y barnizado, blanco fulgurante. Atontado y refulgente. Repetitivo como mis palabras por la cantidad de gente canche rosadota que se fotocopiaba por sus estrellas calles, caminante no hay camino, pero allí iban de todas maneras, caminando y abriendo camino, comprando güipiles, manteles, camisas típicas, servilletas” (4:177).

En Año Nuevo Victoria le pide a Rodrigo pasar el Año Nuevo en Patzizotz, un lugar tranquilo alejado del centro de Panajachel, en el cual ellos arreglarían sus diferencias.

Cuando regresan de Patzizotz Rodrigo y Victoria tuvieron un percance. Uno niños denominados subversivos les roban su camioneta, en la cual ellos viajaban. Victoria entra en una crisis nerviosa, su familia intenta calmarla y Rodrigo decide regresar otra vez a México. Días después se entera que Victoria es secuestrada por sus supuestos vínculos con la subversión. En México comienzan disputas y desacuerdos en el interior de la estructura del EGP, ante tal situación Rodrigo decide dejar la militancia que estaba ya en quiebre y se va a San Francisco a ejercer su profesión y comenzar una supuesta nueva vida en territorio neutral.

Los ambientes que se presentan en la novela han condicionado la personalidad de los personajes. En todos los países se ha desarrollado un periodo de enfrentamiento que ha dejado secuelas de violencia y pobreza en la mayoría de países. La mayoría de los personajes que los habitan son de escasos recursos, no poseen un nivel alto de educación. Son en sí producto de los lugares de donde viven.

San Francisco, Estados Unidos

En San Francisco termina de vivir una vida decadente y depresiva. Después que a lo largo de la novela el personaje va manifestando su descontento, su condición espiritual ha quedado mancillada. Para recuperarse decide organizar una reunión amistosa en donde persiste la comida, la música y finalmente se desata una orgía.

“Me vine para acá e inicié mi carrerucha universitaria. Se recordarán. Cuando desembarqué en Chilango City traía ya el diploma bajo el brazo, dignamente dirimido en los peripatéticos Parises donde las piedras de los prosaicos monumentos son más preciosas que los parisinos que piensan que todo el que no es parisino es un *metéque*... Me fui a Guate. Luego a México el día de la quema de la embajada de España” (4:215).

Sin embargo, no puede dejar del todo sus recuerdos. La vida misma y los lugares que frecuentó se convierten en un caos. Al caminar por las calles de San Francisco los lugares de Guatemala, Brasil y México se le trasponen recreando una visión caótica de los lugares que visitó:

“El mundo se me confundió. A veces al caminar por la Market cerca del Embarcadero me entraba la sensación de estar por nuestra Zanahoria de Copacabana cerca de la Avenida Princesa Isabel. Hablaba en portugués ante las miradas atónitas de los transeúntes que gesticulan en forma espiral por encima de la sien mientras se me subían los humos hasta la coronilla. O bien bajaba por Divisadero hacia la Marina y me aseguraba que estaba en la Urca. Pero luego al doblar puro instinto el Sabornís de Hamburgo pero no vendía *la Jornada* sino el *Chronicle* que era muy inferior pero invitaba a pensar en el pollo manchado estilo Morelia de la Fonda del Refugio que nadie sabía dónde quedaba porque no caminaba por Londres sino por Fillmore y el Café Marimba no era la Fonda del Refugio que no era el Altuna

tampoco porque ese tenía comida española y quedaba en la quinta avenida de la zona uno con su ya clásico bar de madera labrada y espejos donde mi papá que era el culpable de todo hablaba en voz alta y a mi mamá le daba vergüenza por que decía que mi papá tomó mucho por salir con la Valeria por la calle Mission y que no, mamá, porque lo hubiera visto” (4:230).

Por último la trama de la novela regresa al escenario original que es la casa de Rodrigo, en donde trata de desahogarse en la fiesta con sus amigos:

“No recojan. No apaguen la luz. No toquen nada. Dejen las ruinas tal y como. No me levanten. No me toquen. No se acerquen. No me jodan. No hagan ruido... mis pensamientos giran. Todo gira. Me callo. Silencio, silencio ya. San Francisco-Madrid 1993-1997” (20:265).

En sí, Estados Unidos representa los anhelos que las clases sociales bajas no pueden alcanzar. Es el paraíso del capitalismo, del dinero fácil, un mundo de oportunidades en sí, en donde se puede superar el nivel de vida social a mayor calidad y con acceso a todos los servicios sociales que hacen del ser humano una vida más digna (educación, salud, trabajo, recreación, entre otros).

Estados Unidos, por su situación económica, simboliza para los países Latinoamericanos, una potencia, cuyas posturas en muchos casos se deben acatar. A cambio de concesiones y prebendas que Estados Unidos puede otorgar a los países pobres, la mayoría de gobiernos inescrupulosos han permitido su injerencia dentro de los límites territoriales, a quienes les proveen de beneficios con tierras para su propia explotación, derechos empresariales sin pago de impuesto, entre otros beneficios de los cuales se ha beneficiado y enriquecido la potencia en mención. Además, su cosmovisión y cultura ha permeado en los países latinoamericanos, y por ello sus habitantes han deseado por décadas alcanzar el sueño de vivir como un norteamericano: materialista.

Entre otras connotaciones que se le puede dar, Estados Unidos en un territorio neutral, en donde la mayoría de afectados por las guerras han recurrido para reclamar sus derechos y justicia. También el lugar propicia iniciar un nuevo ciclo de vida, pues como en el caso de Rodrigo, ya no pueden volverse a insertar dentro de su sociedad. Estas migraciones han representado para el país grandes índices de fuga intelectual, pues muchos de los intelectuales que han migrado se ha debido por el temor de ser fusilados y vengados por el grupo militar.

Relación de los diversos espacios (por qué el desarrollo de la trama en Brasil, México y Guatemala y su relación con el tiempo, el tema y los personajes).

Guatemala, México y Brasil son países que durante la década de los ochenta tuvieron fuertes disidencias en sus estructuras sociales. En estos tres países hubo guerras y conflictos entre dictaduras y guerrillas, por lo tanto, la situación socioeconómica de esos países es equiparable en miseria, pobreza, falta de educación, violencia, etc. En Brasil ya había pasado el período de violencia, sin embargo quedaron secuelas, a pesar que entraban en un proceso de regeneración y democracia. México sirvió de puente y lugar de trabajo para los guerrilleros quienes pensaban estar en tierras más confiables, mientras se desataba la ola de violencia en Guatemala.

En los tres espacios antes señalados, la trama se desarrolla en espacios netamente urbanos, que fueron en los cuales se desarrolló Rodrigo, por lo general fueron espacios frecuentados por clases sociales bajas que demuestran la decadencia de dichos lugares y en el cual se presentan los males sociales y vicios. Para ese momento, era necesario, reclutar a una persona de condición económica precaria y escasa preparación intelectual para que sirviera de carnada, según las encomiendas izquierdistas. Tal caso es representado en Valeria quien cae ante la tentativa propuesta por Rodrigo. Brasil también representa un paraíso sensual y festivo para algunos ex guerrilleros quienes a costa de traición o por

otros motivos, deciden pasar parte de su vida en ese lugar que les ofrece lo que tanto han querido: sexo, diversión, despilfarro de dinero, mujeres, etc., además que su ubicación tan retirada del centro del continente les beneficiaba para escaparse de los problemas ante el núcleo guerrillero y de paso evadirse de los problemas nacionales.

En cuanto a Estados Unidos representaba un paraíso de oportunidades y mejores condiciones económicas, por eso Rodrigo le menciona a Valeria que vive en el norte para impresionarla, además, para ella representaba el interés de escapar de su país en busca de mejores oportunidades. Finalmente, después de la derrota marxista y la instauración de un nuevo régimen: la capitalista, el mismo personaje manifiesta que muchos ex guerrilleros pasan del comunismo al consumismo, situación que él mismo vivió en Estados Unidos, comprando grandes cantidades de producto con su *American Express dorada*.

5.6 El título

Relación del nombre *Sopa de Caracol* con la trama de la novela

Durante el discurso del personaje-narrador se entremezclan extractos de canciones populares, generalmente provenientes de la cultura hispana. Estos extractos musicales tienen mayor protagonismo durante la reunión de Rodrigo y sus amigos. Esta musicalidad tiene la función de crear ambiente en la reunión, de contrastar con el relato amargo que cuenta Rodrigo sobre sus experiencias mientras participó en la guerrilla. La música sirve como bálsamo para el alma, según palabras del personaje-narrador. Cumple también la función de purificación y catarsis, pues con su efecto crea un ambiente festivo, completamente antagónico a toda tristeza y dolor.

“Voy a darle vuelta al CD. Con el permiso de ustedes vuelvo a la “Sopa de Caracol” que gústenos o no es el rezongado tema de esta noche. Sopa beliceña para despertar el deseo. En serio, Tacuacina. ¡Epa! ¡Wata we negui couch soup, wata negui couch soup! ¡Yupi patí, Yupi

pa t! ¡Si tu quieres bailar, sopa de caracol! ¡Meter ritmo, despertar el alma y despabilar los dolores de músculo generados por viejas penas y atormentadas culpas qué sacudir, ¡Sacude sacude! Ritmo garífuna de quienes llegaron desde Saint Vincet hasta Roatán en 1797, desembarcaron en la costa caribeña y ahora para lujo nuestro los tenemos metidos hasta el tuétano gracias a las gracias de Andy Palacios que los construye no en el aire sino en el ritmo que nos mete por la colita” (4:205).

La canción *Sopa de caracol* es de origen beliceño, el autor Andy Palacio, según fuentes virtuales, fue uno de los cantantes más representativos y populares de la cultura beliceña. Su música se caracterizó por ser tropical y festiva. Muy propia de la cultura garífuna. El contenido de la letra no proporciona un mensaje profundo, más bien incita festividad, movimiento y baile. *Sopa de Caracol*, la canción, pegó mucho durante los años noventa. Es por ello que Arturo Arias retoma en su obra partes de la letra de esta canción, por su popularidad en ese momento y como referente de la cultura musical que en ese entonces estuvo tan de moda.

“Con la cintura muévela, por la cintura muévela, couch soup maravillosa fluye flujo de deseo, fluye flujo de pasión, sopa afrodisiaca, mezcla de africana y de paradisiaca, beliceña, beliceña, beliceña, bulle y ama, ebulle con buya bayunca mientras yo aquí de mujer, Rodriguita cerotona, qué pisados, aflojando la cadera, moviendo la colita, meciendo por los provocadores aires el oscuro objeto con una temeridad de deseo que sólo puede resultar de tanto malhadado alcohol pérfidamente envenenado por los aires san franciscanos que soplan por los aquís con una ideología castrista no exactamente cubana pero que pellizca igual de proféticamente el alma sumergida en el caldo melancólico de las trastocadas pasiones que le pierden a uno hasta su pueril identidad” (4:255).

A lo largo de la novela también se entremezcla la letra de la canción *Sopa de Caracol* y la receta para la elaboración de dicha sopa. La fusión de lo culinario y de la letra representa la incorporación de dos expresiones artísticas muy innovadoras en la narrativa que el autor Arturo Arias realiza en la novela. La incorporación de la música sirve como un ritual para el personaje Rodrigo, es el telón de fondo en el último capítulo para su transmutación de identidad. En la cita anterior se puede comprobar que el personaje asevera su cambio a fémina, esto con el fin de aniquilar su pasado guerrillero, y con la transformación en mujer anuncia un nuevo sentir. La mujer ha sido objeto de muchas connotaciones, y una de ellas, es la sensualidad. Esa sensualidad libre es lo que el personaje pretende asimilar con su transformación en mujer.

Por otra parte, la receta representa la confluencia de muchos elementos de tipo experimental. En la receta de la verdadera *Sopa de Caracol* se incorpora muchas especies y tipos de alimentos, situación que puede equipararse con la variedad de recursos estéticos y narrativos que posee la novela.

