

Elsa Nuila Paredes

**"EL MONOLOGO INTERIOR EN
LOS COMPAÑEROS"**

Asesora: Licda. Elsa Margarita Morales Anleu



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Letras

Guatemala, noviembre de 1,996

UNIVERSIDAD DE LA COMPAÑIA DE JESU
Biblioteca Central

I N D I C E

Página

1	Introducción.....	3
2.	Justificación.....	6
3.	Objetivos.....	7
4.	Marco Metodológico.....	8
	4.1 Método estilístico.....	8
	4.2 Enfoque o planeamiento de la hipótesis.....	11
5.	Marco teórico.....	12
	5.1 La técnica del fluir de la conciencia en la narrativa del siglo XX.....	12
	5.1.1 Evolución de la técnica.....	17
	5.2 El tiempo en la narrativa del siglo XX.....	21
	5.2.1 Definición.....	21
	5.2.2 El tiempo en la narración.....	22
	5.2.2.1 Narración ulterior.....	28
	5.2.2.2 Narración anterior.....	28
	5.2.2.3 Narración simultánea.....	28
	5.2.2.4 Narración intercalada.....	28
	5.2.2.5 Prospecciones y retrospecciones.....	29
6.	Marco Antonio Flores y la renovación de la novela guatemalteca.....	31
	6.1 Características de la novela hispanoamericana del siglo XX. Tendencias más representativas.....	31
	6.1.1 Evolución de la narrativa.....	31
	6.2 Notas sobre el autor y su época.....	41
	6.2.1 Entorno histórico-cultural: Un perfil.....	41
	6.2.2 Breve apunte sobre la relación entre el entorno y la vida del autor.....	51
	6.3 Ubicación de Marco Antonio Flores en el proceso evolutivo de la novela guatemalteca del siglo XX.....	53
7.	Análisis de la obra.....	57
	7.1 Presencia del monólogo interior en la novela.....	57
	7.1.1 Características del monólogo interior en <u>Los Compañeros</u>	57
	7.1.1.1 El monólogo interior narrado.....	58
	7.1.1.2 El monólogo interior directo.....	58
	7.1.1.3 Recursos literarios dentro del monólogo interior.....	73
	7.1.1.3.1 El lenguaje.....	73
	7.1.1.3.2 Supresión de signos de puntuación.....	79
	7.1.1.3.3 Los espacios en blanco.....	85
	7.1.1.3.4 Los diálogos.....	86
	7.1.1.3.5 La letra en negrita.....	87
	7.1.2 El monólogo interior. Valor literario en <u>Los Compañeros</u>	88
	7.1.2.1 La temática.....	89
	7.1.2.1.1 La búsqueda.....	89
	7.1.2.1.2 El miedo, la angustia, la soledad: sus causas.....	95
	7.1.2.1.2.1 Los espacios.....	95
	7.1.2.1.2.2 El Bolo.....	96
	7.1.2.1.2.3 Chucha Flaca.....	99

7.1.2.1.2.4	Tatiana.....	102
7.1.2.1.2.5	El Patojo.....	103
7.1.2.1.3	La madre.....	104
7.1.2.1.4	La maestra: la escuela.....	112
7.1.2.1.5	Los viajes. Permanente búsqueda de la identidad.....	115
7.1.2.1.5.1	Separación de la madre.....	115
7.1.2.1.5.2	La huida.....	117
7.1.2.1.5.3	La imposibilidad del viaje...	120
7.1.2.1.5.4	La rebeldía: manifestación inmediata.....	123
7.1.2.1.5.5	El animismo: recurso literario en el viaje.....	124
7.1.2.1.5.6	Separación de la amada.....	129
7.2	El tiempo en la novela.....	130
7.2.1	El tratamiento del tiempo a través del monólogo interior.....	130
7.2.1.1	La temporalidad de la historia en el discurso.....	131
8.	Conclusiones.....	143
9.	Bibliografía.....	145

1. INTRODUCCION:

La novela guatemalteca ha tenido un desarrollo lento. Los procesos creativos se han visto interrumpidos por crisis políticas que imponen silencio a los escritores.

A pesar de ello, nuestra narrativa ha contado con escritores de la categoría de Milla, Irisarri, Martínez Sobral, Gómez Carrillo, Flavio Herrera y el Premio Nobel, Miguel Angel Asturias, entre otros no menos importantes.

Cada uno de ellos, en su momento, intentaron romper con la tradición que prevalecía, sin embargo, ninguno representó el inicio de un desarrollo sostenido en el manejo de la técnica narrativa en la novela guatemalteca.

Hacia 1944, y a raíz de los cambios socioculturales operados en el país, las letras guatemaltecas cobran auge. En ese momento surgen novelas como El Señor Presidente (1946), Hombres de Maíz (1949), Viento Fuerte (1950) de Asturias; Caos (1949), de Flavio Herrera y algunas de Monteforte Toledo, quien junto a López Valdizón impulsa una actitud renovadora en la novela guatemalteca. Trata, el primero de rebasar los límites del Criollismo con su obra Una manera de morir y el segundo supera la temática regional.

Sin embargo, en los años 70, Marco Antonio Flores hace un aporte determinante para nuestra narrativa. Los Compañeros es la novela que representa una nueva forma de escribir.

Esta novela trata el aspecto político-social como un problema complejo y generalizado, cuya resolución no depende de héroes nacionales, sino más bien de la intervención de un sinnúmero de elementos conjugados dentro de un proceso que tienda a la consecución de metas reales.

Además de la temática social, se plantea el problema existencial del hombre de la ciudad. Sus dudas, sus angustias y sobre todo su soledad.

Flores ofrece una novela por demás compleja. Tanto en su forma como en su temática, Los Compañeros representa una amplia posibilidad de análisis y, aunque la obra de arte no tiene como único fin la didáctica, muestra al lector aspectos vivenciales que explican, no sólo problemáticas sociales, sino planteamientos profundos propios de la existencia humana.

El análisis de Los Compañeros supone diversos enfoques, sin embargo, trataré de incursionar en aspectos relativos a la técnica narrativa que conlleva el estudio del monólogo interior, la temática y el tiempo. Con ello pretendo valorar la novela desde el punto de vista de la literatura que es, a mi juicio, el mejor camino para acercarse a tan valioso aporte a nuestras letras contemporáneas.

En este trabajo se comprobará la hipótesis que plantea el carácter innovador de Los Compañeros por el uso predominante del monólogo interior y como consecuencia la ruptura temporal y espacial que sustentan la temática predominante.

Para ello utilicé algunos aspectos del método estilístico. De tal manera que se consideraron los siguientes capítulos:

La técnica del fluir de la conciencia en la narrativa del siglo XX

Se hace una breve exposición sobre el monólogo interior, su origen, precursores, evolución de la técnica y principales exponentes de la misma. Se pretende con ello ofrecer una visión panorámica de la misma y valorar la importancia que reviste su utilización en la narrativa contemporánea.

El tiempo en la narrativa del siglo XX

De la misma manera se hace un esbozo de la forma en que se ha tratado el tiempo en la narrativa. Las técnicas que se derivan de la ruptura temporal y su importancia como rasgo innovador en la narrativa actual.

Marco Antonio Flores y la renovación de la novela guatemalteca

Se plantea un recorrido histórico de la evolución de la novela hispanoamericana, sus tendencias y exponentes más representativos para, finalmente, enmarcar la novela guatemalteca dentro de ese contexto.

En este entorno se ubica a Marco Antonio Flores y se resalta la importancia de su novela para las letras contemporáneas guatemaltecas.

Análisis de la obra

En este capítulo, valoro la obra de Flores, me centré en ella para demostrar lo aseverado en la hipótesis. Determiné algunos rasgos que la destacan como novela innovadora en nuestra novelística.

Los rasgos que analicé para valorar la obra son el monólogo interior como técnica narrativa predominante, la ruptura temporal como consecuencia de la utilización del monólogo, la ruptura espacial, por la misma causa y la temática más relevante, igualmente sustentada por el uso de la técnica señalada.

Finalmente, se presentan conclusiones en concordancia con el planteamiento de la hipótesis y el análisis realizado.

2. JUSTIFICACION

XX siglo Ieb evfien...

ad se eup ne smot el eb exodes
 eb El estudio de Los Compañeros, se justifica por lo siguiente:
 al ne rober

El Departamento de Letras tiene como cometido promover el estudio de los autores guatemaltecos. En ese contexto Los Compañeros adquiere importancia, porque con ella la novela guatemalteca se inscribe en el marco de la literatura Latinoamericana contemporánea.

El uso del monólogo interior como técnica narrativa predominante supone la alteración temporal y espacial y, dado el planteamiento temático, el mismo adquiere importancia gracias a dicha técnica.

Además de lo anterior, la novela de Flores representa características en el uso del lenguaje que marcan diferencias entre ella y sus antecesoras. Esas características están basadas en el uso de la lengua popular o coloquial, impregnada de muchísimos vocablos escatológicos, del caló y expresiones vulgares.

La lectura y análisis de Los Compañeros supone el conocimiento tanto de aspectos históricos como de temas profundamente humanos. El lector se encuentra frente a una novela innovadora dentro de las letras guatemaltecas. Obviando el análisis ideológico, desde el punto de vista de la estética, la novela de Flores justifica su estudio, al plantearse como punto de partida, de una nueva manera de enfocar la narrativa guatemalteca.

3. OBJETIVOS

- 3.1 Situar la novela guatemalteca dentro del contexto de la novela hispanoamericana.
- 3.2 Demostrar el carácter innovador de Los Compañeros en el contexto de la literatura guatemalteca.
- 3.3 Aportar características específicas del monólogo interior en Los Compañeros.
- 3.4 Plantear un breve panorama de la literatura guatemalteca contemporánea.
- 3.5 Demostrar que la técnica narrativa está en función de la temática.
- 3.6 Demostrar que la ruptura temporal y espacial adquieren significado dentro de la obra.
- 3.7 Demostrar el significado de los espacios en la novela.

5. MARCO TEORICO

5.1 La técnica del fluir de la conciencia en la narrativa del siglo XX

La psicología de William James, difundiendo el concepto de corriente de conciencia, revelando la existencia de recuerdos, pensamientos fuera de la "conciencia primaria", y el psicoanálisis de Freud, haciendo emerger de la sombra las estructuras ocultas del psiquismo humano, impulsaron poderosamente esa nueva especie de novela "la novela de las profundidades del yo". (4:187)

Esta nueva forma de aprehender al hombre, influyó en narradores, que como apunta Aguiar e Silva, crearon la novela de las profundidades del yo. Nombres como los de Proust, Joyce, Woolf, Faulkner... surgen como innovadores de la técnica que trata de reflejar el caos interior del hombre.

El término "corriente de la conciencia" o "fluir de la conciencia" fue acuñado por William James en 1890, en su obra Principles of psychology: "Stream of consciousness", según señala Anderson Imbert, por analogía entre los cambios que se suceden en la intimidad del hombre y la renovación de las aguas corrientes de un río. En la metáfora "corriente del pensamiento de conciencia de vida subjetiva", entran lo racional e irracional, el olvido y la memoria.

La metáfora se redujo a "corriente de la conciencia", la cual fue adoptada por críticos literarios de la lengua inglesa para aplicarlo a obras muy subjetivas escritas en esa lengua, como las de Woolf, Faulkner, Joyce, etc.

Aguiar e Silva anota lo siguiente:

La técnica del monólogo interior la inventó Edouard Dujardin (1861-1949), oscuro escritor francés que publicó en 1887, una novela en que el monólogo interior se utilizaba abundantemente: Les lauriers sont coupés. James Joyce reconoció en Dujardin un precursor de la técnica narrativa de su Ulisses. En un librito titulado El monologue intérieur, publicado en 1931, Dujardin caracterizaba así el monólogo interior: "el monólogo interior, como cualquier monólogo, es un discurso del personaje puesto en escena, y tiene como fin introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje sin que el autor intervenga con explicaciones o comentarios, y, como cualquier monólogo, es un discurso sin oyente y un discurso no pronunciado; pero se diferencia del monólogo tradicional por lo siguiente: en cuanto a su materia, es una expresión del pensamiento más íntimo, más próximo al inconsciente; en cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a cualquier organización lógica, y reproduce ese pensamiento en su estado naciente y con aspecto de recién llegado; en cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas a un mínimo de sintaxis" (texto reproducido por Michel Raymond, Le roman depuis La Révolution, Paris, Colin, 1967, pp 312-313). El monólogo interior, es, pues, una técnica adecuada para la representación de los contenidos y procesos de la conciencia -y no

sólo de los contenidos más próximos al inconsciente, como afirma Dujardin-, diferenciándose del monólogo interior tradicional (directo o indirecto) por el hecho de captar los contenidos psíquicos en su estado incoactivo, en la confusión y el desorden que caracterizan el flujo de la conciencia. En el monólogo interior indirecto se verifica la copresencia de comentarios o notaciones del narrador y de palabras del personaje. (1:195)

La manifestación de sentimientos se expresa por medio de los estímulos de la realidad circundante y de la respuesta a los mismos.

Las experiencias mentales del hombre pueden ubicarse en el límite de la conciencia o trascender hacia límites que están por debajo de él. A esos procesos vitales no sentidos, se le llama "subconsciente".

El ámbito de la subconciencia no es presentado, su actividad es ajena a la razón.

Con el lenguaje se hace posible el conocimiento conceptual y tanto las experiencias subjetivas como las objetivas se hacen conscientes.

Los narradores tratan de describir la interacción entre consciente y subconsciente, lenguaje y conocimiento, en sus personajes.

La tarea es por demás difícil, puesto que, para que el lector conozca los sentimientos de los personajes, debe llegar a esa fase psíquica anterior al lenguaje y deberá hacerlo, sin embargo, con el lenguaje.