“¡Ay! Bailar, bailar, exorcizar, como los garinagus que bailan punta para conmemorar el 19 de noviembre de 1802, fecha de la llegada a Belice, cuando desembarcaron sus canoas en Dandriga, palabra mágica, Dandriga, donde se organizaron los diversos ritos del dugu por las bailarinas que sacralizan la acción de sembrar mediante una danza similar el acto de enterrar a los muertos” (4:257).

“Ya van a ver. Los tambores recubiertos de piel de venado que acompañan todos los ritos crean ahora el punta Rock, dugu postmoderno gracias a Andy Palacios, autor de “Sopa de Caracol”, canción que contribuye a la veneración del arcoíris, culto a la fertilidad que se acentúa bebiendo la sopa de caracol, garífunas entrenados en el arte de seguir las corrientes de los ríos de esperanzas que desembocan siempre en la bahía de las penas, en el mar de la añoranza, en el

océano de los recuerdos, cuyo fondo lúgubre, escabroso e inacabable apenas si se intuye con un escalofrío que se asemeja a una oración” (4:257).

La música también representa identidad y cultura. Es parte de la identidad nacional, y por ser de origen beliceño la canción *Sopa de Caracol*, la música representa una forma de enlace con los antepasados, que preserva las prácticas tradicionales y culturales. En la cultura beliceña se conmemora muchas fechas clave y tradiciones con música, por eso el personaje Rodrigo en una de las citas de la novela, da la clave de la función de la letra *Sopa de Caracol* en la novela, la cual está fundada en una tradición beliceña en donde se come y se bebe para recordar a los muertos. En este caso, los muertos son los recuerdos de Rodrigo durante la guerrilla, los cuales piensa enterrar para siempre, a través de la música y la fiesta.

También en la novela se relaciona esta canción con un ritual llamado *dugu*, propio de la cultura garífuna. Este baile consiste en un ritual que conmemora la muerte. Se realiza en funerales. Esta es otra de las razones por las cuales Rodrigo evoca esta música, pues de ella hace su propio ritual, su propio entierro de la historia que vivió, pregonando a la vez una nueva actitud ante la vida.

Por otra parte, además de la generación festiva que hace la canción, esta también está acompañada de la receta, la cual también conforma parte de la novela y dentro del menú que ofrece el personaje-narrador. A continuación se registra un pasaje de la novela con la receta de la sopa:

“-¿Les está gustando la sopa? Me alegro.

-...

A la beliceña en la medida de lo posible. Tiene un secreto que se los cuento sólo al final de la noche. El chiste es que sea con caracol reina y se mezclen las frutas con la sopa. Limpio los caracoles y después los

pongo en dos litros de agua con tallos de cebolla, laurel, tomillo, sal y pimienta. En el aceite se fríe el tomate asado, molido y colado con la mitad de la cebolla, las cabecitas en esta ocasión, y unos dientes de ajo. Cuando esté bien frito se agrega el caldo de caracol, una taza de vino y sal. Se deja hervir hasta que se sazona bien espesa un poco. Se le agrega una piza de achiote y una rama de apazote. Deja uno que le cale el sabor. Después se rodajan las frutas, se le echa yuca previamente cocinada, güisquiles, mariguana, lo que se me pase por la cabeza según el *mood*. Si estoy melancólico le echo cosas agrias. Si feliz le agrego fruta dulce como banano rodajado o pedazos de piña y allí tienen. Me alegro que suenen las campanas” (4:27).

Es así como en la fiesta ofrecida, no solo la música produce efecto, también la comida lo hace. Al ofrecer una serie de platillos, boquitas y bebidas también se refuerza el ambiente festivo y cultural. La fusión de música y comida proporciona referentes culturales del momento, ambiente festivo y sobre todo enriquece la estructura de la narración, pues con su incorporación produce mayores efectos estéticos que hacen de esta narración diferente y original.

5.7 Etapa sintetizadora

Después de la etapa analítica en donde se dio una descripción general de los hechos presentados en la obra con relación a la temática, título, personajes, tiempo, espacio y estructura, se dará a continuación, en la etapa sintetizadora su interpretación o comentario tomando en cuenta las consideraciones que Raúl Castagnino menciona para abordar una obra literaria. La interpretación de la obra se hará con relación al postboom. En esta etapa se cumplirán los objetivos de la tesis: identificar las características del postboom en la literatura guatemalteca, siguiendo el modelo de la novela *Sopa de Caracol*.

Características del postboom encontradas en *Sopa de Caracol*

Después de describir los seis aspectos más importantes que constituyen la novela, se ha encontrado que *Sopa de Caracol* es también representativa del postboom.

En el marco teórico de esta tesis se han detallado aspectos que constituyen el postboom extraídos del documento que ofrece Emmanuel Tornés Reyes y del documento virtual de Daniel Blaustein. En ambas teorías y puntos de vista se han extraído 11 elementos que se consideran los más importantes y significativos del postboom y de los cuales, la mayoría, se han encontrado en la obra. A continuación, se detallarán los resultados obtenidos de la metodología que evidencian dichas características *en Sopa de Caracol*.

Temática de denuncia

En *Sopa de Caracol* se maneja una temática de denuncia. El Personaje Rodrigo se manifiesta en contra de la dictadura en Guatemala y de la participación guerrillera. En la novela se ilustra como ambos bandos contrajeron atraso al país, violencia, guerra e inestabilidad. Dicha situación solo generó un ambiente de repudio y tristeza pues las consignas que ambos bandos tenía para afianzar su hegemonía afectaron a la población guatemalteca, sobre todo a los más pobres, causando serios daños psicológicos y sociales.

En efecto, las temáticas de *Sopa de caracol*, son temáticas de denuncia como la mayoría de novelas del postboom abordan. Lo hacen con el propósito de cuestionar los órdenes sociales, evidenciar sistemas ideológicos caducos como el marxismo y capitalismo, cuyos efectos resultaron infructuosos para la sociedad.

Hacen mella en la historia, la cuestionan, la retoman como telón de fondo y como motivo de inspiración en la cual se desenvuelven todos los males de la sociedad. Uno de esos males es la violencia y corrupción, producto de las guerras civiles.

Las temáticas son acompañadas de la parodia y la carnavalización con el fin de subvertir la imagen del héroe guerrillero y sus participaciones como militante en

pro de la justicia guatemalteca. Entre varias formas de parodiar la realidad, según se ilustran en la novela, se presenta al final de la obra, cuando la reunión amistosa termina en una escena grotesca y carnavalizante, las féminas se transforman en hombres y el personaje-narrador en mujer, se tergiversan los roles, la nueva actitud de alegría y carnaval también es cuestionada, pues a pesar de recurrir a ello no quita la sensación de vacío y frustración por la carencia de nuevos valores y sentidos para la humanidad.

Lo económico y lo familiar también se encuentran imbuidos en la temática de la obra como temas secundarios. Estos factores determinan el tipo de sociedad que el personaje desea presentar. Con base a ellos, se perfilan estereotipos y se rastrean, a través del lenguaje de los personajes, la manera de desenvolverse en la sociedad, su visión de mundo, etc. Estos aspectos contribuyen, en el caso de la mayoría de novelas del postboom, para cuestionar su propia incidencia en la sociedad como fuentes inspiradoras para las posteriores temáticas que de ellos se desprenden. En *Sopa de Caracol*, como en otras novelas del postboom, es cuestionada la situación económica. Este aspecto ha sido el motivo para muchos males sociales como la pobreza, la explotación, corrupción, las guerras, falta de educación, crisis moral y espiritual, etc. Es por ello, que la generación del postboom vuelve a retomar el aspecto económico en sus temáticas.

Lo que se va a denunciar en el aspecto económico es la instauración del capitalismo. Este sistema que pretende concentrar más riquezas resulta contradictorio en la sociedad, ya que los bienes no son retribuidos equitativamente. La mayor percepción de capital es captado por entidades poderosas, que muchas veces posee fuertes vínculos con los gobiernos de turno, lo cual produce un represión subliminal, en donde parcialmente existe una democracia, en la que todos podemos enriquecernos a través del sistema capitalista con su libre comercio, pero la realidad es distinta. En *Sopa de Caracol*, puede observarse esta situación en la pobreza de Brasil, específicamente en las labores de Valeria como taxista. En Guatemala, es especialmente en donde más

se trata este tema como denuncia, y por el cual muchos grupos contrainsurgentes decidieron tomar la batuta para cambiar el destino del país. Sin embargo, ninguna de las dos vías representa un proyecto o un paradigma que transforme las estructuras sociales, especialmente las económicas.

También se denuncia la corrupción en cuanto al manejo de dinero por parte de la estructura guerrillera. El personaje denuncia como el Pensamiento vive una vida de vacaciones a costillas de dinero robado, el cual despilfarra en antros y otros lujos. El mismo Rodrigo también afirma que, dentro de sus consignas, aprovechó a gastar dinero en comodidades y burdeles, pues muchos dirigentes lo hacían sin escrúpulos y con el fin de beneficiarse, sin importar las comunidades pobres a quienes les sustrajeron dinero.

Lo mismo puede decirse de lo familiar, cuya incidencia también es cuestionada como temática en el postboom. La familia como institución es la encargada de formar humanos con sensibilidad y conciencia de su entorno, sin embargo, influidos también por las condiciones políticas, sociales y sobre todo económicas su participación ha generado una sensación de asfixio en el ser humano, además también se le presenta como otra entidad represora del hombre.

El concepto de núcleo familiar se ha ido extinguido, evidenciado una sociedad en crisis producto de los sistemas de gobierno que el mismo hombre ha generado. Lo familiar, está claro en la denuncia que el personaje hace contra su padre, quien en la etapa descriptiva ya se ha mencionado como lo estereotipa.

Entonces, lo económico, lo histórico y lo familiar serán las causas que conformarán las temáticas de denuncia las cuales revelan una sociedad en crisis como partes también de la era posmoderna como punto de encuentro que tiene en similar con el postboom. Todo lo expuesto es generado también por un aire de desencanto por los ideales antes planteados, su implementación obtuvo un resultado frustrante para la humanidad, pues la metodología aplicada para la

consecución de una sociedad renovada no fue del todo honesta y pura. La derrota del comunismo como el último gran relato que ha regido el ideal humano queda en bancarrota al sacar a luz la corrupción y la participación poco ética que sus implicados, denominados revolucionarios, cometieron. El desencanto, la denuncia y el retomo de lo histórico como nuevo talante en *Sopa de Caracol* tienen su correlación con el postboom, generación en la que también se exponen estas inquietudes que resultan constantes en todo el universo.

Estas apreciaciones en torno a la temática tienen correlación con la postura de Derrida, respecto a la deconstrucción. Pues a lo largo de la novela, el personaje principal se encarga de plantear y replantear desde sus orígenes ambas posturas: comunismo y capitalismo. Sin embargo, en ningún momento privilegia una sobre otra, al contrario, ambas son cuestionadas desde sus principios racionales, sin otorgar ninguna síntesis o solución al problema, lo cual puede visualizarse al final de la obra.

Influjo de los medios de comunicación o mass media

A pesar que la irrupción de los *mass media* fue el baluarte para la asignación de una nueva era que constituye la condición posmoderna, y en el caso de literatura, en el postboom, también se incorporaron estos elementos, su uso generó una serie de visiones, puntos de vista, nuevas ideologías, según Lyotard en la *Condición Posmoderna*. Este aspecto no fue ajeno de presentarse en el postboom. En *Sopa de Caracol* no hay referentes de irrupción de los medios de comunicación. La narración hace referencia a otros aspectos de la actualidad, sin embargo no hay mensajes generados por estos medios que generen crítica o distorsión en la narración.

La inclusión de géneros musicales o la musicalidad en los textos literarios

En *Sopa de Caracol*, al igual que en el postboom, se hace uso de la inclusión de los géneros musicales. Estos generan ambiente, representan la musicalidad que identifica los pueblos hispánicos como la salsa, la música tropical, entre otros. El

uso exclusivo que se hace de este elemento en *Sopa de Caracol* representa una filosofía de vida.

La música tropical genera alegría y ambiente festivo, aspectos por los cuales se inclinará el personaje-narrador como nueva concepción de vida. La música permite evadir su situación real y, según él, disipa tristeza y frustración. También sirve como referente de la cultura popular al mencionar cantantes de moda que representan este arte en el mundo.

Emmanuel Tornés Reyes, en su teoría del postboom, manifiesta que la música juega un papel muy importante en la narrativa de esta generación. Para él la música es:

“Para el postboom los textos musicales se insertan de forma armónica en las obras porque brindan deleite, porque convienen al desarrollo del conflicto, porque introducen nuevos sentidos, o porque subrayan nuestra fisonomía, nuestra nacionalidad” (20:29).

Los mismos efectos que produce la música en el postboom son también los que posee la novela *Sopa de Caracol*, que al igual que muchas novelas propias de esta tendencia es titulada con canciones populares del momento, claro ejemplo: *Managua Salsa city (Devórame otra vez)* de Franz Galich y *Mariposa Traicionera; De dónde son los cantantes*, entre otros.

La relación que tiene el título con la trama es una síntesis cultural y de visión propia del narrador acerca de la vida. Por un lado, la de renegar la historia de Guatemala, por otra, pregonar lo referente a la cultura popular del momento, en cuanto a música y comida. El hablar de renegar la historia por medio del título se debe a que el mismo no es dedicado a la denuncia que el personaje manifiesta, además el optar por nombrar una novela con un título musical genera una interpretación de neutralidad, también se puede interpretar como de poca seriedad

en donde se le otorga más relevancia a lo popular que al sentir histórico. Es entonces *Sopa de Caracol*, una mezcla de recursos que sintetiza todo lo concerniente al postboom: lo popular, lo musical, lo culinario, lo cotidiano, lo histórico y de ello nace una nueva actitud y replanteamiento de la vida misma.

La música también representa un tipo de intertextualidad que genera efectos estéticos en la narrativa. La inclusión de la música en la literatura concibe diversas sensaciones en el lector, pues le permite relacionar la historia que sucede en la obra y trasladarse a la vez al ambiente popular de su entorno. La música aporta modernidad y experimentación hace diferente la trama y la representación, permite salir del canon, hace de la narrativa una forma libre de expresión y permite mayor concentración en el lector al momento de seguir la trama de la historia.

Cómo se ha mencionado también, en apreciaciones de Barthes, el texto constituye una galaxia de significantes, no tanto una estructura de significados porque dice que no tiene principio y puede el lector penetrarlo por diferentes entradas, ninguna de las cuales puede proclamarse la principal. Además, afirma que la obra es un código, constituido por otros códigos ya existentes.

Un código para Barthes, es cualquier sistema o teoría (marxista, formalista, etc.) que el lector decida aplicar al texto, lo cual dice: activa infinitas voces. Para Barthes, a medida que el lector adopta diferentes puntos de vista, se produce en el texto una multitud de fragmentos que no tienen una unidad inherente.

En el caso de la música, esta también constituye un código nuevo que afecta la estructura lineal de la trama. Activa otra voz y otro sentido, porque la música tiene su propio sentido, o más bien, su propio significado.

Al afirmar que un texto es una galaxia de significantes y está constituido por otros significantes, quiere decir que es una composición de otras composiciones. El texto o la narración del personaje de *Sopa de Caracol* es también una

composición de hechos históricos, familiares y personales, lo mismo la música. Al fusionarlas el personaje también permite la activación de otra voz, que es la musical, es aquella que no es seria, que rompe muchas veces con la trama seria que el personaje cuenta. Su sentido es representar esa voz de indiferencia o imparcialidad ante la historia, pregona otro sentido: el festivo, irónico o paródico.

También representa otra forma de representar la realidad, pues en la mayoría de extractos el sentido de la canción corresponde al hecho que narra el personaje, ahí puede observarse como a través de otras voces puede representarse una misma realidad. Es entonces, que en *Sopa de Caracol* confluyen voces alternas que legitiman desde sus propias funciones la realidad, en el caso de la música: lo que no es serio, lo festivo. También incorporando las observaciones de Julia Kristeva respecto a la literatura, la música genera ese hecho contaminante que perturba la racionalidad de la obra. La música es un arte distinto a la Literatura, por lo general, no es común que una autor las fusione en un texto. Sin embargo, al igual que el inconsciente humano que constantemente se ve amenazado por lo catalogado imprudente (microcosmos), la Literatura también puede contar con este tipo de amenazas, lo cual permite expresar un microcosmos (consciencia humana) en un macrocosmos (lo universal que encarna la literatura), como hecho constante en toda sociedad y ser humano inserto en ella.

Entre otras connotaciones que puede dársele al título de la novela, es que la letra de la canción está escrita en dialecto garífuna. Su traducción refiere, según la explicación de un cantante llamado Pilo Tejada:

"Wata Negue Consup" - Quiero comer sopa

"Luli Rwami Wanaga" - Quiero seguirla disfrutando

"Yupi pa ti Yupi pa mi" - Un poco para tí y un poco para mí

Además, según el mismo Arturo Arias, dice que la canción fue creada por garífunas de Belice, pero se la apropió un grupo hondureño que hizo el copyright e

hizo mucho dinero con ella, mientras los verdaderos autores se quedaron sin nada. Esto es una buena representación del juego de usurpación y superchería del personaje de la novela y del resto de militantes como Pensamiento y Coche Contenido quienes engañaron a víctimas para su beneficio y el de la guerrilla.

Predominio de la voz narrativa en primera persona

En *Sopa de Caracol* como en el *postboom* prevalece la narración en primera persona. Es en la voz de Rodrigo donde el lector infiere su condición espiritual después de su militancia. Por medio de la narración en primera persona, también se impone una visión exclusiva de la historia y la vida, la cual es presentada al lector como una nueva opción: repudio del pasado guerrillero-militar y advenimiento de una forma de vida tipo carnaval, según el personaje Rodrigo quien se encarga de imponer la ideología dominante en el texto.

Siguiendo las teorías de Foucault, referentes al discurso, se puede visualizar que la disertación que domina en la narración es la impuesta por el personaje principal de Rodrigo. A lo largo de su narración, se puede inferir dos posiciones referentes a la historia: el militarismo y el socialismo. Este personaje cumple la función de legitimar desde su época (10 años después del conflicto) lo que vivió durante los años ochenta su intromisión en la guerrilla.

El porqué de esta situación se afianza a que durante los años ochenta, su época fue de total compromiso con el socialismo y sus teorías, por lo que el resultado de su discurso era favorecedor a esta ideología. Diez años después o más, la visión del personaje se transforma completamente. Para la época en que el personaje vive en Estados Unidos y cuenta otra vez la historia que vivió, las reglas del discurso para referirse a la historia cambian. Además, ya se firmó la paz en Guatemala, por lo que existe una aparente libertad de expresión respecto a los hechos. La posición de sujeto del personaje Rodrigo está completamente desligada a la del guerrillero, por lo que su condición de civil, en una época en la que ya no hay luchas cambia respecto a lo que vivió. Además, a través del ambiente de

festividad donde prevalece en abundancia el licor, la música y la vulgaridad, le es permitido al personaje referirse a la historia desde una perspectiva poco seria.

Bajo su estado de ebriedad, le es permisivo transgredir y deconstruir los hechos. Se dirige con desprecio a los hechos históricos referentes al conflicto armado, desde sus dos posiciones: militar y guerrillera. Aprovecha, bajo su condición ética y su posición de civil denunciar ambas facciones y revela cómo el guerrillero aprovecha la oportunidad de enlistarse en una de esas facciones para corromperse, lo cual desplaza una visión de colectividad a una más individual.

Mediante su discurso, se pretende deslegitimar las formas autoritarias y unívocas de expresión, más orientadas a un plano de colectividad en donde se pretendía erigir proyectos de renovación humana. Lo colectivo, en las formas de discurso anteriores a la posmodernidad, tendían a referirse a los hechos en pro de la utopía humana afincada en una sola verdad: muchas veces orientadas a una visión de progreso, a través de personajes o instituciones catalogadas como incólumes y expresadas más seriamente. En cambio, en el discurso del personaje de esta novela se pregona una situación mucho más individualista, pues es su sentir lo que vale en ese momento, su sentir acompañado de elementos pocos serios y vulgares que crean una ruptura con ese pasado e instauran otras formas de visualizar la vida y la historia: la fiesta, la música, lo popular, lo vulgar y escatológico y la falta de seriedad, aspectos que antes no eran considerados válidos para reforzar una teoría, ahora con la literatura cobran credibilidad.

Además de ejercer su discurso bajo los mecanismos de su época (diez años después de la guerra) en donde demuestra neutralidad a través de su nueva condición de sujeto, también se refleja visos deconstructivistas, pues a lo largo de la narración constantemente está reflexionando y cuestionando las posturas en mención: comunismo-capitalismo. Ambas son parodiadas, rebatidas, pero en ningún momento otorga jerarquía a una sobre otra. Rompe más bien sus principios logocentristas. El poder que Rodrigo ejerce en su discurso contrae violencia ante

estas dos posturas, sin embargo la entidad desde la cual da legitimidad a lo que dice es el mismo contexto de festividad y de tiempos aparentemente pacíficos con la firma de la paz. En correlación con la condición posmoderna, el postboom tiene un punto de encuentro con dicha postura, en la que todos los sectores sociales, independientemente de sus países o lugares de origen, tienen también su validez en cuanto a lo que dicen y piensan de la historia y su organización social.

El uso de la intertextualidad

En la estructura de *Sopa de Caracol* aparecen extractos diversos procedentes de diversas fuentes artísticas y literarias, los cuales el autor incorpora a la narración como puro elemento enriquecedor. Estos aparecen en el texto y crean cierta distorsión en la coherencia de la trama, sin embargo con la intervención del personaje Rodrigo, quien domina la función narradora, vuelve a retomar el hilo conductor de la trama. Entre algunas explicaciones que da el autor, referente a la procedencia de estas intertextualidades, indica que son situaciones que saca a colación no más como meros recuerdos de su pasado y que desea compartir por propio gusto en la reunión.

Entre otros aspectos también tomados como intertextuales se tiene una serie de títulos que corresponden a la literatura universal y otras de la literatura propiamente guatemalteca. La inclusión de estos textos sirven como recursos para equiparar ciertas situaciones que se dan en la novela con el contenido y título de las obras de la literatura universal. Como ejemplo: el *Viento Negro* de César Brañas, obra que le genera al personaje-narrador una sensación de tristeza y soledad al equipararlo con la historia de Guatemala; *el Proceso de Kafka* que le recuerda la burocracia brasileña; *Vamos Patria a Caminar* poema que hacer referencia al conflicto armado y que el personaje retoma para convencer a Valeria para que participe en su consigna, entre otros. También hay una inclusión de marcas que antes se han señalado en la función narradora, estos son referentes a la cultura de consumo que se vive actualmente y que están conformando parte de la vida cotidiana.

La intertextualidad en el *postboom*, corresponde en ciertos puntos con la visión posmoderna, cuya consigna es el reconocimiento de diversas manifestaciones culturales. La literatura conforma una entidad universal y dentro de ese universo han existido diferentes movimientos literarios reaccionarios unos de otros, pero a la larga, dichos procesos han servido para constituir la literatura propiamente.

Entonces, la intertextualidad representa a la literatura como un universo aparte, en donde también está en constante construcción y re construcción. Cómo antes ha dicho Julia Kristeva, a través de sus teorías psicoanalíticas, el hombre constantemente se ve amenazado por procesos de desorden que alteran la racionalidad. Dice que la represión, no muchas veces puede ser expresada por formas convencionales, pero a través de la poética (la literatura como universo) puede el hombre expresar su sentir, transgredir, ordenar y desordenar.

En la literatura, y en este caso, *Sopa de Caracol*, no está ajena de presentar este proceso. Por medio de las intertextualidades, que anteriormente ya se han dicho cuáles aparecen en la sección de descripción, la novela es una constitución de otros textos que tienen correlación con el sentir del personaje. También conforman otras formas discursivas, en donde esas mismas textualidades están a tono con la ideología que el personaje impregna al discurso.