Si el fluir de lo irracional de la subjetividad es amorfo, pre-verbal, la lengua discursiva es un factor limitante, de tal manera que para lograr esa subjetividad intuida por el narrador en el personaje, deberá aferrarse a la fantasía, al aspecto ilógico del lenguaje y otorgar a su personaje una lengua cuya estructura sintáctica y morfológica proyecte esa intuición; es aquí, entonces, cuando la lengua adquiere un carácter simbólico. La lengua se constituye no solo en significante sino en significado.

La intuición que el narrador tenga de su personaje nos la transmite mediante la lengua, con la cual puede crear las más diversas posibilidades de creación. La técnica juega un papel muy importante, puesto que con ella logrará una intención determinada. El narrador prefiere, a veces, guiar al lector, explicándole con una lengua apegada a las normas del discurso gramatical. O por el contrario, tratará de que su habla se parezca, en lo posible, a ese caos interior que es la subjetividad del personaje, para lo cual hará uso del monólogo interior.

Cuando el narrador utiliza el monólogo interior, el personaje adoptará una actitud introspectiva y la forma del discurso y su visión dentro del relato, caracterizará las diferentes formas del monólogo interior.

El narrador introspectivo se autoexamina. Narra, por tanto, en primera persona, el protagonista, se analiza e interpreta con lucidez sus experiencias.

UNIVERSIDAD DE LA AMÉRICA LATINA - SEDE CENTRAL DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Su discurso estará apegado a las leyes de la gramática y relaciona al personaje con las circunstancias.

La voz del personaje es un monólogo, pero como supone un auditorio, su discurso será organizado, dispuesto para ser escuchado y entendido. Aquí, el acto mental incoherente y caótico no está presente, sino más bien es la expresión de una subjetividad que ya ha elaborado su mensaje.

Otra forma de introspección es la que plantea al narrador como intermediario entre el personaje y el lector. El narrador explica lo que el personaje "sintió" o "pensó", auxiliándolo con sus palabras para que explique lo que existe en esa zona sin palabras.

Estas dos formas de introspección corresponden a las formas tradicionales en las que la técnica utiliza, aún, la lengua discursiva como parte esencial.

Tomaré como base la clasificación que, de los monólogos interiores, hace Enrique Anderson Imbert.

El monólogo interior es una técnica lingüística innovadora, toda vez que el narrador trata de hacerse menos obvio, al grado de renunciar a su personalidad y a su lengua. Su intención es lograr que el lector imagine que se asoma al interior del personaje, pero sin intervención de nadie; además, tratará de que el personaje dé la apariencia de que no dirige a nadie su discurso.

La técnica sirve para que el lector se asome a las emociones, en una fase que precede al lenguaje; por lo tanto, se expone toda la emotividad del personaje.

A través del monólogo interior, el personaje se desnuda ante el lector. Su discurso es silencioso, desordenado, caótico, porque llega de lo profundo del ser; por lo tanto, el narrador no lo ordena.

Para efectos de este trabajo, consideraré dos clases de monólogo interior, los cuales, a mi juicio, se encuentran ampliamente ejemplificados en la obra a analizar: el monólogo interior narrado y el monólogo interior directo, como se verá en el capítulo correspondiente.

5.1.1 Evolución de la técnica

Alberes señala que la novela del siglo XX, ha abandonado las "formas fijas". (4:3)

Este siglo se inicia para la novela como una época de crisis, luego de su esplendor obtenido en el siglo XIX.

En A la recherche du temps perdu, Proust presentó el primer "manifiesto estético" de esa crisis y la visión de un nuevo horizonte.

El inicio del nuevo siglo lo marcan varios aspectos sociales y culturales, tales como la Primera Guerra Mundial, la creación de la Escuela Formalista Rusa, los estudios de la lingüística de Ferdinand de Saussure, los descubrimientos de Einstein sobre la relatividad y la revolución proletaria en Rusia (1917).

En el campo literario, el cambio en la narrativa se da un poco más tarde que en la lírica. El primero se manifiesta a principios de los años 20, según señala Pollman, con Ulysses (1922) y Manhattan Transfer (1925). (En este tiempo empieza

también Musil a escribir Der Mann Ohne Eigenschaften). El segundo impulso tiene lugar al final de los años veinte y principios de los treinta con The sound and the Fury (1929), Berlin Alexanderplatz (1929), The Waves (1931) y la trilogía U.S.A. (The 42 Parallel, 1930; Nineteen Nineteen, 1932; The Big Money, 1936).

Asimismo, señala Pollmann, en esta época se encuentran grandes novelas francesas, que, aunque menos innovadoras en la forma, son trascendentes, como La Condition humaine de Malraux.

La novela francesa se torna innovadora y caótica, en el momento en que adquiere las bases filosóficas del existencialismo y surge el "Nouveau Roman".

El origen de este movimiento disociativo de la estructura sintáctica está en el uso, en la novela, de la lengua coloquial, está en el intento de acercarse cada vez más a la forma de expresión verbal que, hasta el momento, había diferido en mucho, de la expresión escrita.

El uso del habla coloquial rompe, en consecuencia, con las estructuras de la novela.

Proust introduce en su novela el habla coloquial, aunque no rompe con la sintaxis. El introducir un vocabulario del habla popular, da a su narración características específicas, en las que el habla toma un nuevo significado. A partir de ese momento, la palabra insignificante aparecerá junto a la palabra propia de la escritura.

El monólogo interior como técnica utilizada por la llamada literatura de la palabra, pretende dos objetivos: la búsqueda de una verdad psicológica más profunda y la búsqueda de

una verdad social exacta, como lo asegura Jean Block-Michel en su libro La "nueva novela".

En este momento sucede un cambio brusco en la continuidad narrativa para dar paso al pensamiento libre, a través de dos técnicas: el monólogo interior y la segmentación del relato.

En el Ulysses, el monólogo de la señora Bloom es un fluir caótico de ideas. Esta novela presenta formas aún tradicionales, tales como la construcción de las oraciones; sintácticamente, todas están bien elaboradas aunque, en algunos casos, varias de ellas quedan inconclusas de forma intencional.

Desde el punto de vista de la acepción del arte, en Hispanoamérica era un poco difícil incorporar a la narrativa modelos como el de Joyce. Sin embargo, y sin perder la forma ordenada, es aceptada por la literatura inglesa y la norteamericana con Dos Passos, Faulkner y Virginia Woolf, autores que se constituirán, más adelante, en modelos de los hispanoamericanos.

De John Dos Passos, señalaré que toma de Joyce la dislocación de las acciones, de tal manera que sus personajes carecen de importancia. La secuencia narrativa se interrumpe y técnicas utilizadas por Joyce como la intercalación de recortes de periódicos diseminados, textos de canciones de moda, definiciones de diccionario, hacen que la novela sea novedosa.

Sin embargo, existe un orden en la estructura externa, de tal manera que temática y forma presentan características análogas. Se puede asegurar que a pesar del caos aparente, es novela y tiene unidad, misma que se obtiene a través de las analogías entre temática y forma.

William Faulkner hace uso del monólogo yuxtaponiendo las conciencias fragmentadas de los personajes. Juega, además, con la temporalidad, al colocar en desorden los capítulos de su novela. Acentúa la relación temático-formal del relato cuando presenta un estado caótico del mundo narrado. Los personajes narradores carecen de la concepción espacio temporal del hombre normal por lo que la causalidad quedará abolida. La intención del autor es evitar la constructividad de la novela.

Virginia Woolf cuestiona el género novela al presentar parlamentos similares a monólogos. Sus novelas presentan una estructura consciente. Los personajes evolucionan constantemente dentro del mundo narrado, por lo tanto la forma debe ser objeto de simbolización.

Ajenas a la visión objetiva, estas novelas impresionistas buscan en las conciencias no sólo manifestaciones individuales, sino manifestaciones de una colectividad. Ahora, el lector, a través de la técnica del monólogo interior, puede tener a la vista el alma y las sensaciones vívidas por los personajes, el contacto es directo, el narrador tradicional ha quedado en el pasado.

Todas las innovaciones técnico-temáticas desembocan hacia los años 1948-50 en lo que se conoce como "la nueva novela" o el "nouveau roman", que es un tipo de novela que surgió en Francia como culminación de la aventura iniciada hacía algunos años y que tenía como fin último, la liberación de la novela de sus formas tradicionales como lo señala Alain Robbe Grillet citado por Victor Manuel Aguiar E Silva en Teoría de la Literatura. (1:227)

El impulso decisivo hacia una nueva novela en Francia e Iberoamérica está comprendido entre los años 1948 a 1963. De aquí en adelante la novela moderna toma una nueva forma de expresión y se encamina por nuevas rutas.

Son características sobresalientes en la nueva novela la importancia del hombre y su subjetividad, la intención de plasmar en la obra de arte la autenticidad de la vida y el destino humano, que serán representativos de un mundo caótico, fragmentado y absurdo, amén de la incongruencia notoria entre el ser y su entorno. Todo lo anterior se manifiesta a través de la técnica que más libertad permite al creador, es decir, una técnica que evidencia con mayor claridad todo lo que la novela desea manifestar: el monólogo interior.

5.2 EL TIEMPO EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XX

5.2.1. Definición:

La concepción del vocablo se hace difícil porque ninguna invención del hombre lo representa realmente.

Por otra parte, concebimos el tiempo lineal, mismo que es insuficiente para la conceptualización de fenómenos psicológicos.

La naturaleza del hombre es temporal, por lo tanto el concepto de tiempo ha sido creado por la cultura.

A través de la observación y experimentación del hombre aprehende los cambios físicos, fisiológicos, químicos, etc. que se suceden en la medida en que transcurre un tiempo que ha planteado fuera de sí.

Asimismo, el hombre puede expresar una realidad exterior y una interior, así como también su concepto de tiempo a través de la lengua.

Desde la antigüedad griega podemos encontrar dos posturas encontradas: los que creían que el ser humano fluye y sus opositores que creían en un ser que permanece estático, las dos posturas son planteadas por Platón.

En el mundo griego, siempre se planteó la posibilidad de aferrarse a algo que no cambiara, por lo tanto la idea del cambio en las cosas quedó desechada.

San Agustín, quien representa la posibilidad de explicación del tiempo en la ficción, recibió influencia tanto de Platón como de Aristóteles y Plotino.

Al respecto, señala Enrique Anderson Imbert, interpretando la idea de tiempo de San Agustín.

La experiencia humana del tiempo es irracional, nos dice. El pasado y el futuro carecen de existencia pero poseen extensión; el presente carece de extensión pero no carece de existencia. La experiencia humana del tiempo es, pues, irracional; el presente aparece ante la razón privado de ser y cuerpo, como un límite ideal que une y separa pasado y futuro; pasado y futuro que a su vez, sólo cobran sentido en función del presente pues el pasado es un presente abolido y el futuro es un presente esperado. (3:258)

Posteriormente, en los siglos racionalistas XVII y XVIII, Anderson Imbert, sitúa dos corrientes filosóficas: la Racionalista con Descartes, Leibniz, Spinoza y la Empirista con Locke, Berkeley y Hume.

De los Racionalistas señala:

(...) la realidad absoluta es eterna; el tiempo es sólo una característica de los fenómenos. (3:259)

En el caso de los Empiristas apunta:

(...) el conocimiento viene de la experiencia y sólo experimentamos una sucesión de impresiones e ideas. (3:259)

El espacio está comprendido dentro del tiempo, puesto que los hechos comprendidos dentro de sí mismos están, a su vez, ordenados en el tiempo, por lo tanto ordenados dentro del hombre.

Durante el siglo XIX, se consideran las teorías mecanicistas, las cuales no consideran el tiempo interior, es decir, el tiempo subjetivo vivido por el individuo.

En el siglo XX, se plantean diversas ideas sobre el tiempo, algunas siguen aceptando la vinculación de tiempo, espacio y materia; mientras que otras, como las de Dilthey y Bergson, se encaminan por la vía que Kant había señalado. Reconocen, entonces, que el hombre aprehende la realidad, desde su intimidad, como una sucesión.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Edmundo Husserl, señala Anderson Imbert, aunque no es kantiano:

Como Kant explora la conciencia -para él, un campo cerrado- y allí encuentra vivencias ("Erlebnis, experiencia en cuanto experiencia vivida") que están enlazadas entre sí por la forma de tiempo. Tiempo que nace del tránsito, en la conciencia del futuro al presente y del presente al pasado. El presente que huye siempre hacia el pasado, es retenido por la conciencia. Esa retención y la retención de esa retención y la retención que le sigue en una serie de retenciones que acaban por oscurecerse cuando ya no las percibimos ni rememoramos, nos permiten conocer el pasado. El presente también está preñado de expectativas. El futuro, pues, se transforma en presente. Es un proceso de protenciones que se renuevan constantemente y nos anticipan lo que va a ocurrir, aunque lo hacen en el vacío. El antes, el ahora y el después se unifican, con sus re-tenciones y pro-tenciones, en las in-tenciones de la conciencia. (3:261)

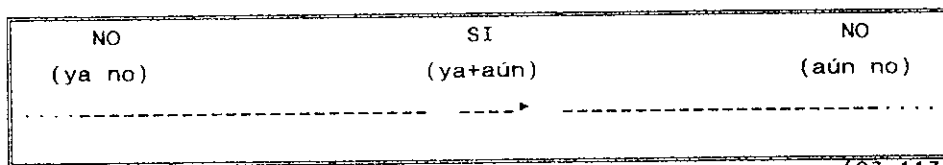
Existen, entonces, para el hombre, dos formas de aprehender el tiempo: una con relojes y elementos que miden el tiempo, lo cual presupone que el hombre debe conocer, simbolizar cada elemento para poder interpretarlo. Es en el momento de la simbolización en el que se pone de manifiesto la acción de la psiquis. Por otra parte, podemos citar otro tiempo: el interior. El tiempo interior del hombre que sólo es susceptible de ser conocido cuando se tiene un

conocimiento psicológico. Se concluye, entonces, que probablemente no pueda hacer una separación real entre los objetos temporales exteriores al ser humano y su simbolización interior del tiempo.