Sirven para representar esa visión de pluralidad que Barthes manifiesta acerca del texto. Los textos también pueden constituir otras voces, como la música, los sueños y su incorporación da esa visión de incoherencia al texto, en el cual se puede salir y entrar de varias maneras, pues en el *postboom* se pretende romper la excesiva racionalidad y linealidad en el texto.

En sí, el uso de títulos de canciones, anécdotas de amor y de la infancia, marcas y los sueños son otros códigos insertos en el texto que también contribuyen al significado de la novela.

Uso de lenguaje coloquial

En *Sopa de caracol* se maneja en el lenguaje del personaje Rodrigo un nivel coloquial y vulgar. En una conversación con el personaje Coche Contento se caracteriza el habla propiamente guatemalteca. Dentro del lenguaje de Rodrigo se insertan regionalismos, palabras propias del lenguaje vulgar y coloquial guatemalteco, tales como: *a verga, chanín, chanín, a huevos, no jodás, empujado, pisado, utilización del vos, shó, entre otros*. La función que tiene el lenguaje coloquial es ilustrar con mayor veracidad la interacción comunicativa de seres comunes extraídos de la realidad. Este lenguaje, por lo general, es usado por personajes de condiciones sociales media y baja y que caracterizan la región propia de donde provienen. En estos lenguajes también se insertan aspectos de la sociedad popular como sus actividades, marcas que usan, la música que oyen, gustos, etc.

En cuanto al uso de un tipo de lenguaje vulgar y más coloquial, Cifuentes Herrera en su texto *El diálogo de los cuerpos* ha mencionado *grosso modo* que sirve para transgredir y ultrajar hechos. A lo largo del discurso del personaje principal de Rodrigo, puede observarse que para dirigirse a la historia, a los militares y al país de Guatemala lo hace de forma vulgar y con uso de palabras soeces. En varios apartados del texto dice que ser guatemalteco es sinónimo de violador, entre otras apreciaciones degradantes que el personaje manifiesta.

Anterior al *postboom*, los discursos literarios tendían a ser más serios, utilizaban en menor escala el vulgarismo, y las denuncias eran mucho más directas o sutiles. Pero en el *postboom* literario que tiene sus puntos de encuentro con el postestructuralismo y la condición posmoderna se reviven otras formas de lenguaje para dar credibilidad a lo que se dice.

Se apropian de lo vulgar para desplazar el grado de autoridad o de entidad incólume que por muchos años varias instituciones han gozado. Al vulgarizarlas son también carnavalizadas y parodiadas, su jerarquía es desvirtuada y pasan de

ser autoridad a ser considerado lo más bajo o despreciado. A través del lenguaje vulgar puesta en voz de un personaje considerado común, de clase social baja o marginal, inmediatamente la posición de la entidad a la cual se denuncia pasa a un estado de incredibilidad y de ilegitimación.

El discurso de poder, que a lo largo de la historia el militarismo o el socialismo han instaurado en la sociedad, es inmediatamente desbaratado en boca de un ex militante alcohólico y ya en condición de un común civil, quien con su actual perorata, da autoridad y apertura a la libre expresión y otras formas de discurso, no solo en cuanto a lo que se dice, sino desde quien lo dice.

Uso de la ironía, la parodia y la carnavalización

Estos recursos son propios de la generación del postboom, a pesar que en otras épocas y generaciones las han usado, el postboom retoma este recurso de forma muy propia y peculiar. La ironía y la parodia son utilizadas para recrear situaciones cómicas, su humor es fresco y espontáneo, otorgado por situaciones que pueden pasar en la vida real. Un ejemplo, es la escena vivida por Rodrigo cuando vigila al Pensamiento. En ese restaurante se le presenta una mujer exuberante y que usa unas grandes botas, se sienta en la mesa con Rodrigo y le coquetea. De repente se aparece Victoria. Rodrigo se pone nervioso y le dice al oído a la botuda que ahí viene su esposa, esta mal interpreta el mensaje y le lame la oreja. Finalmente cuando capta el mensaje se le caen las bebidas encima y huye avergonzada.

En cuanto a la inclusión de la carnavalización en la literatura su uso es exclusivo para invertir jerarquías y relativizar dogmas, según las teorizaciones de Bakhtin. Se trata entonces de desestabilizar una imagen mantenida indemne que por muchos años la sociedad las ha concebido como tal.

En la verdadera tradición del carnaval la gente acudía con disfraces y se mezclaba todo tipo de gente independiente de su condición social y económica. Lo mismo se pretende establecer en la literatura, subvertir los órdenes sociales, económicos y

políticos. Claro ejemplo se tiene con la foto de Rodrigo vestido de guerrillero que le ha generado cierto prestigio. Sin embargo, la realidad no es como la pintan, pues la foto fue tomada en condiciones degradantes, totalmente opuesta a la idea del mítico héroe guerrillero. Con esta imagen se pretende dar una idea grotesca y degenerada del guerrillero, además de todos los delitos y abusos que el sector de la guerrilla cometió.

El recurso de la parodia está indisolublemente ligado con la risa. Por este medio se alcanza el grado de libertad en periodos de represión, la misma no tiene prohibición. Entonces, para el postboom, la parodia y el carnaval conforma elementos de liberación de tensiones, es su arma con la cual despuntarán críticas, trastornarán sistemas, ideologías y divisiones sociales al ser todos estos sometidos a los síntomas que produce la risa.

Otros casos de carnavalización se observan en los últimos capítulos denominados *Vergazos y buitres entre los bolos y Sopa de Caracol*. Después de la larga introducción al menú, en donde el personaje cuenta su historia entre platillos, música y alcohol, es lógico pensar que en algo desembocaría la reunión. En estos capítulos, entre música y alcohol, el personaje Rodrigo llega a la conclusión de que está hastiado de la vida. Las invitadas toman las riendas y se disfrazan, lo mismo hacen con Rodrigo. Comienza a gestarse en el ambiente una especie de orgía degenerada. Los personajes usan trajes de látex, visten a Rodrigo de mujer y en el acto lo violan. Esta escena ejemplifica un acto de carnavalización porque tanto los invitados como Rodrigo fueron militantes, esa comunión violenta y sexo sadomasoquista representa el socialismo degradado, el cual constituyó una de las últimas pretensiones utópicas de la humanidad.

Además, el personaje Amapola Ojo Alegre, travestida en Amapola Ojo Duro, viste a la usanza militar. Usa un falo artificial con el cual recrea lo vivido durante el conflicto armado. Al momento de penetrar a Rodrigo, simboliza la derrota del

comunismo y también representa una de las formas como muchos revolucionarios fueron torturados y asesinados con el fin de desarticular sus estructuras.

La violación representa un hecho de violencia, en especial y cómo la mayoría de veces se ha presentado, está dirigido al cuerpo femenino. En este caso, el personaje es transfigurado a un ente femenino, cuya condición es de impotencia ante el poder que le es conferido al hombre. Rodrigo en su condición de mujer, subvierte al héroe guerrillero, quien ha dado su vida y su energía por instaurar el socialismo, pero durante la guerra, la mayoría de estas voces fueron ajusticiadas en miles de sucesos de extrema violencia.

Rodrigo a través de su transformación en mujer encarna la debilidad del héroe guerrillero, pues durante la época del conflicto, siempre constituyó el sector más débil. La mayoría de sus enlistados voluntarios o forzados fueron campesinos pobres y mujeres, todos analfabetos y pobres. Rodrigo en el acto final entraña no solo a su entidad individual como guerrillero, también en esa transfiguración encarna todo ese sector empobrecido y todo lo que el socialismo contrajo. La violación pone fin a los vestigios que han quedado. El personaje ha quedado atrapado en su pasado histórico y le persigue constantemente. Ante el hecho violatorio se mata y se mancilla los vestigios socialistas, son degradados al máximo. Al final, el personaje clama que lo dejen en paz, que dejen las cosas como están.

En la actualidad, hablar de estos hechos pasados solo conlleva dolor y sufrimiento en la sociedad, por eso solicita que se dejen las cosas como están, que no las sigan subvirtiendo, sino más bien se respete lo sucedido, sin seguir dando vueltas al asunto. Su exclamación de dolor durante su momento de transfiguración a mujer, representa la voz de los pueblos marginados que no quisieron ser partícipes de estos hechos, y quienes en un principio se opusieron a ello, sin embargo fueron obligados y masacrados, todo porque el costo de la revolución lo exigía.

Su posición de héroe, legitimador del socialismo, se deconstruye, pues su jerarquía de autoridad que gozó en su apogeo mientras engañaba mujeres como carnada o se aprovechaba de los beneficios y viajes que otorgaban a los representantes de la guerrilla, se declina, pasa de héroe a víctima y en el acto de violación experimenta lo que el pueblo guatemalteco vivió.

Otro de los casos, que también representa la culminación del socialismo y se deconstruye, parodia y ridiculiza al guerrillero es cuando el personaje Rodrigo, en Estados Unidos, pretende conquistar a la chica Paulette. Paulette representa el sector imparcial, o la nueva generación que denuncia los hechos históricos. Mediante su queja al Decano de la Universidad en donde asiste, Paulette delata a Rodrigo por sus insinuaciones deshonestas. Rodrigo es llamado ante el Decano, quien lo acusa y le exige que se aleje de los estudiantes, y que solamente puede tener contacto con ellos bajo supervisión y en espacios libres. En esta situación Rodrigo deja de gozar la inmunidad que su imagen de héroe le había conferido, pasa de condenar a condenado, en él se denuncia no sólo a su sujeto individual como cometedor de delitos durante el conflicto, también se condena a la colectividad guerrillera.

Dentro de otros de los hechos que se carnavaliza y parodia es la situación que vive Valeria y el Pensamiento, quienes deciden ir a México a pasar unas vacaciones. Valeria, convencida previamente por Rodrigo, enamora al Pensamiento; pero éste se deja llevar más por el deseo y la voluptuosidad que al final lo hace caer ante la justicia mexicana. El hecho carnavalizador se presenta cuando el Pensamiento y Valeria se dirigen al aeropuerto y ambos son denominados como piltrafas. En esta escena se carnavaliza y parodia las estrategias del comunismo internacional. Según Rodrigo, Valeria usa una vestimenta extremadamente ridícula y vulgar, cual prostituta. En cuanto al Pensamiento, es también ridiculizado por su aspecto chapín de "indio" y que viste, cual blanco o ladino. En la escena ambos están en estado de nervios y estrés;

Valeria no sabe qué gestiones tomar y el Pensamiento está hecho un manojo de nervios. El personaje de Rodrigo, se encarga de matizarlos como objetos de carnaval, pues la verdadera heroína guerrillera es una mujer intelectual y racional, pero Valeria es todo lo contrario: es ignorante y se prostituye. En cuanto, al Pensamiento, aprovecha su condición de indígena y chapín común para enlistarse en las estructuras guerrilleras y llegar con ello a una posición de respeto. En la escena, se parodia y ridiculiza los prototipos de héroes guerrilleros en sus diversas incursiones o tácticas contra su opresor militar y de las estrategias del comunismo internacional.

La carnavalización hace presencia en la mayoría de la trama. Esta se infiere a través de lo que encarnan los personajes, también mediante el discurso del personaje al referirse a los acontecimientos de manera vulgar o extremadamente escatológica, lo cual le permite transgredir y degradar la historia a consecuencia de su estado de ebriedad. Además, también el hecho de contar la historia en una reunión donde todo es fiesta y bacanal, y no como la manera común cuando las víctimas de la coyuntura cuentan con toda la seriedad y fidelidad posible lo que sucedieron, otorga ese aporte de burla y de dirigirse a la historia bajo otros recursos, antes considerados no formales o válidos.

Predominio de espacios urbanos y lo cotidiano

En *Sopa de Caracol* como en el postboom prevalece un ámbito completamente urbano. La trama de las novelas se genera en su mayoría en las ciudades y barrios populares de las mismas. Los lugares presentados son meramente extraídos de la realidad. Ejemplo son los lugares que frecuenta Rodrigo en Guatemala como la Torre del Reformador, la zona 9, entre otros, los cuales en la realidad son los ámbitos que existen.

Es en las ciudades donde los personajes viven y testimonian los conflictos y males sociales que viven. Por lo general, las ciudades y espacios urbanos, son los lugares en los cuales se filtra y desarrolla mayormente aspectos de moda, los

medios de comunicación y elementos de la cultura popular que caracterizan cada región y el universo capitalista.

Según Tornés Reyes, en su teorización del postboom, prevalece como marco escénico los cascos urbanos. En ellos se van a desarrollar los conflictos sociales, y también se presentan cuestiones de moda y situaciones populares que caracterizan el marco temporal. Por lo general, el uso de espacios urbanos se da porque los autores nacieron en esos ámbitos, por lo tanto, la ciudad fue el escenario en el cual presenciaron conflictos, problemas sociales, coyunturas populares y de moda. Además que la filtración de los medios de comunicación, que anuncian una nueva época, permearon como primera instancia en los cascos urbanos. En contraposición con la estética del *Boom*, los espacios en el postboom son reales, situación que no está ajena de presentarse en *Sopa de Caracol*, cuyos lugares en efecto pertenecen a la vida real.

Como ejemplos objetivos son los lugares que recorrió el personaje Rodrigo en Guatemala: la zona 9, la Embajada de España, la Torre del Reformador, el edificio Etisa, Panajachel, y otros más. En México: el Distrito federal (DeEfe), el restaurante Wendy's que conforma uno de los restaurantes populares del momento y que en Guatemala también existen sucursales, bares de la zona rosa, etc. Mientras en Brasil, Ipanema, Río de Janeiro y Copacabana son también lugares reales del país. En todos estos lugares recorridos por el personaje Rodrigo se manifiestan centros donde se desarrollan aspectos de una cultura popular, ejemplo son el restaurante que concurre Rodrigo con Paulette:

“Comenzó a visitar mi oficina. Mencionó que le gustaría cenar alguna vez. Hasta preguntó con tono de tormenta tropical si me gustaba bailar salsa porque Tito Puente estaba por dar un concierto” (4:233).

O en el caso de Rodrigo cuando pasó año nuevo con Victoria en Patzizotz, a quien le sugiere regresar a la ciudad y convivir en las discotecas del centro de Panajachel, los cual ofrecían:

“Dije que sería lindo estar en un salón de baile oyendo el rumor de un pregonar que dice como el inicio de *Reina Rumba* que suenan los tambores y entran trompetas, el *showtime* tropical de los *tres tristes tigres*, el salón de baile a reventar, griterío ensordecedor que envuelve los rincones, se derriten las trompetas y la percusión, voces que revientan como hinchazón malherida, música irrumpiendo con pellizcos de sudor, entresacada del fuego Celia Cruz, Johnny Pacheco, Willy Colón, Rubén Blades con “A” de gente decente y no cuando es Bledys que es paja de gringos, Eddie Palmieri, Tito Puente, Rafael Cortijo asomándose del cielo para vernos bailar y uno de blanco sintiendo el calor de la música que aprieta, sabor toronjilado de trópico y sudor de sexo de las minifaldas que al lado que recién se agitan, olor a ron y terremoto porque los tambores suenan y no porque la tierra guatemayense se agite de tristeza en su fría soledad folklóricamente victoriana. Hacía frío del carajo. Estar con ella era la cosa más triste del mundo” (4:184-185).

En ambas citas se hace referencia a íconos musicales del momento como lo fueron: Celia Cruz, Tito Puente, y el mismo título *Sopa de Caracol*, canción que en su momento estuvo muy de moda. Es entonces en los espacios urbanos, en donde mayormente se presentan estos signos de la cultura popular del momento y de los cuales los personajes y autores vivieron, observaron y en algún momento también lo incorporaron a sus vidas reales.

En síntesis *Sopa de Caracol* y el postboom guardan como común aspecto la ambientación de la trama en un espacio urbano real. En ellos se presentan lugares menores y concurridos por una población común, como las discotecas, moteles y

restaurantes en donde se presentan aspectos de la cultura popular y además en dichos lugares también se desarrollan problemas sociales y vicios.

Otra de las razones por las cuales se escenifican los hechos en espacios extranjeros se debe a posiciones de estrategia. Siguiendo las premisas de Kristeva, quien afirma que la razón humana se ve constantemente amenazada por situaciones de orden irracional, si se traspone a la historia, en Guatemala se observa que la línea rígida estaba posicionada en el gobierno de turno. Durante dicha época, la dictadura imponía todo lo considerado orden en Guatemala, lo cual generaba un estado de tensión y represión en el país. Ante tales hechos, los guerrilleros optaron por buscar espacios que les permitiera elaborar sus estrategias e implementar sus sabotajes en contra de la dictadura. Entonces, el hecho de accionar desde otros territorios, les otorgaba una posición de mayor libertad para trasgredir el orden o régimen contra el que se pronunciaban. México, Estados Unidos y Brasil fueron esos lugares que les permitió arremeter contra el Estado, no sólo en calidad política y social, sino también moral. La voluptuosidad y sensualidad de Brasil, fácilmente corrompió la moral de los denominados “héroes guerrilleros”, en esos países transgredieron todo lo que el Estado de Guatemala representaba: pobreza, represión moral, libertad, entre otros aspectos mundanos.

En dichos países fueron ese ser que en Guatemala no fueron por la represión. En cuanto a Estados Unidos, representa finalmente la hegemonía que como territorio siempre sometió a los estados latinoamericanos. Estados Unidos es el territorio de mayor exclusividad capitalista y consumista, cuyos principios ideológicos han permeado en el continente americano por razones de estrategia que tanto les convenía. Es por ello, que la mayoría de exiliados tanto intelectuales como los que no, decidieron refugiarse en esos lugares, porque los consideraron un paraíso de “Democracia y de oportunidades económicas”. En tierras neutrales podían transformar su ser reprimido a uno mucho más liberado.

En términos de deconstrucción, el Estado de Guatemala y todo lo que entraña en cuestiones políticas y sociales pierde su jerarquía, pues es desde Estados Unidos, donde el personaje Rodrigo, adquiere legitimidad y posición de autoridad para arremeter contra el Estado Social Guatemalteco. Es desde Estados Unidos que el personaje adquiere toda la autoridad y legitimización posible para hablar de Guatemala, no de destruir su imagen, sino como dicen las premisas deconstructivistas, para deconstruir, reconstruir y desplazar su estado de jerarquía en cuanto a Estado y su historia. Escudriña los hechos, los parodia, los vulgariza y los carnavaaliza para expresarla desde otros ángulos.

Inclusión de una temática sexual explícita

En *Sopa de Caracol* se maneja mucho el erotismo y la sexualidad como temática también incluida en el postboom. Esta es abordada sin tabúes, más como un deleite y con un lenguaje escatológico al mencionar palabras como: *chiches, semen, entre otros*. La sexualidad cumple una función protagónica e ideológica en la novela, pues en boca del personaje se anuncia como una nueva filosofía de vida. Por medio de la sexualidad, se puede inferir el ocaso de los grandes relatos que la modernidad ha legado, como la supremacía de la razón y la abolición de las clases sociales que propugnaban la emancipación del hombre. En cambio ante el fracaso de dichas empresas el personaje propone una concepción más hedonista de la vida y una actitud menos puritana y reprimida.

El acto sexual es también visto como un recurso que produce sus efectos estéticos en el lector, es sujeto de experimentación, en cuanto a la forma como es presentada: como juego o como forma muy explícita. Incita a una forma de vida, más libre, más evasora de la realidad al ser puesta como juego. Como explícita sirve para invertir los tabúes prevalecientes en torno a esta temática.

La sexualidad es un recurso experimental que se presta a diversos sentidos. *Cifuentes Herrera*, ha mencionada en su investigación que la desnudez representa dejar a un lado los convencionalismos impuestos por la sociedad. El sexo es

comuni3n y un acto de posesi3n, tambi3n es un hecho violento porque se viola el territorio femenino, aunque sea bajo voluntad de la persona. En *Sopa de Caracol* el personaje Rodrigo es el que toma las riendas del acto sexual. Sin embargo, en la etapa de descripci3n se ha descubierto que durante su juventud y adolescencia fue bastante reprimido por muchas situaciones: sus padres, baja autoestima, entre otras situaciones. Cuando concluye sus estudios y se enlista en las tropas guerrilleras, adquiere un aire de m3s prestigio y 3xito entre las f3minas. A provecha su situaci3n para desbordarse en la voluptuosidad que Brasil le ofrece, territorio en el cual aprovecha ser ese ser que no pudo ser en Guatemala.

Por otra parte, el mismo Rodrigo por cuestiones psicol3gicas ha indicado que le teme a ese ser desbordado, por eso necesitaba un policia anti vicios, encarnado en Victoria. Victoria y Valeria son muy opuestas, ambas representan las heroínas a favor de la guerrilla. Victoria, lo racional; Valeria, lo irracional. Ambas son visualizadas y valoradas en la concepci3n del personaje desde lo sexual. Para Rodrigo, Victoria es completamente asexuada, por eso afirma que su clitoris es su cerebro, en cuento a Valeria es apreciada por la diminuta ropa que usa, la cual hace que cualquier mente masculina piense lo impensable. La apreciaci3n de Rodrigo a Victoria est3 condicionada por lo que ella representa: una blanca finquera, dueña de tierras en Guatemala, extremadamente racional y preparada.

Es por ello, que al personaje Rodrigo se le dificulta penetrar en su territorio íntimo. Al poseerla Rodrigo entra en comuni3n con lo que ella representa y desea: pertenecer a la clase alta y adinerada de Guatemala con una reputaci3n intachable. En cuanto a la intimidad con Valeria describe que es puramente libertad, la aprecia, indicando que con ella viviría solo de sexo. El sexo con Valeria representa todos esos instintos considerados amorales por la sociedad. El personaje describe sus escenas sexuales sin tabús. Hace uso de un lenguaje soez y bastante escatol3gico a lo sexual. Su prop3sito es presentar los hechos sexuales sin hipocresía y tabú.

También la comunión sexual con Valeria, representa al grupo de mujeres que fueron engañadas y abusadas sexualmente por parte de los guerrilleros y militares, pues como dice Rodrigo, conformaron el costo social de la revolución. En una escena, se describe como el personaje principal, después de haber convencido a Valeria para que engañe a Pensamiento, desea ultrajarla al máximo. En su descripción indica que desea cortarla, orinarla y penetrarla. Este tipo de ultrajes simboliza la forma como posiblemente reclutaron forzosamente a mujeres en la guerrilla o con el fin de extraerles información.

En la novela, también aparecen otras escenas sexuales que el personaje experimenta con una chica que se llama Soninha y que es enana, y también con una perra que se llama Amaranta y que fue su compañía en Estados Unidos.

Con Soninha el personaje describe su experiencia sexual con términos bastante escatológicos, pero a la vez estéticos. Su comunión sexual representa otras formas de relaciones sociales que se alejan de los clásicos encuentros entre una bella mujer, que para el prototipo de hombres debe ser perfecta en cara y cuerpo. Además, concibe otras depravaciones, pues el personaje de Rodrigo la compara con el deseo sexual de un hombre con un infante, quien representa ternura e inocencia. Esta escena representa una serie de instintos perturbadores, también la clase social común que ignora todas las circunstancias de su clima político. En palabras de Rodrigo, Soninha es ignorante, su condición le sirve a Rodrigo para engañarla y aprovecharse de ella, asimismo, como muchos hombres aprovecharon a engañar a mujeres y enlistarlas como carnadas.

En cuanto a los amoríos con Amaranta, representa la culminación y degradación del héroe Guerrillero. Esta relación representa también un cuadro de parodia y carnavalización, en donde la imagen de héroe que a todas las mujeres deslumbraba se subvierte hasta llegar a los más bajo: tener sexo con un animal. Se describe, en palabras de Rodrigo, que sus encuentros sexuales eran a la usanza de las estrategias guerrilleras, pues como buen combatiente estaba atento

a cualquier señal que Amaranta diera para poseerla. Sin embargo, esta relación también es condenada, pues un grupo de niñas lo denuncia ante la Sociedad Protectora de Animales. Lo mismo sucede con Paulette, una estudiante a quien pretende seducir, utilizando sus antiguas argucias de héroe guerrillero, pero, al final también es denunciado. Amaranta y Paulette representan una nueva generación femenina que delata el peligro que acecha a su cuerpo. En el caso de Amaranta, que se sabe que es un animal que no puede valerse por sí mismo, pero cuenta con el apoyo de una sociedad que la respalda y que también le da validez y respeto que merece, por eso un grupo de niñas denuncia el hecho a favor de la perra.