El hombre ha creado múltiples manifestaciones culturales, sin embargo, la literatura es la única que le permite la expresión de su tiempo interior o dicho de otra manera la manifestación de su tiempo vivido.

La representación del tiempo se puede hacer de diversa manera: La representación lineal del tiempo es mencionada por Ramírez Molas en Tiempo y Narración como tiempo "categorial", ya que a través de esa presentación se marcan categorías para todos los estados transitorios temporales, así: el ahora, fugaz, efímero, móvil, es el sí del tiempo, que se colocará entre los dos no: El pasado que constituye el "ya no" y el futuro que será el "aun no".

Veamos:



(27:117)

La línea categorial no tiene principio ni fin.

A los espacios intermedios que quedan entre el ahora y el ya no (pasado) y el ahora y el aún no (futuro) se les denomina entre tanto. Véase cuadro citado, del mismo autor y obra mencionados.

pretérito ya no (antes de ahora)	presente ya + aún (ahora)	futuro aún no (después de ahora)
↑	entretanto	entretanto
antes de entonces (hasta)	después entonces (desde)	antes de luego (hasta)
		↑ después de luego (desde)

(27:19)

Además de las categorías temporales arriba señaladas, existen hechos de experiencia que determinan el tiempo, por ejemplo: alteraciones fisiológicas (sueño-vigilia, inspiración-expiración); fenómenos astronómicos (rotación de la tierra, etc.). La repetición fenoménica es la que hace posible la medición del tiempo con relojes y calendarios.

5.2.2 El tiempo en la narración:

La ruptura temporal y el tratamiento del tiempo como tema, en la narrativa del siglo XX, cobra auge con la creación de los innovadores de la técnica narrativa; Proust, Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka. Su influencia ha renovado las letras de nuestro siglo, no sólo en Europa, sino también en Latinoamérica.

Proust, señala Mario Alberto Carrera, refiriéndose a la novelística de este autor:

(...) la gran novela de Proust -grande en extensión y en calidades- asume y absorbe los rasgos del tiempo cíclico: Todo termina donde comienza y todo comienza donde termina. Para darnos la impresión o transmitirnos la sensación y la intuición que el tiempo en realidad no existe o que al menos su

evolucionar es circular y cíclico y que al cerrarse el círculo que alguna vez se comenzó -hace cien o mil años- la rueda de la vida y de la temporalidad se reinicia en el mismo punto. (14:17)

Para Jean Paul Sartre:

la mayoría de los grandes escritores contemporáneos, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gice, Virginia Woolf, han intentado mutilar el tiempo. (16:17)

Es menester señalar, pues, que desde que Proust escribiera En busca del tiempo perdido, la novelística tiende a presentar hechos ubicados en el pasado de los personajes, surgen los recuerdos a veces de una manera imprevisible, sorprendiendo al lector y llevándolo indistintamente a un vaivén entre los dos planos temporales trabajados, el presente y el pasado.

Esta alteración en el orden temporal está íntimamente ligado con la técnica del monólogo interior, que, siendo ésta la más adecuada para presentar un libre fluir de la conciencia, será, también, la más utilizada en la actualidad.

En la narrativa es el narrador el que maneja el tiempo, así, en un espacio temporal mínimo pueden plantearse extensas manifestaciones psíquicas o en largos períodos temporales se nos presenta la suspensión de un acontecimiento.

Para efectos de este trabajo tomaré como punto de referencia la relación narrador-tiempo y la clasificación presentada por Anderson Imbert quien a su vez la toma de Gennette.

5.2.2.1 Narración ulterior:

Los tiempos verbales en pasado indican que la narración es posterior a la acción. Para representar la acción pretérita el narrador utilizará diferentes elementos temporales tales como calendarios, manifestaciones naturales, etc.

Este pretérito está ligado de alguna manera con el presente, puesto que estímulos del presente remiten al pasado o bien a través de la evocación de ese pasado se logra la identificación de elementos del presente. Existe, entonces, un instante en el que convergen presente y pasado.

5.2.2.2 Narración anterior:

Los tiempos verbales están en futuro. Se finge una profecía. El efecto es como si la acción precediera a la "acción".

5.2.2.3 Narración simultánea:

Tanto el tiempo de la acción como el de la narración son coincidentes, con lo cual se logra un efecto de inmediatez.

5.2.2.4 Narración intercalada:

La narración se intercala entre los momentos de la acción.

Se logra con esto que las acciones de los personajes tengan una explicación en su variación, además, contribuye a la distensión (aparente) del tiempo de la acción, con lo cual se pretende suspender momentáneamente la acción.

En la realidad, las acciones del hombre están ordenadas cronológicamente de principio a fin, nadie puede venir de donde no ha llegado.

En la narración el autor crea un mundo propio, el cual ordenará de acuerdo con su gusto particular. Tanto el tiempo del inicio como el del final de su creación, estarán ordenados como mejor le parezca. La secuencia, pues, variará de acuerdo con cada autor.

Es posible estudiar los tiempos en cada uno de los apartados anotados, mismos que serán ficticios por encontrarse dentro del mundo narrado.

Se aceptará que el tiempo de la acción es físico y que hay narraciones en las que los tiempos tienen la misma dirección, mientras que en otras no sucede de esta manera.

Es muy difícil lograr un cuento en el cual coincidan el tiempo de la acción y el de la historia. Así $T_a = T_h$.

5.2.2.5 Prospecciones y retrospecciones:

Tomando en consideración lo anotado anteriormente, cabe analizar las divergencias entre el tiempo de la acción y el tiempo de la historia, los cuales se presentan en forma de prospecciones y retrospecciones y son denominados por Genette como "analepsis" a la retrospección y "prolepsis" a la prospección, en su obra Figures III en la cual analiza textos de Proust.

En la retrospección se nos presenta un narrador que desde su presente mira hacia el pasado y los datos que de él extrae servirán para explicar alguna acción del presente.

La retrospección se presenta de múltiples formas: a veces toda la narración es retrospectiva o se establece un juego oscilatorio entre el presente y el pasado, el cual relaciona constantemente o de manera periódica ambas temporalidades.

Existen retrospecciones en las cuales las narraciones presentan grandes espacios nulos, es decir, espacios en los cuales no aparecen acciones, a estos espacios se les denomina elipsis, otros, sin embargo, presentan una retrospección cronológicamente ordenada.

La retrospección se utiliza, también, para presentar acciones reiterativas, mismas que han quedado fijas en la mente del personaje.

La retrospección puede utilizarse con cualquier tipo de narrador.

Los recursos retrospectivos son variados: recuerdos voluntarios o involuntarios, la ensoñación, el delirio por fiebre o locura, cartas, confesiones o resúmenes con preferencia de determinadas acciones.

Las prospecciones o prolepsis son menos frecuentes. El narrador en tercera persona actúa como agente tranquilizante o inquietante al adelantar datos de acciones futuras al lector.

Cuando este procedimiento lo utiliza el narrador en primera persona, para caracterizar al protagonista o al testigo.

6. MARCO ANTONIO FLORES Y LA RENOVACION DE LA NOVELA GUATEMALTECA.

6.1 Características de la novela hispanoamericana del siglo XX. Tendencias más representativas.

6.1.1 Evolución de la narrativa:

El siglo XX, indudablemente, ha marcado un gran avance en la novela hispanoamericana.

Desde la primera novela, El periquillo sarniento, hasta el llamado "Boom" hispanoamericano, nuestra novelística ha evolucionado de acuerdo con las exigencias del arte contemporáneo.

Esta evolución, no permite caracterizar de manera global a la novelística de la época.

En este siglo muchas tendencias originadas tanto en Europa como en Norteamérica han influenciado nuestra literatura. Las influencias se han dejado sentir tanto en la forma como en el contenido, sin embargo, este último es el que se ha logrado mantener, en alguna medida, ajeno a la influencia extranjera.

El inicio del siglo XX es época de emancipaciones políticas, por lo tanto, la etapa en la que los pueblos buscan su identidad.

La novela nace en Hispanoamérica como una evolución del cuadro de costumbres, el cual se adaptaba al deseo de enaltecer las costumbres de los pueblos que recién iniciaban una vida independiente, con ello se contribuyó a afianzar el sentimiento de nacionalidad de los pueblos.

Los narradores no sólo acumularon los cuadros de costumbres, sino describieron en forma exhaustiva las nuevas sociedades que se estaban formando.

La descripción de cuadros de costumbres tiene su mayor auge durante el Romanticismo, de tal manera que al tomar como elemento referencial a la sociedad y sus costumbres, pasaron al realismo, lo cual confiere madurez a la novela del continente americano.

La última década del Siglo XIX y la primera del XX acumularon gran cantidad de tendencias, corrientes literarias y autores, pero de entre todo este mundo de creadores y creación, se pueden destacar aspectos sobresalientes y representativos: la poesía gauchesca, la narración costumbrista y de la vida popular, además de la que es propia de los pensadores.

La novela latinoamericana, en la segunda década del XX tiene como característica general su tendencia al vanguardismo y la preocupación social. (13:89)

En la tercera década de nuestro siglo, toma auge tanto la revolución de la expresión artística, como la preferencia por hacer de la literatura una manifestación portadora de mensaje revolucionario político-social.

Más recientemente, la narrativa tiende a involucrar cambios innovadores en la expresión lingüística y estructura externa de la novela.

Pero no sólo la forma y la expresión han variado en la novela de los últimos tiempos, sino el tratamiento de la temática dentro de la cual ha destacado la problemática social y la

del hombre consigo mismo, ello ha contribuido a que los temas se tornen reiterativos.

La novela hispanoamericana de nuestro siglo, presenta según José Luis Martínez, dos momentos de apogeo al iniciarse el mismo: El primero se ubica entre 1924 y 1930 y el segundo representa el "Boom" de la novela latinoamericana que se ubica en los años sesenta.

El Modernismo da inicio a lo que se denomina la modernidad y es a partir de este momento en el que se inicia para Hispanoamericana, una nueva época. Marina Galvez afirma:

De ahí que la Modernidad, en definitiva, se defina como la estética del cambio, de lo asistemático, lo fragmentario, lo discontinuo, y en cuanto a lo ideológico como la reflexión crítica de los síntomas de la "crisis", igualmente en un hacer y deshacer continuo, en una búsqueda incansable que explican y justifican su proteica estética. (18:21)

La "nueva novela" presenta, en la elaboración de la forma externa, su mejor expresión; recursos procedimientos técnicos. Además de las preocupaciones por nuevos acontecimientos históricos-sociales, servirán para matizar la creación literaria de la época. El conjunto de elementos citados, contribuye para lograr una creación fecunda y cuya evolución la podemos detectar, en sus inicios, hacia las últimas décadas del siglo XIX, con el Modernismo. Octavio Paz señala a este respecto que es el Modernismo la tendencia estética que marcó el inicio de la verdadera modernidad en Hispanoamérica. (16:20)

La novela que se inicia en el 40 se caracteriza porque une el "interiorismo" que es uno de los primeros intentos conscientes del creador hispanoamericano de crear incorporando a su narrativa temas de proyección universal, con el planteamiento sociológico.

De esta actitud se origina la postura de los llamados nuevos novelistas que crean una novela altamente subjetiva en la cual se analizan los conflictos internos creados por la época de modernidad.

La novela escrita en la década de los 40 al 50 tiene características que la diferencian de la anterior. El ámbito, por ejemplo, cambia de rural a ciudadano, asimismo, la temática será distinta, pero siempre enmarcada dentro de la preocupación social y la crisis de civilización que sufre el hombre.

Es, sin embargo, la forma la que se someterá a cambios más profundos y determinantes, al separarse de la postura mimética adoptada en el siglo XIX, incorporar las formas novedosas que propone la vanguardia.

Los cambios en la narrativa obedecen a la postura ideológica adoptada por los autores frente a la realidad. El autor, ahora no copia la realidad, sino se sirve de ella para presentarla, casi siempre de forma violenta. Toma los acontecimientos históricos, sociales o de otra índole, para oponerse a ellos y, de igual manera, procede cuando presenta problemas internos del escritor, es decir, los presentará de forma violenta; sin embargo, el autor está consciente del carácter ficcional de su obra, por lo cual hará uso de la ilusión.

Es notorio que las novelas de los 40 rompieron con la tradición criollista o mundonovista e incorporaron los cambios

que la vanguardia estaba promoviendo, mismos que son más obvios y generalizados en los años 60.

Es a partir del 40 que se inicia el cuestionamiento existencial. Se fija una temática de soledad, frustración, incomunicación y absurdo. También se busca la esencia del ser humano en función de los problemas socioculturales.

El creador no deja a un lado la problemática que involucra cambios ocurridos en el área rural bajo la influencia de la revolución técnico-industrial, asimismo se presentan problemas agudos en las ciudades más o menos industrializadas, en las que se da la consiguiente deshumanización del individuo, además de la aparición de grandes cinturones de miseria como producto de la emigración de pobladores del área rural hacia las urbes, en busca de las mejoras que prometen estos grandes cementerios de concreto.

Dadas las características anteriores, sólo queda anotar lo que ya Sábato ha señalado: "La literatura actual refleja la crisis del hombre y de su sociedad".

Es obvio que son los años 40 los que presentan cambios en la literatura.

Los escritores que producen para el Boom y los que a lo largo de la duración del mismo se integren, tienen como primordial objetivo la búsqueda de nuevas formas expresivas, que unifiquen toda la producción bajo el título de "novela de creación" o "nueva novela".

Todos los autores son importantes, pero es pertinente detenerse un momento en torno a Rulfo y Cortázar, quienes llevan a su máxima expresión la innovación formal de la narrativa.