Finalmente, el personaje es objeto de un acto sexo sadomasoquista, que posee matices de carnavalización en donde su posición de héroe declina y en él se simboliza los hechos históricos y los sectores sociales que más fueron afectados por la coyuntura social del momento.

En sí, la sexualidad en *Sopa de caracol*, se presta a situaciones lúdicas en cuanto a lenguaje y descripción. Es un terreno en el cual le permite al personaje transgredir la represión que en Guatemala vivió. Además, le inspira para expresarse hacia su realidad con otros términos: lo escatológico, que en su inconsciente lo reprime debido a las circunstancias en las que vivió. Por medio de las relaciones sexuales que obtuvo con las diferentes parejas mencionadas se expresan los sectores sociales que estuvieron involucrados en el conflicto, desde mujeres blancas de la clase social alta, hasta mujeres de clase social baja e ignorantes que solo por su atractivo sirvieron. Lo mismo puede decirse que pasó con sonhina, en su caso, puede simbolizarse incluso, si hubo infantes involucrados en la guerra.

En cuanto a su uso en el lenguaje, servirá para cambiar las terminologías convencionales de discurso que por años estuvieron vigentes y consensuados por la sociedad. El sexo es un elemento estético, que mediante sus prácticas servirá

para expresarse contra una realidad. Por medio de su uso desenfrenado, se rompe con el orden y la moral, y se pregonan un sentido mucho más individualista y hedonista. El sexo pone fin a los relatos de la modernidad, culmina con la utopía colectiva y activa la primacía de cualquier individuo, quien en tiempos posmodernos ahora cuenta con validez para expresar los hechos desde su sentir. También la sexualidad representa otra forma discursiva. Es otro código más inserto en el texto que en tiempos pasados no era considerada válida como expresión. Desde esta práctica que incita no solo deseo y erotismo, sino también vulgaridad y depravación se inaugura una nueva voz en la literatura que permitirá expresar diferentes acontecimientos históricos desde un punto de vista paródico y carnavalizado, entre otros.

Inclusión de personajes cotidianos

Todos los personajes de *Sopa de Caracol* son extraídos de la cotidianidad. Son seres simples puestos en escena y que también están condicionados por su época, clase social y región. Ejemplos son Valeria quien ante una coyuntura crítica en su país, tiene que ejercer como taxista, además que el clima y la región de Brasil le permite vestirse de manera sensual y atractiva. También Sonhina es otro personaje cotidiano. Lo demuestra su forma de vestir (*blue jeans gastados y blusa popular color rojo*) también la forma como habla y su escasa preparación intelectual evidencian el estado cultural de su país. Amaranta es otro personaje cotidiano. Una simple perrita que cobra protagonismo al ser sometida a los deseos perversos del personaje Rodrigo. El mismo Rodrigo también es un personaje popular que fue uno de tantos revolucionarios, que termina ejerciendo su profesión en una universidad de tercera clase y que además gusta de lo popular y cotidiano como tomar e ir a fiestas.

En el postboom se ha patentado por parte de los teóricos, que los personajes son extraídos de la cotidianidad, de estratos sociales bajos y que, por lo general, no tienen el propósito de configurar prototipos de héroes. Son personas comunes que experimentan en su época angustias, penas, alegrías, etc. Relacionándolo con

Sopa de Caracol, en efecto, los personajes son extraídos de la cotidianidad, en el caso de Valeria, cuya profesión es taxista y de escasa formación académica. Lo mismo se puede decir de sohinha, la perra Amaranta, y Pensamiento.

En el caso de Rodrigo quien también se le puede catalogar como personaje cotidiano tendrá como papel primordial experimentar el caos de su sociedad, y con base a ella, cuestionarse y poner en tela de duda el meollo de la historia, el orden social, además de enfrentarse con una realidad que es tan diversa y compleja lo cual enriquece su concepción o su forma de ver la vida.

Por lo general, los personajes cotidianos tienden a revelar aspectos de su sociedad en la cual viven. En el caso de los amigos de Rodrigo se evidencia su gusto por la música popular del momento en que viven y resulta como bálsamo para su espíritu. Además también revelan aspectos del lenguaje de la sociedad que pertenecen. Claro ejemplo es la conversación entre Coche Contento y Rodrigo cuya habla perfila la sociedad guatemalteca.

Además la participación de los personajes cotidianos revela en sus acciones espacios y lugares comunes que frecuentan, en el caso de Pensamiento que visitaba bares y lugares nudistas en Brasil que perfilan una sociedad decadente y común. Lo mismo se puede decir de Rodrigo quien disfruta también de frecuentar restaurantes y discotecas, cuya música es la que está de moda. Todos los personajes son extraídos de un ámbito totalmente urbano ya que es el lugar donde se genera la trama de la novela y en dónde se desenvuelve la mayoría de problemas sociales y revela aspectos cotidianos como moda, música. Etc.

Al igual que las características del postboom, *Sopa de Caracol* posee una narración en primera persona, a cargo de Rodrigo. Esto permite una comunicación más íntima y directa entre personaje y lector.

En síntesis *Sopa de Caracol* posee personajes con características propias del postboom. En ellos se presenta lo urbano y lo coloquial. Son seres comunes en

cuyas acciones se personifican problemas sociales y los cuales los experimentan, generándoles dudas, rencores, etc. Ninguno de ellos configura un prototipo de héroe. Están también condicionados a su espacio y tiempo, pues son afectados por la situación política y económica en que viven y que se trata de reflejar en las novelas.

El hecho de incluir personajes cotidianos y darles relevancia a partir del postboom, obedece a que a los sectores sociales marginados son también testigos de la historia, además, en la mayoría de los casos son los sectores más afectados. La idea de la inclusión de personajes, aparentemente intrascendentes, es aprovecharlos para ponerlos en escena, y con ellos, permitir que cobren fuerza las voces de estos sectores, quienes también tienen su versión de la historia.

A partir de la inclusión de personajes cotidianos se subvierte la norma consensuada de discurso, cuya veracidad era exclusiva de los sectores de poder o instituciones consideradas pertinentes y morales para referirse a los acontecimientos. Los personajes ahora cuentan, desde su condición social, la autoridad y legitimidad para dar la versión de los hechos que vivieron. En *Sopa de Caracol*, claramente se puede visualizar este hecho, pues los militares y los socialistas pierden su validez en la versión del discurso, además su jerarquía para sostener la veracidad de lo que dicen. Ahora cobran relevancia los sectores comunes, en este caso Rodrigo como civil y en estado alcohólico o mundano, quien da una versión de cómo fueron los hechos, a partir de sus experiencias y sin ser partidario de ninguna ideología específica.

Los personajes son presentados por Rodrigo, es él el sujeto que se encarga de nombrar los predicados del resto de personajes. A través de él, Valeria y Victoria se infiere una relación dialéctica de los acontecimientos. Rodrigo, como militante experimenta y vive los principios del Socialismo junto con Victoria. Se refiere a ella, más en lo sexual, a su forma de cómo ella percibe el Socialismo. Con ella vive y aplica el Socialismo puro, desde sus conversaciones y pocas o escasas

relaciones sexuales que sostienen, pues con ella vive una vida aparentemente más racional y aburrida. Valeria es la parte opuesta, aunque también conformó parte de esta estructura, ella y Rodrigo, mediante sus encuentros sexuales desenfrenados representan la parte antimoral del Socialismo. Al final, Rodrigo no encuentra en ninguna de las dos vías una síntesis respecto a la forma correcta de actuar en la historia. Y, aunque, el personaje se incline más, por una percepción y actitud más hedonista, al final su destrucción, decepción y tristeza sale a luz, después de haber sido violado por sus anfitriones, ya que tampoco, en la festividad encuentra la plenitud y paz que tanto necesita.

También existe un rechazo de la sociedad actual ante los vestigios que ha quedado del Socialismo y el militarismo. El sentir de la vida, en el postboom, guarda puntos de encuentro con la condición posmoderna, pues ya las nuevas generaciones han crecido sin los paradigmas guerrilla/militares. Esta nueva generación tiene otra percepción de los hechos, por lo que no duda en condenar ambos sectores. Esta situación se refleja en Paulette, quien ya no cree en las argucias que el ex militante desea aplicar en ella. A pesar que es joven, su preparación universitaria le da una condición mucho más racional para presentir los hechos, por eso no duda en acusarlo ante el Decano.

Estructura o forma del texto simplificada o de tipo experimental

Donald L. Shaw y Daniel Blaustein afirman que en el postboom hay una tendencia experimental y otra más formal o directa. En *Sopa de Caracol* prevalece más lo experimental, prueba de ello es la presentación de la novela tipo menú y la incorporación de lo culinario, el cual contribuye a crear nuevos efectos estéticos en la novela. El propio lenguaje también tiende a ser experimental al insertar juegos de palabras. También la música le da su toque experimental, los sueños, los recuerdos, reflexiones propias entorno a la historia y pasajes sexuales contribuyen hacer una novela de tipo experimental al incluir un poco de cada cosa.

Como el mismo nombre de la novela *Sopa de caracol* y como el mismo menú indica al principio, esta novela presenta una combinación de intertextos, canciones, rótulos, marcas, recetas, etc. Sin embargo estas pequeñas contaminaciones no alteran el sentido de la novela, pues la trama puede entenderse perfectamente, sin en caso fueran retiradas. Incluso, el nombramiento de la novela extraída de una canción, también revela lo popular y cotidiano, lo cual hace de la obra un ejemplo de la contemporaneidad y del tiempo en el que se vive.

El tiempo en *Sopa de Caracol* marca los límites entre lo que es real (la historia) y la ficción. La trama de la novela conforma una sucesión de hechos ficticios con visos de la realidad histórica. En ella se presenta un ambiente de desgano, descontento y frustración producto de las guerras civiles en Guatemala.

En el postboom, las guerras que se vivieron en cada país sirvieron de telón de fondo para la trama de cada novela. Estas situaciones generaron un ambiente de preocupación y de especulación existencial referente a la historia y a la condición humana. Cada época o tiempo histórico determina un estado de ánimo y espiritual en los seres que lo viven y ese estado de ánimo es el que será impregnado en el desarrollo de la trama.

Como parte de la angustia que se generó en tan intrincada coyuntura social: el conflicto armado, el personaje-narrador propugna una vía alterna para asumir la vida: la vida como un carnaval. La parodia, la ironía y el carnaval son aspectos retomados en los preceptos del postboom. El humor que se maneja puede ser de dos vías: uno espontáneo y fresco. Otro que transgrede la situación de las cosas, el orden de la vida y de la sociedad. *Sopa de Caracol* presenta en el tiempo y en sus temáticas los dos tipos de humor, el fresco y espontáneo que se da en el coqueteo que hace gala el personaje hacia las damas que trata de conquistar, un ejemplo el caso de *Sonhnina o la enana* con quien sostiene una aventura erótica, *la Amaranta*, una perra amante del personaje-narrador y *la botuda*. El otro, el lado

carnavalesco que se presenta al final de la historia, en cuyo ambiente se fusiona hedonismo y desencanto del tiempo histórico vivido.

Entre otros aspectos, el tiempo, aunque presente ciertas digresiones como retrospectivas de momentos de la niñez y otros relatos, no presenta grandes cambios experimentales que compliquen la lectura de la novela. La narración es bastante amena, posee un hilo conductor coherente y su estructura no representa gran desafío intelectual, ni produce sensación de ambigüedad al leerla. Se puede inferir claramente el tiempo histórico aludido y el tiempo espiritual y emocional que genera la historia.