Ambos logran integrar tanto la estructura externa como la temática, de tal manera que una explica a la otra, o dicho de otra manera, la temática debe apoyarse en la estructura de la obra ser susceptible de análisis.

El nacimiento del Boom es la consecuencia de todos los factores literarios y extraliterarios que hemos venido enumerando, pero también deberán considerarse algunos aspectos, que si bien es cierto, son extraliterarios, constituyen más adelante parte importante de la temática tratada en la novela. Me refiero al triunfo de la Revolución castrista, con la consiguiente aceptación de la ideología de la misma por parte de escritores hispanoamericanos que de inmediato hicieron eco a la postura de la Isla, pensando que era el punto de partida para la reivindicación de los pueblos oprimidos por el imperialismo.

Otros factores determinantes en la difusión del Boom lo constituyen las traducciones, el cine que tomaba las obras de García Márquez, Cortázar, Borges, Cabrera Infante, y otros, para hacer reproducciones totales o parciales e incorporarlas a su arte.

Este fenómeno político-social y publicitario estuvo al servicio de una realidad auténtica y literaria (16:49).

Según Marina Gálvez, el Boom presenta las siguientes características:

- 1o. El desarrollo de la preocupación acerca de las estructuras narrativas determina en obras como Rayuela o Tres tristes tigres la máxima exigencia de un lector activo capaz de organizar la materia narrativa.

20. El desarrollo de la experimentación lingüística, cuyas motivaciones van desde la búsqueda de una identidad cultural, esto es, la creación de su propia realidad dentro de la experiencia de la novela, hasta otras motivaciones, que precisaremos en su momento, para la máxima expresión en la experimentación verbal desarrollada en obras como las de "onda" y "la escritura" en México.

30. Se insiste en el derecho del autor a la invención de su propia realidad ficcional. Se plantea con frecuencia el problema de la creación literaria como tema, huyendo siempre del posible riesgo de caer en la mimesis. En este sentido se consideran las novelas de experimentación lingüística ya citadas, novelas que tratan de recoger el hecho anterior o simultáneo a la narración misma, o temas en los cuales el proceso de la invención de la historia es manifiesto: narradores múltiples, escritos que comprueban lo narrado en la novela, una novela dentro de otra novela, etc.

40. Tampoco se ignora la exploración de la realidad más próxima o concreta, mediante lo cual, ante el afán de incorporar todos los niveles de representación, conduce en ciertos casos, a través del experimentalismo lingüístico o estructural, a cierto expresionismo e incluso a la caricatura y lo grotesco.

6o Existen obras, además, más íntimas como las de Onetti.

7o. Continúan los temas existenciales, evitando siempre el análisis psicológico, pero ahondando sin embargo por otros caminos (míticos, alegóricos) en las esencias del ser humano de todos los tiempos o del momento concreto en que se sitúe el autor.

8o. Se plantea el rechazo a la moral burguesa y ciertos hábitos de comportamiento sociales propios del presente, e incluso la forma habitual de percibir la realidad.

9o. Ligado al último tema aparecen novelas de iniciación o maduración de jóvenes y adolescentes, las cuales rechazan paródicamente o no, la influencia de ciertos contextos o modelos culturales dominantes, por ejemplo las novelas de "la onda".

10o. Cierta vertiente tiende a unificar poesía y novela, o música y novela, en un afán de huir de la anécdota de la narración; o mediante una preponderancia de la representación del objeto aislado a veces del caos circundante, donde no existe armonía entre los diversos componentes debidamente jerarquizados en el cosmos.

11o Existe una variedad de fórmulas narrativas que alcanza desde la mayor complejidad estructural.

Como producto de todo este Boom de la literatura surge un grupo de escritores que tienen en común considerar al lenguaje como el elemento de mayor interés, y a través de él logran cambios formales ligados con fenómenos socioculturales que aún no finalizan, tal el caso del arte de masas que se principia a desarrollar en la década de los sesenta y que conlleva la pérdida del objeto artístico.
(18:60)

La época de los 70 y 80 es importante toda vez que resalta la restauración del referente en el discurso y la incorporación masiva del habla coloquial en función de lo verdadero. Se destaca la necesidad de que lo narrado sea vivencial. El testimonio como objeto del discurso, amén de la crónica que es la más utilizada por su carácter realista y vivencial.

Los personajes son jóvenes protagónicos de una realidad que rechazan por adversa a sus propios intereses y a los de la sociedad en la que se mueven.

Como rasgos de estilo se impone el humor, la parodia, la visión escéptica de la conducta de los mayores y el planteamiento de una realidad ni propicia ni positiva.

Para concluir este breve recorrido, que ha permitido vislumbrar un panorama general de las letras de los años 70 y 80, se señalan algunas características que les son comunes a los autores de estas décadas:

- utilizan la lengua coloquial y cotidiana

- su creación es vivencial autobiográfica
- presentan similitud con el regionalismo del 20
- extreman el uso coloquial del habla, la cual adquiere valor antropológico
- afán de denuncia al incorporar como tema la violencia a toda índole
- casi todas son novelas urbanas, sin que haya desaparecido las rurales
- los conflictos se plantean utilizando la técnica del monólogo interior, con ello se interioriza el individuo y el grupo social
- la voz del narrador se fragmenta y se multiplica en voces colectivas
- se presentan variedad de estructuras externas: volúmenes de cuentos, notas sueltas, etc.

6.2 Notas sobre el autor y su época:

6.2.1. Entorno histórico-cultural: Un perfil:

Esta tesis no tiene la intención de hacer o presentar una crítica sociológica. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar algunos aspectos fundamentales del entorno histórico-cultural que contribuyen a situar mejor la novela Los Compañeros.

6.2.1.1 Flores pertenece a la generación de autores nacidos en los años 30.

6.2.1.2 Estos autores vivieron la experiencia de la transición de la dictadura a la libertad y al mismo tiempo vivieron el paso de la experiencia democratizadora al inicio de un nuevo proceso social, político y económico que sentó las bases para el desarrollo que el país ha tenido hasta el presente.

6.2.1.3 El 54 significó el exilio de una gran cantidad de autores y de intelectuales de diversas edades: Asturias, Monterroso, Cardoza y Aragón, Otto René Castillo, Roberto Paz y Paz, entre otros.

6.2.1.4 Los autores que permanecieron en Guatemala se dividen en tres grandes grupos:

6.2.1.4.1 los que se pliegan al gobierno;

6.2.1.4.2 los que tratan de iniciar un proceso literario de oposición;

6.2.1.4.3 los que prefieren marginarse de la preocupación política.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

6.2.1.5 A partir del año 1958, cuando llega al poder Ydígoras, comienzan a regresar algunos escritores e intelectuales que intensifican el proceso evolutivo y así se llega al período que va de los 60 a los 80 en que surgieron autores importantes como Morales Santos, el dramaturgo Hugo Carrillo, Víctor Hugo Cruz; narradores como Marco Antonio Flores, Arturo Arias, Mario Roberto Morales, Dante Liano, Luis de Lion, Mario Alberto Carrera, Francisco Morales Santos, Francisco Albizúrez Palma, entre los más sobresalientes.

Hacia 1978, año en el que la violencia se intensifica y llega a los niveles que todos en Guatemala conocemos, se inicia la salida de algunos de los autores arriba señalados, tal el caso de Marco Antonio Flores.

En este contexto Flores se ve atraído por los grupos radicales de oposición al sistema y se involucra en la lucha armada, luego la abandona para asegurar su posición que sigue siendo flexible a los cambios sociales pero sin nexos con las fuerzas de la lucha armada.

De su vinculación con las fuerzas revolucionarias del país habla Flores en la entrevista publicada en el suplemento cultural de "El Financiero", (periódico editado en México), en julio de 1991, en la que se lee a propósito de un poema de su poemario Muros de Luz:

yo nunca subí a la montaña. Siempre dudé
entre subir y no subir. Desde que regresé de
La Habana, yo estaba destinado a subir la
montaña; sin embargo, Roberto Lobo, un
comandante guerrillero que ya murió, por mi
pasado mujeriego en La Habana se opuso a que
yo subiera, y cuando me enteré de eso pensé

que qué bien había estado que ese pollo se opusiera... Cuando cumplí 44 años me di cuenta de que no subir a la montaña había sido el paso correcto. Yo había comenzado a dudar del socialismo desde muy temprano; desde que estuve en La Habana me di cuenta de que no había una sociedad sin clases, y estoy hablando de principios de los años sesenta.

Con esas dudas se me hacía cuesta arriba morir por esas ideas o matar por ellas. Los años me han confirmado que estuve en lo correcto. Guatemala es un país autoritario, donde el ejército y la guerrilla son las dos caras de una misma moneda: la del autoritarismo, la intolerancia, el atraso, la violencia, el terror y la muerte... hay quienes buscan el poder y no tienen nada qué hacer. A los que buscan el poder y no tienen nada qué hacer, a esa ralea pertenecen los comandantes guerrilleros. (21:45)

A propósito del surgimiento de la lucha armada en Guatemala, el Dr. Dante Liano en su estudio "El Grupo Poético "Nuevo Signo" de Guatemala" anota lo siguiente:

En 1958, unas convulsionadas elecciones eligen al sucesor del asesinado Castillo Armas. Resulta electo el General Miguel Ydígoras Fuentes, quien pretende abrir espacios políticos rígidamente controlados. La situación se le escapa de las manos, y, el 13 de noviembre de 1961, los jóvenes oficiales se levantan en armas. La rebelión es controlada,

pero dos de sus dirigentes prosiguen la lucha clandestina, a través de dos organizaciones guerrilleras: las FAR (Fuerzas Armadas Rebeldes) y el MR-13 (Movimiento Revolucionario "13 de noviembre"). En 1963, Ydígoras es echado del poder por el golpe de estado dirigido por el Coronel Enrique Peralta Azurdía, quien gobernará durante tres años, imponiendo una feroz represión. Peralta inicia la "práctica de la "desaparición" forzada de los opositores: 28 líderes sindicales son secuestrados, torturados y asesinados, y sus cadáveres son echados al mar. Otros líderes de la oposición son ametrallados a plena luz del día. Nacen los "Escuadrones de la Muerte" como técnica de lucha contra la guerrilla. En 1966, el civil Julio César Méndez gana las elecciones, pero tiene que firmar un pacto de obediencia al ejército. A falta de reformas sociales, crece la represión. La guerrilla logra fama internacional por la espectacularidad de sus acciones, pero fracasa en el trabajo de organización de las masas. El clima político y social es de gran tensión y violencia: el estado de sitio es permanente, la militarización de la vida cotidiana, palpable, los registros militares de personas, casas y automóviles aumentan, la lectura de los periódicos es una lista impresionante en donde se mezclan la represión, el horror y la angustia. En 1970, resulta electo presidente el Coronel Arana Osorio, director de la represión de la guerrilla en la zona oriental

del país. Con Arana en el poder, se tocarán puntas de violencia insólitas incluso para Guatemala. (20:24)

La lucha armada, que tiene su inicio en el movimiento insurgente del 13 de noviembre de 1960, marca de una manera determinante el quehacer literario de Guatemala. Es en ese contexto ideológico de los integrantes de las capas medias con aspiraciones burguesas o pequeño burguesas, que tenían entre sus aspiraciones el poder político y militar, nace la novelística de Flores, según Mario Roberto Morales.

Estos grupos que surgen a raíz del movimiento del 13 de noviembre no logran llevar a cabo una revolución que trascienda y marque un cambio social en el país. Sin embargo, este acontecimiento socio político se refleja, desde el punto de vista de su autor, en la novela que nos ocupa.

Por otra parte, y ajeno a los planteamientos ideológicos del autor, reflejados en la novela, la misma marca un punto de partida en la narrativa guatemalteca. Así lo señala Mario Roberto Morales en el documento antes citado cuando apunta:

... Los Compañeros es una novela de la derrota de cierto grupo pequeñoburgués con una ideología francamente oportunista y cuyos principios e ideales revolucionarios no tienen la menor sustentación real. Este es el andamio ideológico que sostiene una novela excelentemente bien estructurada, muy recargada en su expresión narrativa, pero que cumple la función literaria de iniciar en Guatemala el camino del buceo verbal, entendido como elemento estructurador del

texto, para expresar el país, sus gentes y sus hechos. El antecedente asturiano acusa esta característica también, pero en el marco funcional de una ideología que respondió a fines distintos. Social y políticamente Los Compañeros ha cumplido una función contrarrevolucionaria, puesto que ejemplificaría la inutilidad y el absurdo burgueses de empeñarse en una empresa de tanta envergadura, como lo es la revolución guatemalteca. (21:73)

Los Compañeros ofrece a las letras guatemaltecas la oportunidad de sumarse, aunque un poco tardíamente, a una forma de expresión que trasciende la expresión verbal que todos los años se manifiesta entre los grupos universitarios que participan en la Huelga de Dolores.

El conocimiento de nuevas formas de expresión y la influencia que recibieron los escritores como los que se han señalado al inicio de este capítulo, y que salieron al exilio debido a causas ideológicas, permitió además, que (ellos) adquirieran conciencia de su oficio y profundizaran las técnicas de su arte. En el exilio entraron en contacto con otros escritores que manejaban otras opiniones respecto de la literatura, lo cual permitió que conocieran otros marcos culturales y referenciales.

Además, como ya se ha señalado, el alejamiento forzado de su patria les permitió reflexionar más objetivamente sobre la problemática de las mismas, su visión se tornó totalizante y agudizaron la posibilidad de comprensión de su pueblo.

Aunque estos escritores toman como punto de referencia la realidad, se liberan del mimetismo estático y la

narración propicia los juegos verbales para visualizar modelos situados más allá de los modos racionalistas de percibir la identidad del ser, del espacio y del tiempo.

Inscrito en este contexto político y social, nace en 1960, el Mercado Común Centroamericanos (MCCA), cuya creación respondía a los intereses capitalistas. De tal manera que Centroamérica se torna en un gran mercado en el que se vende de todo, desde hortalizas hasta automóviles y es visitado por una gran cantidad de gente que no tiene ninguna capacidad económica de inversión. De tal manera que todo tendrá un gran brillo, pero resplandecerá únicamente para un pequeñísimo grupo.

La novela de Flores, está enmarcada dentro de este contexto. Su referente es real y, aunque el autor no critica su entorno, sí lo plantea desde una visión muy particular, que Mario Roberto Morales señala de la siguiente manera:

La importancia que tiene el desarrollo del Mercado Común Centroamericano en relación con los rasgos característicos de la novela de Flores es que aquel proyecto significó un espaldarazo a la existencia y personalidad de los estratos medios urbanos, de los trabajos de servicios, y propició un crecimiento urbano de formas de reproducción del capital que vinieron a confluír en un desarrollo de las contradicciones ciudadinas, sobre todo en los espacios de acción de las capas medias. Son estos espacios los que Flores utiliza y desarrolla en su narración, constituyéndose su obra así en expresión pequeñoburguesa, urbana, de un grupo de capa media intelectualizado, universitario e ideológicamente radicalizado.

gestado a la sombra de la Universidad de San Carlos y de establecimientos públicos y privados de enseñanza media, en el marco de este proyecto burgués-norteamericano del Mercado Común. (24:74)

La visión del entorno que prevalece en la novela es aquella que corresponde a la ideología que maneja el autor, de tal manera que no puede haber una crítica o un rechazo de este contexto histórico, aunque es nefasto para la mayoría de los habitantes de las urbes y del campo.

La novela expone acontecimientos como los ya señalados. Es decir, ofrece una visión de la formación de la guerrilla urbana, las consecuencias del Mercado Común Centroamericano, las luchas internas (políticas) por lograr el poder, la creación de células guerrilleras urbanas en las que se involucra a adolescentes y jóvenes universitarios carentes de conciencia ideológica, pero con un grado superior de oportunismo.

Tal vez uno de los acontecimientos históricos que más relevancia cobra en los años en que se enmarca la novela es la creación del Mercado Común Centroamericano, en tanto que es el reflejo de la intrusión norteamericana que nuevamente se hace sentir en esta región.

Aunque Flores no critica estos aspectos, los pone de manifiesto. Presenta una sociedad inmersa en la lucha por la sobrevivencia y el oportunismo. Sus personajes no tienen ningún futuro promisorio, tanto quienes se alejan de las lides revolucionarias como los que permanecen en ella, tienen un final degradado y nefasto.

Ajeno a la ideología de la novela, la misma es considerada como:

la primera novela "nueva" de Guatemala, fundacional de un filón que, por otros derroteros ideológicos, hoy constituye la expresión contemporánea de la literatura guatemalteca en el ámbito de Hispanoamérica.
(24:75)

Los cambios literarios casi siempre llegan tardíamente al país, el período en que se inscribe Flores no es la excepción, sin embargo, el exilio contribuyó para que este autor recibiera la influencia de Faulkner, Carlos Fuentes y Miguel Angel Asturias. La misma es notoria en la construcción de la novela con multiplicidad de narradores y en la elaboración del discurso, a través de la libre asociación.

Morales Santos señala:

Los Compañeros (1976) la primera novela que introdujo en la literatura guatemalteca un nuevo sentido de la narración (¡La pura onda maestro!), con una antiolemonidad que revelaba las influencias -buenísimas, por supuesto- de escritores como Norman Mailer, Jack Kerouac e incluso Quevedo. (25:35)

En el artículo en mención, Flores reitera que dos autores le abrieron el camino: Henry Miller y James Joyce, pero lo demás: la poética anticonvencional, la palabra desmitificadora y la dinámica del relato son de él.

La novela de Flores refleja la esencia del guatemalteco (perteneciente a la clase social de la cual él es exponente). Sin embargo, su novela ha sido dirigida a las mayorías. El planteamiento de la lucha armada puede contribuir al reencauce de esta lucha.

Esta novela sin considerar la cuestión ideológica, responde a la necesidad imperante de tener un arte "nacional, democrático y realista", según Dante Liano. (18:8)

La realidad del autor corresponde a su entorno. El carácter democrático del arte se refiere a la obligatoriedad de estar dirigido a las grandes mayorías. El aspecto realista se refiere a que el autor debe tomar en cuenta el referente real.

Flores incorpora estos aspectos en su novela.

El carácter nacional se considera cuando no excluye de su temática el tratamiento de la problemática socio-política del país, por lo tanto toma en consideración el referente real y por último es democrático porque está dirigida a las mayorías.

6.2.2 Breve apunte sobre la relación entre el entorno y la vida del autor:

El autor de Los Compañeros como ya se ha señalado puede ser considerado como un escritor que basa su novela (ésta en particular) en un referente real. El mismo Flores explica las causas por las cuales su novela tiene carácter testimonial.

- En 1968, aquí en México, esto quiero que quede bien claro, renuncié al Partido Comunista. Renuncié por diferencias con el encargado del partido, a quien acusé de corrupto, oportunista, mentiroso y de muchas cosas más. Renuncié al partido porque consideré que éste tenía los mismos vicios del encargado... yo renuncié en 1968. (21.46)

Antes de escribir Los Compañeros, novela que, como asegura Flores, sirvió para que lo mataran en vida, había dirigido más de 22 obras de teatro por las que recibió premios nacionales e internacionales. Fue columnista de diarios y revistas y director de suplementos culturales. Inició estudios en cuatro carreras universitarias sin concluir ninguna pero impartió clases de Estética, Psicología y Metodología de la Investigación Científica en las facultades de Agronomía y Arquitectura y en la Escuela de Psicología, de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

La mayor parte de su vida la ha dedicado a la literatura. Flores ha editado algunas obras entre las que se encuentran las siguientes:

La voz acumulada, en Guatemala, 1964. Muros de Luz, México, 1968. La Derrota, España, 1972. Los Compañeros, México, 1976.

Más recientemente, en una entrevista concedida a Arturo Monterroso y publicada en la revista Crónica, se menciona una segunda novela titulada Los muchachos de antes, inédita. La Universidad de San Carlos de Guatemala le editó su obra completa en 1993. Además de artículos de crítica, Flores ha publicado cuentos tanto en revistas como en periódicos.

Con su poemario Muros de Luz, ganó, en El Salvador, el premio al mejor libro de poemas de Centroamérica, el 13 de octubre de 1967. El jurado estuvo integrado por Carlos Pellicer, Fernando Alegría y Ernesto Cardenal. Debido a diferencias ideológicas, el libro no fue publicado en El Salvador, sino en México, por la editorial Siglo XXI y prologado por Carlos Pellicer.

Flores laboró en México, durante ocho años en una organización internacional como asesor editorial, en el Centro de Estudios Monetarios Latinoamericanos (CEMLA), este organismo representa a las bancas centrales. A través de ellos se vinculó con el Banco de Guatemala y logró su ubicación en el mismo. Volvió a Guatemala, después de doce años de exilio, a principios de 1992 para desempeñar el cargo que se le había encomendado. Este cargo lo desempeñó durante nueve meses, mientras que su asesoría en el Ministerio de Cultura y Deportes, únicamente duró cinco. A finales de 1992 vuelve a México, donde ha fijado su residencia y piensa en editar una novela que escribió en 1987.

La actividad cultural de Flores es notable. No sólo observa los procesos culturales y políticos sino toma parte activa en ellos, ya sea escribiendo o bien desempeñando puestos que lo relacionan con el quehacer cultural de su país. Otra actividad destacada fue la de dirigir la Revista Alero de la Universidad de San Carlos, en su edición 1967/68.

6.3 Ubicación de Marco Antonio Flores en el proceso evolutivo de la novela guatemalteca del siglo XX:

El criollismo ha sido la corriente literaria de más larga duración en Guatemala, por las siguientes razones:

cabe mencionar el predominio de las condiciones rurales en nuestro país, como una explicación de por qué perdura entre nosotros la tendencia criollista. Guatemala sigue siendo un país esencialmente agrario, pese a los resplandores de una falsa y endeble industrialización. Salvo la ciudad capital, no existe en este momento ninguna "urbe", cercana a lo "cosmopolita" y agobiada por los típicos problemas de las modernas ciudades. Las cabeceras departamentales permanecen señaladas por el signo de lo provinciano y determinadas -o, al menos, influidas- por el ritmo y la calidad de la vida rural. Entonces, si aceptamos que la obra literaria no constituye solamente producto individual, sino surgido de una colectividad, y por lo tanto, configurado por las condiciones sociales, resulta explicable que muchos de nuestros narradores sigan tomando sus asuntos de aquello visible como distintivo de la vida nacional: la pobreza campesina, la explotación del indígena, la ignorancia supersticiosa, la simplicidad o ausencia de ideales y asimismo, el ámbito físico en donde esas situaciones ocurren. (5:37-38)

Además de los rasgos arriba señalados, también puede considerarse como característica determinante el hecho de que muchos de los narradores del Criollismo son inmigrantes de la provincia por lo que no olvidan y añoran su terruño con el cual se sienten afectivamente comprometidos.

De esta manera se llega a los cambios sociales y políticos marcados por los movimientos de 1944. Estos cambios le son propicios a la creación literaria. Se publican, además de novelas como El Señor Presidente (1948), Hombres de Maíz (1949), Viento Fuerte (1950) de Asturias; Caos (1949), de Flavio Herrera; Anaité y Entre la piedra y la cruz (1948), de Monteforte Toledo, las novelas de Virgilio Rodríguez Macal.

En este período pueden destacarse los planteamientos renovadores de López Valdizón en el sentido de rebasar los límites del criollismo y de Monteforte al superar la temática regional.

En síntesis los años sesenta transcurren bajo el ala de la novela de Asturias.

En los años setenta ve la luz una novela que, dada su calidad estructural (entiéndase técnica narrativa) se sitúa como la más importante a partir de ese momento.

Los Compañeros (1976) marca el final y el principio de una época por las siguientes características que menciona Albizúrez Palma en su separata "Centroamericana" mencionada anteriormente.

- 1) El asunto se fundamenta en peripecias propias de la lucha armada emprendida desde 1962 por los grupos guerrilleros guatemaltecos, vistas desde las perspectivas de diversos militantes de éstos.

- 2) La estructura narrativa está construida sobre una concepción anticonvencional del tiempo, sin respetar el orden cronológico del relato.
- 3) Se recurre con abundancia al monólogo interior y al "flashback".
- 4) El discurso narrativo viola las normas sintácticas, lógicas y morfológicas y se impregna de un erotismo cuya filiación nos remite a Henry Miller.
- 5) Los personajes emplean un nivel de lengua propio de los sectores populares juveniles de la década de los sesenta.
- 6) La temática y los personajes, pese a que pertenecen a Guatemala, tienen una validez universal.

En ese mismo estudio, Albizúrez Palma marca tres años importantes en el desarrollo evolutivo de la narrativa guatemalteca:

1946 aparece El Señor Presidente

1949 aparece Hombres de Maíz

1976 aparece Los Compañeros

Por sus características, Albizúrez Palma la ubica dentro del movimiento renovador del "Boom".

A partir de ese momento, lo acepten o no los creadores guatemaltecos, siguen de alguna manera a Flores. Tanto él como algunos otros presentan características comunes; la expresión lingüística coloquial con matices de nuestro español.

estilo carnavalesco, lo grotesco, personajes jóvenes, ámbitos nacionales, temática, narración en primera persona, lo cual hace pensar en novela testimonial.

Un rasgo que merece trato aparte es la introspección que se pone de manifiesto en el uso de los monólogos interiores. Esta característica está íntimamente ligada con la idiosincracia del guatemalteco.

También debe mencionarse el carácter histórico de la novela, con ello los autores consideran su problemática y la plantean de acuerdo con su propia visión del mundo.

Por último, debo señalar que la novela guatemalteca ha hecho aportes considerables a las letras universales, baste recordar que se cuenta con un Premio Nobel de Literatura.

7. ANALISIS DE LA OBRA (*)

7.1 Presencia y sentido del monólogo interior en la novela:

7.1.1 Características del monólogo interior de Los Compañeros:

Asomarse a la conciencia de los personajes de Los Compañeros, es asomarse a una multiplicidad de emociones guardadas en lo más profundo de la memoria. Estas emociones emergen en momentos impredecibles. En efecto, ni la conciencia ni el tiempo se preparan anticipadamente, es decir, ni uno ni otro pueden preverse, organizarse y bosquejarse, simplemente se manifiestan en momentos específicos de la existencia. Tanto el tiempo como la conciencia forman parte de la búsqueda de sí mismos. Los personajes de Los Compañeros viven en constante angustia existencial, en constante búsqueda de la consolidación del ser, es decir en busca de la claridad y de la firmeza de su existencia.

La memoria sirve a la conciencia para consolidarse, en este sentido Flores plantea la búsqueda angustiosa de sus personajes utilizando la técnica narrativa que mejor se adapta a ese objetivo: el monólogo interior, cuyas características trataré de definir a continuación.

El discurso está planteado, básicamente, desde dos perspectivas a saber:

- 1) el monólogo interior indirecto o narrado y
- 2) el monólogo interior directo.

* A partir de este número únicamente se anotará el número de página, ya que las citas corresponden a la novela Los Compañeros.

La diferencia entre uno y otro está dada por la actitud del narrador.

7.1.1.1 El monólogo interior narrado:

El narrador trata de desaparecer y sólo traduce los pensamientos y posibles palabras del personaje. Efectúa una traducción indirecta del pensamiento del personaje.