La estructura narrativa de *Sopa de Caracol* cuenta con varios recursos extraídos de una sociedad contemporánea y popular. La mayoría corresponden a extractos musicales y al arte culinario. Lo más novedoso que posee esta novela es su presentación en forma de menú y la incorporación de lo culinario y musical conforman recursos estéticos que hacen más contemporánea la narración.

Según la opinión de Daniel Blaustein y Donald L. Shaw en la narrativa del postboom la estructura tiende a presentarse en dos formas: una vía experimental y otra vía no experimental. En el caso de *Sopa de Caracol* prevalece la experimental, sin embargo estos recursos experimentales que se ha mencionado (la música y lo culinario) no generan ambigüedades ni sensación de confusión en la percepción del lector. La narración posee un hilo conductor lineal en el cual el autor incorpora recuerdos, sueños, canciones, cartas, recetas, etc., y aún con el predominio de estos elementos la narración es bastante amena e inteligible. El lenguaje tiende a ser claro, sencillo y también lúdico y experimental, al momento que el narrador-personaje introduce juegos del lenguaje: “vamos por la tangente y con el culo caliente”; “Ni modo, entrémosle a la cosa pues, pez”. “La cosa reposa en la poza gozosa”. “La cosa es porosa, esfinge que finge, grandiosa gran diosa morosa olorosa golosa”. (4:172)

En síntesis, *Sopa de Caracol* prevalece en su estructura mucho más lo experimental que está a tono con los lineamientos del postboom en cuanto a la musicalidad, el sentido paródico y lúdico y los juegos del lenguaje, además de otras incorporaciones novedosas que el autor proporciona como lo culinario y la presentación de la obra a manera de una carta de menú. Es en efecto, *Sopa de Caracol* es una obra cuya estructura corresponde a los cánones del postboom, sin que la experimentalidad represente un verdadero caos que no permite entender la narración, al contrario, la hace amena, divertida y original, sobre todo, inteligible.

La estructura de la obra, también guarda relación con todos los demás elementos y los significados que se han inferido en las características anteriores. Según las apreciaciones de Barthes respecto a la configuración del texto, en efecto, también *Sopa de Caracol*, es un universo construido de otros textos y otros códigos, lo que permite activar otras voces de expresión. Esas voces o códigos son la música, el sexo y la comida, con el uso de estos elementos el personaje transmite su sentir, que aparentemente interrumpen la linealidad o la racionalidad del texto. En el prólogo del texto, el mismo personaje explica que en la obra no existen partes, sino platos, de los cuales se puede entrar y salir. Y, en efecto, entre la degustación de la comida, la música, las risas y el relato, el lector puede distinguir cada cosa y seguir perfectamente el hilo racional de la historia.

Además, afirma que la estructura de la obra no posee síntesis dialéctica, porque el marxismo ya pasó de moda, y en efecto, el sentido de la obra no llega a ninguna síntesis o resolución del conflicto, al final el personaje se encuentra en una encrucijada sin salida, pues ni el socialismo, ni el militarismo, ni el aparente hedonismo le ofrecen la paz o el ideal que necesita.

En síntesis:

La novela *Sopa de Caracol* del autor guatemalteco Arturo Arias, presenta diez características del postboom extraídos de la teoría de Emmanuel Tornés Reyes y de Daniel Blaustein. Tal situación, permite encajar la novela como una muestra más del postboom.

Los componentes de la metodología estilística permitieron establecer qué características del postboom posee la novela *Sopa de Caracol*, a través de la selección de los siguientes elementos: tema, título, personajes, ambiente, tiempo y función narradora, de la siguiente forma:

a) Temáticas:

- Las temáticas en *Sopa de Caracol* corresponden a las propias del postboom. Según Tornés Reyes y Daniel Blaustein, predominan: la denuncia, un retorno a la historia y los temas sexuales y eróticos, entre otros. En efecto, *Sopa de Caracol* presenta como temas la historia: como motivo principal y fuente de inspiración. Es en el continuo desarrollo de la historia donde se insertan los conflictos sociales, los proyectos de emancipación para la humanidad y en donde quedan registrados los hechos sociales, los cuales serán sometidos a crítica. La denuncia también es presentada en la voz del personaje Rodrigo, quien se encarga de denunciar dos tipos de pensamientos antagónicos que han contribuido al desarrollo de la historia: el comunismo y la dictadura. Sobre ambos pensamientos el personaje manifiesta una serie de denuncias por la participación poco ética y moral en la sociedad guatemalteca. Por último, la sexualidad y el erotismo cobran fuerte protagonismo en la trama, pues significan un nuevo replanteamiento para el personaje. El sexo es una vía alterna, una concepción más egoísta por la cual es partícipe el personaje Rodrigo en contraposición a la fe que tenía en la revolución, sin embargo, tampoco le ofrece la plenitud que necesita.

- La sexualidad en *Sopa de Caracol*, sirve como terreno lúdico y estético, que servirá al personaje principal para arremeter contra las imposiciones sociales, tales como la moral y la hipocresía de la sociedad guatemalteca. A través del sexo, se pueden inferir las diferentes clases sociales que participaron en la guerrilla. En la militancia todos lucharon por un ideal, y ese mismo principio se equipara con la comunión sexual que el personaje Rodrigo lleva a cabo con Valeria y Victoria, principalmente, pues ambas de talantes opuestos, fueron parte del costo social de la revolución. El sexo le permite al personaje Rodrigo ser lo que en Guatemala no lo fue.

- En la novela *Sopa de Caracol* aparecen muchas situaciones carnavalizadas y de parodia. La utilización de estos recursos permite referirse a hechos y situaciones para subvertirlos, quitarles la jerarquía y legitimación que contaban por consenso social. En el carnaval las clases sociales se disuelven, lo mismo ocurre en *Sopa de Caracol*, con las dos últimas ideologías que rigieron el pensamiento humano. Ambas formas: socialismo y militarismo son presentadas en un escenario carnavalesco en donde militares, guerrilleros, intelectuales, pobres y ricos están inmersos en un mismo ambiente de corrupción, falsedad e hipocresía. Ambos bandos bailan el mismo son de perversidad, pues desde sus principios ideológicos pretenden detentar el poder a costas del pueblo. En el carnaval se disuelve el tono de seriedad que entraña la dictadura y la guerrilla, ambas son puestas en escena para risa del público, dejando entrever la debilidad de ambas posturas y que al final no dejaron nada bueno a la sociedad. Por eso, diez años después o más, es que el personaje Rodrigo en una posición neutral coloca a ambas facciones al mismo nivel de degradación, en el cual todos podrán burlarse y reírse, pues ya no existe impedimento para tal caso.

- La visión deconstructiva guarda relación con la carnavalización y la sexualidad, pues mediante estos recursos se disuelve la jerarquía del militarismo y el socialismo, también de las clases sociales, pues por medio del sexo se ven

inmersos en el mismo ritual de posesión y comunión en donde todos fueron partícipes de la historia y de estos movimientos. En parte, todos pusieron su grano de arena para dar continuidad a la historia, ya sea, como carnada o como parte comprometida con los hechos. Sin embargo, esta visión deconstructiva permite que en boca del personaje principal Rodrigo, se replantea los hechos históricos, se cuestione sus principios ideológicos, se subviertan y también reviertan, pero en ningún momento se jerarquiza ninguna postura, ni se les otorga credibilidad y veracidad a nada.

b) Título

A través del título se infirió que la música y otros elementos que la acompañan como la comida y la condición ética y civil del personaje Rodrigo, constituyen otros códigos insertos en la estructura de la novela. Son otras voces que cuentan la historia desde sus propias funciones. En el caso de la música, esa visión poco seria y festiva de la vida. La comida otorga experimentación y estética en el lenguaje, hace más lúdica la comunicación. La condición ética y civil permite al personaje Rodrigo expresarse acerca de los hechos desde otra posición de sujeto, más libre e imparcial.

c) Personajes

En la sección descriptiva de personajes, la aparición de personajes cotidianos en la novela obedece a la importancia que tienen esos grupos sociales que en épocas pasadas fueron considerados intrascendentes o marginales. En el *postboon* son ahora considerados los principales testigos y afectados por los sucesos históricos, su testimonio recobra validez. Estos grupos marginales constituyen ahora las nuevas voces institucionales que cuentan su versión de los hechos, y desde su condición, ya sea de ignorantes, pobres, comunes, etc., otorgan ese matiz que anteriormente solo podía ser válida en personajes serios e intelectuales. Su lenguaje, que obedece a sus condicionamientos sociales,

permitirá expresarse acerca de la historia bajo elementos poco convencionales como uso de vulgarismos, conversaciones coloquiales, lenguaje extremadamente escatológico, entre otros. Estas nuevas formas de expresión cobran en la literatura mayor trascendencia para referirse a los hechos, estos con el fin de transgredirlos, subvertirlos y rebajarlos. En sí, constituyen otra perspectiva o forma de discurso válido para contar la historia.

d) Ambiente

A través de la descripción del elemento ambiente se determinó que la novela *Sopa de Caracol* está ambientada en lugares reales y urbanos, que fueron los escenarios en donde se desarrollaron los conflictos sociales que se presentan en la novela. Los grandes escenarios como Guatemala, México, Brasil y Estados Unidos, legitiman la posición de sujeto del personaje Principal Rodrigo, en donde puede emitir su discurso respecto a lo que vivió. En Guatemala, por la situación de represión, el personaje no podía expresarse con libertad. México, por su posición territorial y porque algunas condiciones sociales eran parecidas a Guatemala, le permitió al personaje Rodrigo desenvolverse y expresarse en contra de la dictadura guatemalteca de cierta manera más libre; Brasil fue el territorio en donde los ex militantes guerrilleros podían sacar a luz esa parte oscura y desenfrenada que en Guatemala se les impedía ejercer, por mantener incólume su imagen como héroes guerrilleros. En Brasil despilfarraron dinero y su conducta reflejó esa condición de irracionalidad que en el fondo tanto desearon a costillas de los beneficios de la izquierda. En cuanto a Estados Unidos les propinó a los ex militantes guerrilleros referirse a los hechos desde otra posición de sujeto, más neutral y evidenciando a través de su discurso un balance entre las secuelas de la guerrilla y la dictadura. También, a partir de su estancia en Estados Unidos, constituyó una posición estratégica en donde el personaje por medio de sus hechos y su discurso deconstruyó Guatemala.

e) El tiempo

A través de la Descripción tiempo se determinó que *Sopa de Caracol* está inspirada en una coyuntura histórica real, en la cual se citan sucesos que acontecieron como lo fue la quema de la Embajada de España, la desaparición de Alaide Foppa, la mención del EGP y la ambientación de un tiempo que produjo angustia, sufrimiento, dolor y miedo.

También se determinó que en siglo XXI todavía persiste como tema de interés las secuelas del conflicto armado y su impacto en la sociedad. Tanto en el texto, como en la realidad, aún se observa seres afectados que tratan de encontrar a sus familiares muertos o desaparecidos. También los involucrados en el proceso son seres inadaptados que viven con sentimientos de culpabilidad. Hoy son perseguidos por la justicia, lo cual se puede ver recientemente con los generales que actualmente son acusados en juicios. Sin embargo, son temas que afectan tanto a diversos sectores sociales por cuestiones de poder, que resulta muy difícil dar una solución o salida a lo que produjo dicha coyuntura social. El tiempo ha determinado al personaje la manera de referirse a los hechos históricos de Guatemala. Durante la militancia, ese sentir de frustración y fracaso, además de tomar posturas de repudio ante lo sucedido. Los diez años después del conflicto armado, el personaje se manifiesta realizando un balance o recuento en donde se manifiesta las malas secuelas que dejó la guerra, desde sus dos posturas.

f) Función narradora

- A través de la función narradora, se determinó que la novela *Sopa de Caracol* presenta una estructura y lenguaje que corresponden a los modelos de las novelas del *postboom*. Se puede comprobar que posee características experimentales en cuanto a la introducción de recetas culinarias y extractos de canciones que aparentemente contaminan la trama lineal de la novela. Sin embargo, estas representan grandes efectos estéticos lo cual hacen de la novela única y original.