El habla del narrador y del personaje serán diferentes, puesto que el nivel lingüístico de uno no corresponde al del otro. Los indicios de cambio se dan al inicio del discurso o al finalizar el mismo, o bien, las fórmulas de "pensó" o "sintió" se suprimen dejando libre al personaje y su discurso silencioso. Sin embargo, el narrador no abandona la tercera persona, ni interrumpe el discurso de su personaje, puesto que éste está contextualizado en el proceso narrativo.

7.1.1.2 El monólogo interior directo:

Se caracteriza por aparentar su liberación del narrador y ocupar un primer plano como narración. En ningún momento debe notarse la interrupción del narrador, quien no comenta o describe ni siquiera en tercera persona.

El personaje se expresa en primera persona. Su monólogo es silencioso, no está destinado a otro personaje, ni al lector, sino a sí mismo. Su monólogo simboliza lo que no es monólogo porque no es verbal.

Las palabras tratan de expresar su subjetividad recién nacida de las emociones, antes que lleguen a ser digeridas por la razón.

El monólogo interior directo es disociativo de la personalidad, no individualiza a ningún personaje, es caótico, es ficticio.

El narrador debe lograr con las palabras existentes, que el lector capte el pensamiento caótico del personaje a través del reordenamiento sintáctico. No puede permitirse la libertad de inventar todas las palabras porque, entonces, sería ininteligible. La metáfora y la disociación psicológica de las categorías gramaticales, son su principal auxiliar.

Para sugerir el continuo cambio insiste en enlaces extraoracionales ("Y, pero, pues, porque"); en elipsis y anáforas que establecen relaciones mentales entre oración y oración; en el tiempo verbal imperfecto ("pensaba, temía"); en modulaciones de la emoción ("Oh, ah, ¡caray!"), en gerundios que expresan anterioridad o coincidencia temporal con respecto al verbo de la oración ("viéndola sonreír se imaginaba que..."), en anárquicas licencias y excepciones (la permutación, la elipsis, el pleonasma o interrupciones como el anacoluto), etc. (3:323)

Este libre fluir de la conciencia puede ser utilizado arbitrariamente, realzarlo con la no utilización de signos de puntuación, cambios de tipo de letras, espacios en blanco, etc. Todo lo anterior es significativo y ayudará al lector a interpretar cambios de tiempo, ámbito, temática, personajes y niveles de conciencia, sin intervención del narrador. Anderson Imbert señala al respecto:

El monólogo interior directo es un caso extremo de omnisciencia, pues allí la identificación del narrador y personaje es total. (3:328)

El monólogo interior se ha definido de diversas formas y, sin embargo, como apunta Leonel Ferrari en su trabajo de tesis El monólogo interior en Los Pasos Perdidos

A pesar de las diferencias de técnicas empleadas, los narradores de la novela del fluir de la conciencia comparten ciertos supuestos que les son comunes:

1. que la existencia significativa del hombre se encuentra en sus procesos mentales-emocionales y no en el mundo exterior,
2. que la vida mental-emocional es desarticulada, ilógica y
3. que un modelo de asociación psicológica libre más bien que una relación lógica, determina la secuencia cambiante del pensamiento y la sensación. (16:3)

En Los Compañeros encontramos pocos ejemplos de monólogo interior narrado o indirecto. Veamos tres ejemplos de esta modalidad:

Lo sentaron en la silla solitaria y bajaron los lazos por la poleas, con ellos le ataron las muñecas por atrás de la silla y empezaron a subir, él quedó prendido, suspendido a un centímetro del asiento, con el culo en el aire

y con la silla colgada de sus brazos por las ranuras de atrás. El dolor parecía insoportable pero el reo estaba lúcido. (123)

Los esbirros lo bajaron y el reo quedó sentado en la silla. El coronel comenzó a pasearse, no debía desmayarse tan luego, pensó, así no le voy a sacar nada y el Ministro me va a querer responsabilizar a mí. Lo peor es que se me puede morir. Y es hijo de un cuate, de un compañero de promoción en la Politécnica. Si aquél se entera que yo le maté al hijo va a querer vengarse. Pero si no le saco nada hoy me van a relevar y los de la CIA no van a andar con contemplaciones, anoche por poco lo matan, tuve que pedirles tiempo y paciencia, tuve que pedirles que lo dejaran hoy por mi cuenta para ver si le sacaba algo, además, me caen los huevos que los gringos vengan a hacer lo que se les dé la gana aquí. Realmente es una cabronada del Ministro pedirles ayuda a esos chelones hijos de puta. Nosotros somos capaces de acabar con estos comunistas desgraciados, pero sobre todo, ¿por qué van a venir los gringos a mandarnos? Si no le saco nada hoy, este patojo es chicharrón seguro en manos de los chelones. (124)

El individuo rubio retiró la mano con asco, tiró el papel al suelo y sacó un pañuelo, se limpió la mano y fue hasta su silla, allí descolgó un garrote de goma con plomo adentro y regresó al lado del prisionero, se tapó la

nariz con una mano y con la otra comenzó a golpear, en la cabeza, en la cara, en las piernas, en el pecho, en la silla, en los lazos, en los huevos, en los pies. El prisionero sólo inclinó la cabeza y pareció que pensaba. Estaba una nena y quería agarrar un pajarito y como no lo alcanzó entonces se puso unas baterías y voló y voló, una vez estaba caperucita roja, su mamá le dijo que le vaya a decir a su abuelita unas galletas le va a dar, entonces fue al bosque, entonces encontró al lobo y entonces el lobo le dijo a dónde vas caperucita roja, a ver a mi abuelita para darle estas galletas, entonces fue corriendo, quién es, soy la caperucita roja y era el lobo, entonces le dio las galletas y era el lobo el que estaba acostado esperándola, entonces caperucita se puso a cortar flores...

y finalmente sin ningún signo de puntuación termina:

... después desenterraron a la caperucita y la metieron al túnel y ella quería salir y salir y se convirtió en pulgarcito y se puso sus botas y se quitó la caperuza y se puso botas y con valentía porque él era hombre y se metió al túnel y comenzó a caminar con sus botas de siete leguas y mientras más caminaba el túnel se hacía más oscuro y no podía mirar ya no podía mirar nada y todo estaba más y más oscuro y ya no podía caminar tampoco las botas de siete leguas se atoraron y ya no sintió

nada sólo que el carrete de la película se había acabado y entonces quiso llorar y ya no pudo quiso hablar y ya no pudo quiso pensar y ya no pudo entonces se dio cuenta que ya estaba muerto. (188-189)

Este tipo de monólogo es poco utilizado por Flores y es comprensible puesto que la intención del autor es dejar que sus personajes se manifiesten libremente, sin intermediarios. Sin embargo, por el carácter realista que, de acuerdo con la época en que fue escrita y el tratamiento que da a todos los otros elementos de la narrativa, este monólogo se adapta a situaciones muy particulares de la narración, tal el caso de los capítulos en que se narra la tortura del Patojo.

El narrador, en tercera persona, interviene para dar a conocer aspectos que, por las mismas circunstancias no nos los puede hacer saber el protagonista. En efecto, durante las sesiones de tortura, el Patojo perdía por algunos momentos la conciencia y es entonces cuando interviene el narrador, o bien, para describir las acciones de otros.

El primer caso se da en el momento en que "Los esbirros lo bajaron y el reo quedó sentado en la silla. El coronel comenzó a pasearse, no debía desmayarse tan luego, pensó..." En ese momento, el narrador, además de describir una acción, da a conocer el pensamiento del coronel. No podía ser el Patojo quien nos informara puesto que él estaba desmayado.

Otra situación similar se plantea en el momento en que, en capítulo aparte, se narra la muerte del personaje antes mencionado. Aquí el narrador vuelve a presentarse de la misma manera, es decir, primero describe acciones de otros, en este caso

también el coronel y luego se introduce en la psiquis del Patojo quien agoniza y delira con los momentos de su niñez y los cuentos que le narraban. Finalmente, el narrador informa que el Patojo murió.

El segundo caso tiene lugar cuando se describe el ascenso de la silla de tortura con el reo en ella. El narrador da a conocer la acción e interpreta la sensibilidad del personaje cuando anota "El dolor parecía insoportable pero el reo estaba lúcido".

En los casos anteriores estamos frente a un narrador en tercera persona con actitud omnisciente.

En los primeros dos ejemplos citados, el narrador presenta a los personajes en actitud introspectiva mientras elaboran su monólogo interior. El Coronel permanece lúcido todo el tiempo, de tal manera que su discurso será coherente y apegado a las leyes del idioma español. El Patojo, en cambio, está siendo víctima de la torura, por lo que puede perder el conocimiento en cualquier momento, por lo tanto su discurso será incoherente, delirante. Puede notarse cierta alteración en el orden cuando anota: "(...) su mamá le dijo que le va a decir a su abuelita unas galletas le va a dar (...). Finalmente, aunque hay coherencia sintáctica, los signos de puntuación desaparecen por completo:

... después desenterraron a la caperucita y la metieron al túnel y ella quería salir y salir y se convirtió en pulgarcito y se puso sus botas y se quitó la caperuza y se puso botas y con valentía porque él era hombre y se metió al túnel y comenzó a caminar con sus botas de siete leguas y mientras más caminaba el túnel

se hacía más oscuro y no podía mirar ya no podía mirar nada y todo estaba más y más oscuro y ya no podía caminar tampoco las botas de siete leguas se atoraron y ya no sintió nada sólo que el carrete de la película se había acabado y entonces quiso llorar y ya no pudo quiso hablar y ya no pudo quiso pensar y ya no pudo entonces se dio cuenta que ya estaba muerto. (188-189)

Finalmente, otra característica de este narrador es que su discurso puede ser descriptivo e interpretativo.

Descriptivo en el momento en que centra su atención en los ámbitos o los retratos, es decir, su discurso se centra en la ubicación del lector en determinado espacio, frente a otro personaje o bien se describe a sí mismo. El discurso interpretativo lo utiliza para hacer reflexiones en torno a un aspecto de su vida, del país, en fin, en su entorno, con ello trata de explicar y explicarse su mundo.

El monólogo interior directo es el recurso narrativo más utilizado por Flores, puede decirse que está presente en casi toda la novela. Lo anterior se explica desde el contexto de la novela y del autor. El monólogo interior sostiene todo el andamiaje de la novela. Veamos por qué.

El monólogo interior directo responde, no sólo a la intención innovadora del autor, sino, además, es la técnica más adecuada para plantear la temática de la novela. Por otra parte, se adecúa a la idiosincracia de los personajes, que corresponde, en este caso, a la idiosincracia del guatemalteco. En general, el monólogo interior directo, en esta novela, contribuye a darle carácter contemporáneo.

A través de esta técnica el personaje se autoexamina, es decir, hurga en su interior y elabora un discurso que no tiene narratario, por lo tanto narra en primera persona gramatical. A pesar de que el discurso no está dirigido a nadie, puede darse el caso de que el monólogo interior directo presente un discurso coherente, es decir, la sintaxis estará guardada, de ahí que las emociones, las ideas y sensaciones se ofrezcan con lógica, de esta manera se relaciona al personaje con su circunstancia, ello permitirá la caracterización del mismo dentro de la obra. Los siguientes trozos sirven de ejemplo a lo ya anotado:

A ver si me alcanzan los lenes que logré peinar me de los fondos de la Sección. Cuando los muchachos averigüen que desaparecí, me van a montar un juicio revolucionario y me van a condenar a muerte. Voy a tener dos. De todos modos no voy a regresar nunca. Yo estuve pidiendo permiso y permiso, quería descansar, ya no aguantaba, y ellos siempre lo mismo, la misma cantaleta: usted es indispensable compañero y mis nervios deshaciéndose sin poder dormir nunca, dos o tres horas de duermevela y a seguir transportando mierdas, a repartir propaganda a la costa, al llano, al altiplano, a la montaña, con los dedos agarrotados al timón y la chingamuza lista en el asiento pensando que atrás traía toda la chontada del país. (45)

Este trozo está tomado del monólogo de Chucha Flaca, mientras espera salir del país. El personaje recapacita, ofrece datos de su situación de ese momento, no tiene empacho en narrar el robo que ha cometido y las causas por las cuales lo

cometi6, por lo tanto manifiesta gran sinceridad, le permite al lector ver dentro de su conciencia y conocerlo a cabalidad.

Otro ejemplo con caracterfsticas similares serfa el siguiente:

Al fin estaba solo, libre, lejos de mi madre/madre, d6jame ser, d6jame vivir: joyce:ulisses/lejos de todo lo que habfa sido antes y despu6s y siempre, solo conmigo, con mis pensamientos, con mi carota achinada y barbada, con mis ojos cegatones, con mis dudas y mis ambishions, con mis deseos secretos y p6blicos, lejos de aquel dfa en que me di cuenta que no tenfa pap6, cuando entr6 al colegio la maestra/la mis/, me pregunt6 que qui6n era mi padre, que c6mo se llamaba y yo me di cuenta que no sabfa, que nunca habfa pensado en eso, que nadie me lo habfa explicado, que yo tenfa seis a6os y era mi primer dfa de clases, que estaba tirado en el mundo sin padre, sin saber de d6nde venfa ni a d6nde iba. Entonces no supe qu6 responder, al mismo tiempo que comenzaron a salir las l6grimas comenzaron a salir los orines, sentfa que todos los ni6os me miraban y que yo estaba en el centro de la clase como un asesino, como un condenado, como un delincuente cuyo delito era no tener padre. La maestra me mir6 con ojos estr6bicos y criminales y volvi6 a preguntarme/¿C6mo se llama su padre?/ Entonces sentf que la sangre me subfa a la cabeza llen6ndomela de un calor extra6o, sentfa que la cara me estallaba, sentf el

sabor de las lágrimas que me escurrían por las mejillas (debí haber puesto cachetes: estoy haciendo concesiones al lector: de nada), sentí un calor que me bajaba por las canillas, humeante, quemante, humillante; cerré las piernas, las apreté, pero era tarde, el esfínter había cedido ante la presión de la pregunta. (226-227)

Y más adelante, confiesa:

Tenía catoce años y me seguía meando en la cama.

Se puede percibir la profunda amargura, aunque por breves momentos el mismo se torne levemente irónico:

con mi carota achinada y barbada, con mis ojos cegatones, con mis dudas y mis ambishions (...)

El bolo se analiza, describe su rostro, y luego su condición de solitario. En este trozo se lee un aspecto reiterativo de la novela: el rechazo a la madre. Este personaje, como casi todos: Chucha Flaca, El Patojo y El Rata, manifiestan el deseo de alejarse de su madre, misma que significa el encierro, represión, limitaciones de toda índole. Es, pues, una confesión sincera y dolorosa. En este trozo, también, el narrador se dirige al lector cuando dice: (debí hacer puesto cachetes: estoy haciendo concesiones al lector: de nada) esa última expresión "de nada" supone un gracias anterior, de tal manera que aquí se sale de la norma del monólogo, el cual, hemos anotado, es un discurso que no se dirige a nadie, sin embargo, en este caso, el autor hace caso omiso de ella.

En el monólogo interior, el narrador no explica ni comenta la idiosincracia del personaje, sino deja que sea él quien se dé a conocer, desde todos los ángulos posibles. En el caso de la novela que se está analizando, esto se hace con un discurso coherente, sin embargo, el juego temporal es evidente. En efecto, nótese en el párrafo citado, cómo el personaje inicia la descripción de la fisonomía de su rostro en un tiempo y a continuación narra acontecimientos de cuando él tenía 6 años. Esto, claro está, tiene una explicación dentro de la novela: el personaje presenta la causalidad de un estadio posterior, se podría decir que justifica las acciones de la edad adulta con las vivencias de la niñez.

Las imágenes, en los monólogos se asocian libremente. Los personajes se trasladan de una época a otra, de un lugar a otro, en función de los estímulos que reciben. Véase el siguiente ejemplo en el que Chucha Flaca, mientras viaja en el carro con El Rata, se entretiene viendo por la ventanilla, al mismo tiempo que refiere lo que sucedía en ese momento:

El carro aceleró. Más bien, el Rata aceleró. Apretó el acelerador y los árboles comenzaron a silvar ras, ras, ras, y a levantarse del arriate denmedio. Así decimos nosotros: arriate denmedio, no camellón. ¿Dónde aprendería esa palabra? Creo que en La Habana dicen camellón. Los árboles caminan, se levantan, se desenraizan de la velocidad. Este Rata siempre fue loco para manejar. (31)

a propósito de la velocidad que imprime el Rata al carro, recuerda:

sintaxis, sino más bien desordenado en el tiempo. De esta manera se encuentra al inicio de la obra lo siguiente:

El sol tenía conectados todos los reflectores
y entre el humo denso: vaho, se adivinaban
rostros blancos, negros, cafés. Intenté
pararme cuando el avión tocó tierra,
cinturón calambre huevo derecho impidió melo.
(11)

Como puede notarse, la unión de varias palabras para formar una sola, crea una sensación de inmediatez, de reacción violenta, como la que se tendría al momento de sentir un calambre. El grupo de palabras presenta un ritmo rápido por la forma en que se combinan las consonantes.

Más adelante se puede leer:

Túneles, túneles, túneles rellenos de azufre y
aguamar que por las noches se calientan hasta
los topes y culebrean bajo los montes que
rodean la Guatemala de la Asunción. Túneles
que se atorán de oro y plata y sangre y huesos
de los señores de Xibalbá.
Tuneles venas de los montes, tuneles cascades de señores
res antiguos, tuneles estanques de doncellas. (26)

En este otro ejemplo la intención es que la palabra sea tan larga como lo que se desea describir: túneles, pasadizos largos, en intrincadas redes de caprichosas formas. Las palabras sugieren esta idea y, a mi juicio, el autor logra el efecto deseado.

Pero el juego con el idioma no se limita a esos aspectos en la novela de Flores. Utiliza con muchísima frecuencia el lenguaje escatológico. Puede decirse que esta forma de expresión está presente en el discurso de todas las personas. Sólo hay dos momentos en los que no se utiliza, al menos con tanta frecuencia, esto es, en el capítulo de "El Bolo, 1942" y en "Tatiana, 1963".

La razón por la cual no utiliza la lengua escatológica es obvia, en el primer caso estamos frente al discurso de un niño de 5 ó 6 años, que si utiliza alguna palabra que pudiera interpretarse como soez, pertenece al habla coloquial, por ejemplo cuando se refiere a los pechos de la abuela:

Ya comenzó a gritar el agua le hace caer sobre las chichotas, el otro día se estaba vistiendo y yo que entro y tenía las chichotas de fuera... (58)

O bien cuando se expresa así:

Mi abuela me llevó a comprar la tela y compró la que a mí me gustó, una azulita chilera. (15:59)

Más adelante dice lo siguiente:

Ya viene mi mamá a levantarme. Que fregadera. (61)

Finalmente cito:

El agua siempre me produce temblor en la paloma. También en el fondillo; cuando me

baja el agua por la espalda y se me mete entre las nalgas, me da un temblorcito en el cuerpo.
(61)

Como se habrá podido notar la expresión lingüística está acorde con la edad del personaje, lo cual también es un aspecto que cuida el autor. Lo anterior le da a la novela, en este caso, carácter realista, puesto que sería ilógico colocar en boca de un niño palabras como las que pronuncian los otros personajes en la edad adulta.

Las características de la expresión lingüística están en función de todos los demás elementos de la narrativa, es decir, en función del personaje, el ámbito, la época, etc. En el segundo caso, es el desdoblamiento interior del personaje Tatiana. Es el discurso de una mujer que se autoexamina desde la segunda persona gramatical para dar la impresión de que existe un narratario, y de hecho lo hay, pero es el mismo personaje.

En este capítulo puede decirse que no hay ninguna palabra soez, sin embargo, hay una gran carga erótica, puesto que Tatiana recuerda, no sólo su relación íntima con "El Bolo", sino su pasado lesbiano.

De ahí que haya descripciones como la siguiente sin que ello implique el uso de la lengua escatológica.

Ella sabía que allá no iba a ser lo mismo, porque entre las aïmenas, en las torretas de ese castillo en miniatura, tú le habías besado por primera vez, le habías acariciado los pechos, se habían estrujado y ella te había quitado el sostén y te había succionado tus

pechos, sus senos vírgenes de boca de hombre, porque entre los callejones del castillo en miniatura de Río Cristal, tú le habías dicho que la amabas y ella te había dicho que te amaba y se habían revolcado con tus manos en su vagina y sus manos en tu vagina(...) (99-100)

En la elaboración del discurso de Tatiana no es necesario el uso de lengua escatológica puesto que su actitud es reflexiva, además es el discurso de una mujer, cuyo contexto es diferente al de los narradores-personajes masculinos.

Entonces te dijo, me voy a ir pronto a mi país. Tengo una beca en Praga, pero no la voy a hacer completa, sólo unos meses y después me voy a mi país. Recuérdalo. (108)

La expresión lingüística de Tatiana responde, también a su condición de mujer. El autor se cuida de que ella presente un lenguaje más cuidado, más mesurado, menos agresivo que el de los personajes masculinos.

Las expresiones del habla popular y algunos en caló son frecuentes en los discursos de los personajes masculinos:

Chucha Flaca en México:

/Puchis, qué dineral y yo gafo. Bueno ni mod./Aquí tiene/(...) Me choteó de reojo, con desconfianza, desconfiacho(...) (72)

El Rata:

Tomá vos. ¿Tenés suficiente lana para los primeros meses? Mirá, aquí tengo quince morlacos a ver si te sirven. (46)

Además de la lengua popular o coloquial, Flores adopta la escritura arbitraria del idioma inglés. Persigue con ella no hacer concesiones de ninguna índole. Puede leerse entre líneas: el idioma se transcribe como se oye y como se pronuncia, es decir, el lenguaje está al servicio del personaje y no al contrario, por lo tanto, éste presentará la forma escrita como se utiliza en su forma más inmediata, la oral. Veamos:

/japi berdei tu yu, japi berdei tu yu, japi berdei mijito, japi berdei tu yu. (65)

Cuando me levanté era tarde, el sol se había colado a escondidas en el mar y en el estéreo sonaba Glori of Lov. (71)

Salí del baño, estaba terminando on di estrit uer yu liv, era un arreglo de Chapel con la big band jas a base de xilófono... (229)

7.1.1.3.2 Supresión de signos de puntuación:

Por otra parte, es una característica de los monólogos interiores, en su presentación más cercana al fluir psíquico, la ausencia de signos de puntuación. La novela ofrece ejemplos en este caso, veamos:

Será porque es muy temprano o muy noche o porque ya no estoy para nunca o porque no hay nada alrededor de mí y la tierra empieza a

caer sobre mi boca apuñuscándola de llanto o porque esos cabrones no me sostuvieron bien cuando llegamos a mi casa y me caí o porque en el túnel no hubo nunca sonidos o porque el Maya me rompió los tímpanos o porque mi madre me va a gritar cuando llegue borracho y no quiero oírlo o porque cuando le di el primer beso y me fui ya no oí nada o porque un calor intenso y agradable invadió mi cuerpo cuando me estaba yendo sobre ella o porque definitivamente nací para no oír. (55)

...porque a todos conoces y todos te conocen y matas y te matan y tienes que huir que esconderte porque si no te desaparecen te encarcelan te matan te torturan te cortan los huevos te sacan los ojos te cortan la mano izquierda te cogen te violan asaltan tu casa te roban todo lo que hay adentro no te dejan vivir en paz no te dejan soledad te aconsejan te estimulan te dicen lo que tienes que hacer y lo que no porque todos te conocen y te quieren y te respetan y se meten contigo y te mortifican y te matan a pausas o de un tiro y allí está tu madre y está el tirano de turno y está la policía que en cualquier momento y por cualquier razón te ficha te persigue y te mata Aquí sentado me voy a quedar

Chupando

Oyendo los bongós. (p.final sin número)

Una desmoralización creciente unida a la comprobada incapacidad de la dictadura para desembarazarse del movimiento guerrillero si

La percepción que cada uno tiene del otro, ofrece puntos de vista que ayudan al lector a ampliar su conocimiento en torno a ellos.

En Los Compañeros, como ya se ha dicho, los monólogos interiores cumplen con características generales, tanto de forma como de fondo.

Esta técnica permite que los personajes evoquen sus recuerdos.

Desde ese punto dan a conocer sus recuerdos. A través de ellos se justifican y explican su degradación.

Partiendo de lo anterior puede afirmarse que la novela testimonial también requiere de esta técnica puesto que permite que los personajes se manifiesten con sinceridad. No tienen que expresarse de palabra, sólo pensar. Y el pensamiento no es confesión expresada a viva voz, es confesión silenciosa y reflexiva.

En virtud de la testimonialidad es menester que el lector cuente con más de un punto de vista, por lo tanto los monólogos ofrecen esa posibilidad, de tal manera que los pensamientos de los personajes, en algunos momentos se complementan para ofrecer un panorama más amplio, cuyo resultado será una historia matizada desde diferentes ángulos. Aquí cada monólogo debe ser cuidadosamente leído y analizado para poder ubicar la parte de la historia que narra, en el sitio correspondiente. Es, en otras palabras, parte de un gran rompecabezas cuyas piezas nos las van proporcionando diferentes personajes.

Los monólogos interiores en Los Compañeros, no revisten una característica que le es propia a aquellos en los que el libre fluir de la conciencia es más obvio. En ellos, rara vez se deja de utilizar la puntuación, lo cual permite conocer pensamientos ordenados, y como ya se ha dicho, producto de una actitud reflexiva. Es decir, el pensamiento ya organizado por el lenguaje. Únicamente en aquellos momentos en que los personajes atraviesan por situaciones que los hacen perder la conciencia, se utiliza el discurso incoherente y carente de signos de puntuación. Los ejemplos pueden ser la agonía del Patojo, el alcoholismo del Bolo y el Rata y los sueños de Chucha Flaca y el Bolo.

7.1.1.3.3. Los espacios en blanco:

Los espacios en blanco, ya lo he anotado arriba, significan cambios. En el ejemplo siguiente se utiliza para separar el monólogo propiamente dicho del sueño de Chucha Flaca: es decir, diferentes niveles de conciencia.

Este cerote se durmió, cuando lleguemos donde la Alicia lo despierto.

El Barón de Ventimiglia y el Olonés son buenos amigos, ellos me van a ayudar a vengarme. El Olonés tiene un sable de poca madre. Me dijo que lo esperara aquí en estas cuevas del Cerrito del Carmen con todos mis hombres preparados para el abordaje (...) (42)

En el ejemplo siguiente se utiliza para cambio temporal y espacial:

¡Caballo Loco, Caballo Loco!, después le imprimía velocidad a mis patines, para que no me alcanzara.

Dejé el maletín sobre la banqueta. A la salida del aeropuerto. Estaba mareado. 72)

Además en algunas oportunidades, cuando cambia la letra de imprenta y con ello cambia el nivel de conciencia, también interpone espacios en blanco:

(...)desorientado, apabullado, con el sombrero en la mano repetía/patojos malditos, patojos malditos/

Por eso me vine, por eso me largué y me vine al exilio, para construir mi vida propia y no seguir viviendo de prestado. (69)

Puede concluirse que los espacios vacíos son concesiones que se hacen al lector. Es una guía de lectura por lo que no debe desatenderse esta señal para no confundirse.