Su inclusión no genera gran confusión, ni una lectura difícil de interpretar, si se mantiene una alta concentración en la lectura, al contrario, si se quitaran, la ilación narrativa puede entenderse perfectamente, pues el personaje Rodrigo es el que se encarga de retomar la secuencia y explicar las digresiones. La estructura de la novela representa, como lo ha dicho Julia Kristeva, una ejemplificación del microcosmos humano (la consciencia), el cual se ve constantemente amenazado por lo catalogado amoral o prohibido, y esa misma inquietud es expuesta en el macrocosmos literario, en el cual desde lo colectivo a lo individual posee también esos peligros de perturbación de lo considerado racional y esas contradicciones otorgan acción a cualquier trama.

- Por otra parte, la estructura guarda correlación con las premisas psicológicas de Julia Kristeva. Como ha dicho esta crítica de literatura, el ser humano se ve amenazado por elementos irracionales como la música, el alcohol, el sexo, entre otros aspectos, que afectan la razón humana condicionada por la sociedad. Esta misma situación es expresada en el vasto macrocosmos de la Literatura. Lo individual es representado en lo universal, como situación constante del mundo. En el caso de la trama de la historia, también se impone esta estructura porque las condiciones racionales las guarda la dictadura, la cual siguiendo las posturas teóricas de Foucault, tenían en su momento el poder en su discurso y en la mayoría de instituciones que la respaldaban (ministerios, sistema económico, grupos políticos de poder, entre otros). Este sistema de represión se ve amenazado ante las organizaciones guerrilleras. El principio ideológico socialista también se vio amenazado por los excesos del sexo, dinero y prestigio que otros territorios les produjo. En la estructura de la novela, la trama lineal de la historia, se ve afectada por esas voces intertextuales de música, recetas culinarias, títulos, marcas, sueños, traducciones de voces en portugués e inglés. Todo esto revela cuan infinito es el vasto universo literario y social que anuncia una nueva era histórica y literaria, pero que siempre posee esa constante amenaza

de contaminación, de oposición que en cada época histórica demarca qué es lo racional y la irracional.

El *postboom* literario que se presenta en *Sopa de Caracol*, guarda resonancia universal con el postboom hispanoamericano propuesto por Emmanuel Tornés Reyes, también posee algunos puntos de encuentro con la visión posmoderna, en cuanto al desencanto por los grandes pensamientos que han regido la historia humana. Además, también posee correlación con las teorías literarias contemporáneas que han surgido a partir de finales de los años 60, como lo es el postestructuralismo. Este movimiento intenta analizar el pensamiento humano desde varias posiciones, desde el lenguaje, la psicología y la historia. El postboom en la novela *Sopa de Caracol*, también cuenta con el uso de estas teorías como la deconstrucción, la visión plural del texto, y la utilización del discurso, pues todas se ven implícitas en las características del postboom que se han encontrado en la novela, tales como en la temática sexual, personajes cotidianos, lenguaje coloquial y la estructura de la novela. Como similitudes entre el postboom hispanoamericano y el postboom en *Sopa de Caracol*, a pesar de que en Guatemala no se dio una generación con el nombre como tal, es a partir de los años setenta, cuando surge la nueva narrativa guatemalteco. El contexto histórico propicia que los escritores nacionales se refieran a los hechos sociales no desde una forma referencial, si no los motiva a inspirarse en otros autores en los cuales han encontrado un sentir universal. Entonces, la coyuntura social tan intrincada que se vivió en Guatemala motivó a que los escritores expresaran este sentir y le dieran una resonancia universal a través de las letras. La historia, será una constante en la mayoría de generaciones que origina una inspiración, ya sea de forma partidaria o no, pero ese sentir será expresado a través de cánones y recursos que le darán ese toque original y humano que caracteriza la literatura en cada época específica. Además, la publicidad, la expansión masiva de dispositivos tecnológicos, modas y todo lo referente a la cultura popular, también permeo la cultura guatemalteca, lo cual también se ha descrito en el análisis, destacándose en la música, la comida, las fiestas y el sexo. Todos estos aspectos hacen en

cierto sentido que Guatemala, también está en consonancia con los hechos y movimientos sociales, políticos y artísticos que se dan en todo el mundo.

En cuanto a diferencias entre el postboom de Hispanoamérica y el que se presenta en *Sopa de Caracol*, como novela representativa de Guatemala, no hay. Únicamente radica en el hecho de que en Guatemala aún no hay propuestas de denominar o nombrar a una generación como tal, pero también se puede explicar esta situación, según se ha manifestado en el marco teórico de esta tesis, de que la narrativa después de los años setenta y todo lo que conllevaba en cuanto a su forma de representación dio pie a discusiones y polémicas entre expertos y críticos de literatura, en cuanto a la forma de nombrarlo, sin embargo, como ha dicho el teórico Daniel Blaustein, su importancia estética no debe afincarse en cuanto a la época en que se dio (años después de los noventa) o como se nombre, sino en ese sentir y en la creatividad que el autor imprime a su obra, lo cual la hace única y articulada con el resto del mundo, en donde también se dan manifestaciones de preocupaciones en torno a lo que acontece y afecta a todos. Por otra parte, entre otras diferencias, el caso de cada escritor es diferente, pues así como pueden ser partidarios de los lineamientos de un solo movimiento también se decantaron por el de otros, tales como el de la generación de la onda, realismo sucio, entre otros, pues a partir de los años setenta, también confluyeron otros movimientos, que aunque guardaban rasgos y sentimientos similares, muchos se influenciaron por estos también, lo cual produjo una explosión o diversidad de estilos eclécticos o propios de un solo movimiento que en tiempos posmodernos resultan válidos de manifestar. El postboom es uno de esos movimientos que sigue vigente en el umbral del siglo XXI.

Las características que más predominan en la novela son: la temática de denuncia, la sexualidad explícita y el uso de la carnavalización, pues estos constituyen recursos que permiten referir una realidad desde otras perspectivas, que en otras épocas o generaciones no eran convencionales de utilizar en la narrativa.

Conclusiones

- 1) La novela *Sopa de Caracol* del autor guatemalteco, Arturo Arias, presenta rasgos del postboom investigados en la teoría de Emmanuel Tornés Reyes. Las características que se encontraron son: temática de denuncia; inclusión de géneros musicales o la musicalidad en los textos; predominio de la voz narrativa en primera persona; uso de la intertextualidad; el lenguaje coloquial; la ironía y la carnavalización; predominio de espacios urbanos y cotidianos, temática sexual; personajes cotidianos y estructura experimental.

- 2) En la etapa sintetizadora del marco operativo se realizó una descripción total de los siguientes elementos: temática, tiempo, personajes, título, estructura y espacios. Los resultados permitieron aplicar las características del postboom, según la teoría de Tornés Reyes.

- 3) Las características que predominan en la novela *Sopa de Caracol* son: temática de denuncia, el uso de la carnavalización, la parodia y la temática sexual explícita. Estos elementos sirven para arremeter contra una realidad denunciada. Además, su aparición inaugura una generación que constituye la nueva narrativa guatemalteca.

- 4) El postboom expuesto en *Sopa de Caracol* posee similitudes con el postboom hispanoamericano delineado por Emmanuel Tornés Reyes porque cumple con todas las características y requisitos que ha expuesto este crítico en su teoría acerca de esta tendencia literaria. En sí, no hay diferencias que guarde *Sopa de Caracol* como novela exponente del postboom de Guatemala y el de Hispanoamérica, más que aún en el umbral del siglo XXI, en Guatemala, todavía persiste interés por escribir novelas utilizando este tipo de estilo.

Referencias

1. (1999). *Guatemala Memoria del Silencio, Resumen del Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico*. Guatemala. Editorial Litograf.
2. Arias, A. (1998). *La identidad de la palabra, Narrativa guatemalteca del siglo xx*. Guatemala. Artemis Edinter.
3. Arias, A. (2004). *Sopa de Caracol*. Guatemala. Editorial cultura, Ministerio de Cultura y Deportes.
4. Bonet. C.M. (1969). *La Crítica Literaria*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Nova.
5. Calinescu, M. *Cinco Caras de la modernidad*. Colección metrópolis.
6. Cánovas, R. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana, La alegoría del prostíbulo*. (Primera edición). Buenos Aires, Argentina. LOM ediciones.
7. Castagnino, R.H. (1987) *El Análisis Literario, Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Argentina. Editorial El Ateneo.
8. Cifuentes Herrera, J.F. (2005). El diálogo de los cuerpos, *La sexualidad en la Literatura Guatemalteca (Narrativa escrita por varones)*. Guatemala. Colección Tres K-tunes. Editorial Palo de Hormigo.
9. Ezquerro, M. (1988). *Introducción al análisis textual*. Tolouse Le Mirail: France-Iberie Recherche.
10. Flores, R. (2007). *Signos de fuego, Panorámica de la literatura guatemalteca de 1960-2000*. Guatemala. Editorial Cultura.
11. Garrido Gallardo, M.A. (198). *Crítica Literaria, La doctrina de Lucien Goldmann*. España. Ediciones Rialp, S.A.
12. González Echeverría y Pupo-Walker, E. (2006) *Historia de la Literatura Hispanoamericana del siglo XX*, volumen II. España. Editorial Gredos.
13. Lyotard, J.F. *La condición Postmoderna*. (Séptima edición). Colección Teorema Serie Mayor. Editorial Cátedra.

14. Menton, S. (1985). *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala. Editorial Universitaria.
15. Reyzabal, M.V. (2003). *Diccionario de términos literarios*. España. Editorial Acento.
16. Sánchez Trigueros, A. (1996) A. *Sociología de La Literatura Teoría de la Literatura y Literatura comparada*. España. Editorial Síntesis, S.A.
17. Selden, R. (1985). *La teoría Literaria contemporánea*. (Nueva edición). Barcelona, España. Editorial Ariel, S.A.
18. Shaw, D.L. (1999). *Nueva narrativa Hispanoamericana*. España. Editorial: Cátedra, S.A.
19. Tornés Reyes, E. (1998). *¿Qué es el postboom?* (Segunda edición). Guatemala. Editorial universitaria de San Carlos de Guatemala.
20. Vattimo, G. y otros. (1994). *En torno a la posmodernidad*. Colombia. Editorial Anthropos del hombre.
21. Falla, Ricardo (1992). *Masacres de la selva. Guatemala*. Editorial Universitaria de San Carlos de Guatemala.
22. *Ideas estéticas en obras de los ganadores del Premio nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias (2008-2012)*. (2013). Guatemala. Departamento de Letras, Usac. Seminario.

E-Graffía:

23. Blaustein, Daniel. Febrero 2009. Rasgos distintivos del “post-boom” [versión electrónica]. Vol.2 N°1. 13 páginas. Recuperado el 20 de agosto de 2012, de: http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/04/art_13.pdf
24. Flores, Ronald. 30 de octubre de 2006. Hipótesis sobre la nueva novela guatemalteca [versión electrónica]. Recuperado en agosto de 2010, de:
25. Mackenbach, Werner. Junio de 2006. Sopa de Letras o la Recuperación de la parodia [versión electrónica]. Recuperado en agosto de 2010, de: <http://www.google.com.gt/#biw=1280&bih=540&scient=psy-ab&q=sopa+de+letras+o+recuperacion+de+la+parodia&oq=sopa+de+letras+o>

26. Romero, Manolo. Belize.com: música beliceña [versión electrónica]. 1 página. Recuperado el 9 de marzo de 2012 a las 12:47 p.m., de: <http://www.belize.com/musica-belice.html>
27. Rosell, Sebastián. De Epistemes y Paradigmas: La posmodernidad [versión electrónica]. 1 página. Recuperado el 27 de febrero de 2012 a las 11:00 a.m., de: <http://deepistemesyparadigmas.blogspot.com/2005/05/la-posmodernidad.html>
28. Tucux, Daniel & Vargas, Vania. 2007 Revista Luna Park. Arturo Arias: Una conversación recuperada [versión electrónica]. 1 página. Recuperado el 5 de mayo de 2013 a las 2:00 p.m., de: http://www.revistalunapark.com/anterior/index.php?option=com_content&task=view&id=210&Itemid=357