7.1.1.3.4 Los diálogos:

Los diálogos o las intervenciones de varios hablantes, en cambio, casi siempre se anotan entre diagonales. No debe olvidarse que los mismos son parte de los monólogos, es decir, los personajes recuerdan los diálogos:

/Levántenlo muchá / Perdone, mi coronel, pero sigue desmayado / ¿Qué esperan, pues? Echenle un poco de agua / (124)

/Putá muchá, qué arrojadota, por poco me baña
 el pantalón / A mí me bañó con esa mierda,
 ¡qué asco! / Lavate en la pila / Miren cómo
 pusieron la pila, de ahí sacamos agua para
 cocinar / Llamen un policía / Patojos bolos /
 De aquí sin parar hasta su casa / (53)

7.1.1 La letra en negrita:

Otro recurso literario, dentro de los monólogos interiores, es el uso de la letra en negrita para separar diferentes niveles de conciencia. En efecto, mientras el personaje piensa en una circunstancia, puede haber elementos que lo remitan a otro momento o situación. Veamos:

Pues tal vez eso o otro poquito, aquí tenemos mucho trabajo y como usted **NO AGRADECE NADA** / (Cómo jodidos voy a poderle dar mordida a este achichinche pendejo, si no tengo ni para comer. **Quenoentenderaeste. ¡Concho! (...)**) Ya me conozco hasta los ladrillos de esta pinche esquina de Abraham González y General Prim. Por todos lados están los chafarotes, hasta en los nombres de las calles. Estos pinches nombres no se me va a olvidar jamás. Todos los días el mismo recorrido en la mañanita (en la mañanita qué hacés, barro mi cuarto y me acuesto a dormir(...)) entro por Abraham y comienzo a recorrer oficinas(...)
 (80-81)

En el primer ejemplo, el personaje responde mentalmente a los requerimientos, nos deja saber qué piensa mientras está hablando a su interlocutor y en el otro, una palabra

lo remite de inmediato a la memoria que lo lleva al recuerdo de la niñez, puesto que la frase recordada es parte de un juego infantil.

Los recuerdos de la niñez se presentan frecuentemente. Pueden prolongarse o bien ser breves como en el caso aludido. En consecuencia, el personaje, constantemente nos hace viajar en el tiempo y el flash back es su mejor recurso.

En el segundo ejemplo, en el mismo trozo, el pensamiento tiene sinerónia con el diálogo. Este recurso permite al lector conocer lo que piensa el personaje, mientras "escucha" el diálogo. Este rasgo, denota sinceridad en la narración, puesto que el lector puede conocer una verdad, que de otro modo ignoraría.

Ya se ha dicho que en el pensamiento no existe el tiempo. Los momentos se suceden indistintamente desde un pasado remoto a uno más cercano. Ese pendular temporal está dado por situaciones del presente que inmediatamente hacen que los pensamientos surjan sin ningún orden temporal. Nuevamente el monólogo interior se adecua a este propósito.

Por ello, puede afirmarse que la técnica narrativa y la temática se sustentan una a la otra, o mejor, una no puede darse sin la otra. De ahí la importancia del monólogo interior en Los Compañeros.

7.1.2 El monólogo interior: Valor literario en Los Compañeros:

La novela de Flores no plantea un narrador único que conduzca al lector por un sólo camino. Por el contrario, una de las características propias de la novela contemporánea propone la multiplicidad de narradores, por lo tanto el punto de vista es múltiple también.

7.1.2.1 La temática:

Cada narrador ofrece una perspectiva particular de hechos comunes. Su perspectiva estará matizada por su propia visión del mundo. De ahí la diversidad de criterios y la exigencia para que el lector tome parte en la construcción de la historia, lo cual se hará con los recuerdos de cada uno de los personajes. Por ello la temática les es común a todos.

7.1.2.1.1 La búsqueda:

El vaivén en el tiempo, el ir y venir de la memoria, obedece a una constante en todos los personajes: la búsqueda de la identidad.

El narrador-personaje central es El Bolo, quien narra cinco capítulos. El, al igual que todos, utiliza la primera persona del singular, a excepción de algunos fragmentos del capítulo El Bolo 1969 y Tatiana, 1963, que están narrados en segunda persona del singular.

Todas las narraciones se basan en los recuerdos, por lo tanto el pasado tiene mucha importancia para ellos.

A través de la evocación tratan de encontrar cabos sueltos que los ayuden a construir su presente y su futuro. La búsqueda termina siendo infructuosa, dolorosa y vana.

La sinceridad y la honradez son significativos en esta novela. Expresan la más profunda intimidad del ser cuando se despoja de todas las máscaras que impone el trato con los demás, del momento en que somos de veras lo que somos, o tal vez no somos

nada. En estos momentos de entrega infinita, de confesión profunda y sincera, no es posible hacer a un lado las cosas que nos afligen y que pertenecen a nuestra vida diaria, así lo expresa el Bolo:

Ya estamos llegando, las mismas pinchas luces en todas partes. Sería mejor que se hundiera esta mierda, así dejo de pensar. Así dejo de huir. Esa carta me rechingó la tranquilidad. Estoy cansado de dar vueltas y vueltas. ¿Qué vengo a hacer aquí? Me aventé un viaje de poca madre desde Madrid, sólo para ir cada vez más lejos, para poner agua, mar, sal, olvido, distancia entre el que soy el que fui, o mejor dicho el que nunca fui. (192)

Páginas adelante Chucha Flaca expresa:

Bueno, de todos modos hay que ponerlo en algún lado. En el centro de la sala mejor no, porque allí se baila. Sobre esta mesa está bien. Tengo que apresurarme porque ella ya va a llegar y se me enoja si no encuentra arreglado. Nunca pensé que iba a vivir así, como padrote de una hipi. Hasta me ha obligado a que me deje el pelo largo, si me vieran los compañeros. Todos sus cuates vienen y me miran con admiración, después hablan de la Revolución, yo pienso entonces en el Patojo, el Efi, en todos los cuates muertos y fumo ese monte mierda con desesperación, lloro por dentro mientras me hamaqueo, ey yude, plas plan las manos, ella se me pone adelante con orgullo y acaba con los bitles, estas gentes parecen de papel, siento que un

lgrimeo hondo se me viene mientras ella se viene con los bitles. (...) A mí entonces me dan ganas de llorar o de meterse en los sonidos del silencio. (218-219)

Los recuerdos abren ese pequeño cosmos que es la existencia y está resumida en la memoria. A lo largo de la novela se plantea la búsqueda, como ya se ha anotado. La constante búsqueda del ser no es más que la búsqueda de la identidad, es decir, el deseo de descubrir el misterio que es la persona.

Todo ser humano necesita tener identidad para existir, para manifestarse plenamente, para poder desarrollarse. El hombre obtiene su identidad como producto de su actividad. De ahí que los personajes de la novela de Flores no puedan eludir su realidad, su accionar en ese contexto. Estos trozos ilustran esta aseveración:

¿Qué voy a hacer ahora? No sé a dónde voy.
¿Cuánto tiempo estaré en Praga? ¿A qué voy a Praga? (162)

(...) realmente yo voy a estudiar, estoy cansado de esta vida, de esta persecución, de este exilio. Voy a estudiar economía. Siempre regañándonos. ¿Qué voy a estudiar yo?, si estoy tarado con los recuerdos, con tanta muerte de mis amigos, con tanta miedo. Lo que pasa es que estoy aquí y no sé qué hacer. Tuve que huir porque si no me matan. Creo que siendo un profesional puedo contribuir mejor a la Revolución. ¡Charadas! Yo estoy acabado a los treinta años, y de mí no puede esperar nada la Revolución. (90)

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Y otro personaje refiere:

(...)se fueron cantando esa fué su primera aventura qué charada liberacionistas y a los cinco años ya todos eran comunistas el Patojo hasta lo mataron pobre el Patojo si yo hubiera tenido huevos me hubiera ido con ellos no que aquí bien jodido aguantando todavía a mi desmoder el Chucha exilado en México y el Bolo nunca más regresó vive en París cómo será París el cura también se fue a la droga no aguantó Guate este país lo acaba a uno no hay nimier que hacer no hay parques ni buenas películas la censura no se deja nada sólo el chingo de cantinas(...) (148-149)

Al urgar en la memoria, los recuerdos acuden.

El objeto que remite al recuerdo, no es buscado, es encontrado al azar. Este nos lleva a un recuerdo, que a su vez remitirá a otro más remoto. Así se logra una cadena, que tan pronto tendrá un eslabón en el pasado remoto como otro en el pasado inmediato. Veamos los siguientes párrafos:

(...)recibió el primer culatazo en la frente, frenético, insultante, indignante, doloroso. Un bofetón le sangró las encías. El sabor de la sangre parece aguardiente, raspa la garganta, la laringe, plomo derretido en el estómago cayendo al cuajar, al librillo, como torrente de lava; gastritis: acidez: dieta: úlcera: chingadera. Del primer trago empezó a ver babosadas. (48)

El primer "culatazo", remite al "primer trago". alrededor de estos dos objetos giran los recuerdos. El (Patojo) tan pronto recuerda el momento en que ingiere por primera vez licor, como el primer golpe recibido al salir, precisamente, de una cantina. Así continúa con los recuerdos de estos momentos hasta que principia a perder el sentido y el objeto túne] lo remite al pasado remoto previo a su nacimiento.

(...)cada culatazo me bamboleaba la tierra.
¿Cómo haría para mover la tierra de es modo?
Las nubes se ponían de todos colores, rosas, celestes, blancas, moradas. Daba como si en ello le fuera el sexo, la vida, el alma / comuniste maldite / Todo comenzó a ponerse negro, negro com su jeta y no dejaba de pegar y de insultarme / comuniste maldite / Todo negro, negro, hondo, hondo. Parecía que flotaba en el túnel del sonido. De un sonido hueco que no sonaba, que parecía un mar interplanetario.

(...)La mar del tiempo, del espacio, del infinito, eyaculaba tranquilidad en mi túnel del tiempo, en recinto sagrado y oscuro. Casi siempre estaba tranquilo allí. Estaba solo, completamente solo, pero tranquilo. A veces por jugar, pateaba las paredes de mi globo de alabastro. (50)

De esta manera el individuo va y viene y así continúa, siempre, en la búsqueda de su identidad. La comparación entre la conciencia pasada y la presente da sentido a las cosas. Es entonces cuando se entra de lleno en el proceso reflexivo que no es más que el pasado. El pasado, al coincidir con el recuerdo,

permite al individuo contemplarse a sí mismo. Esto es la toma de conciencia presente.

La conciencia no tiene principio ni fin, puesto que nadie muere ni nace conscientemente. Siendo que la conciencia tiene carácter infinito, la persona está sometida a proceso de cambio. Se transforma continuamente. Estas transformaciones tendrán siempre como finalidad la búsqueda de la identidad. En este proceso el ser humano se degrada y mejora dependiendo de las circunstancias. El hombre tiene la capacidad absoluta del cambio.

Sustancialmente, estos son los procesos que se plantean en Los Compañeros.

Su actitud introspectiva permite la reflexión, la cual estará siempre fundamentada en hechos pasados. De ahí la importancia del monólogo interior, puesto que desde el punto de vista de la literatura, ésta es la técnica que mejor se adapta a la actitud e intenciones de la novela. De tal manera, el tema y la técnica están íntimamente relacionadas y una no podría existir sin la otra.

Los monólogos interiores de Flores, ya lo he anotado antes, tienen carácter testimonial. Además de las historias ficticias que pueden leerse, también tienen de fondo la historia, es decir, el contexto histórico no queda al margen. Los personajes narran la historia en primera persona: la voz narrante es la de un "yo" que sabe porque ha escuchado, porque ha vivido y sufrido. Se suprime la distancia entre la materia narrada y, por lo tanto, la participación del narrador será emotiva. Por ello la novela rechaza la linealidad. Los fragmentos de la realidad se superponen y se contraponen, terminan por dibujar una figura compleja y abierta.

Si la emotividad forma parte del yo narrante, es posible analizar algunos aspectos fundamentales en la novela. Básicamente se tomarán en cuenta aquellos que se manifiestan reiteradamente, verbigracia: El miedo, la angustia, la tristeza, la soledad, la frustración, la rebeldía, el complejo edipiano y algunos otros, para finalmente sustentar lo anotado arriba: la novela de Flores plantea el problema existencial de la búsqueda de la identidad.

7.1.2.1.2 El miedo, la angustia, la soledad: sus causas:

7.1.2.1.2.1 Los espacios:

Los espacios adquieren importancia en tanto significan seguridad y por el contrario un cambio en este sentido señala el malestar del viaje, la desorientación y la zozobra que produce toda situación nueva, es decir, todo momento de la vida que vaya más allá de la costumbre. Un cambio en el lugar habitual, genera un cambio interior en el ser humano. Las cosas que nos rodean y que son nuestras tienen algo de nosotros mismos, de tal manera que aquellos lugares que no tienen nuestros objetos nos resultan extraños. Por ello es difícil acostumbrarse a nuevas situaciones y a nuevos espacios.

Este temor puede extenderse a la angustia de la existencia y al temor a la muerte. El dolor de la ausencia, el malestar del viaje, la negativa de las cosas, pueden significar la dificultad de pensar en la propia muerte. Puede asegurarse que el terror a la muerte es el terror a quedarse solo, a quedarse sin mundo. Lo difícil para el ser humano es imaginarse solo, aunque se sepa condenado a la soledad. Aún la muerte devuelve a la vida, de acuerdo con los preceptos cristianos.

El mismo pensamiento de la muerte hace que se tome conciencia de la condición humana. Nuestra vida está hecha de recuerdos del pasado, de las relaciones con los demás, de las limitaciones o debilidades y de todo aquello que día tras día conforma la existencia.

Los personajes de Los Compañeros están cargados de miedo, de soledad y de angustia.

Los miedos se manifiestan por diferentes circunstancias.

7.1.2.1.2.1.1 El Bolo:

Manifiesta grandes temores; desde su niñez hasta la edad adulta el miedo le ha perseguido.

Estaba solo, metido en el cuartito de abajo de las escaleras, descalzo, en la oscuridad.

(...)La primera vez me dio miedo la oscuridad, empecé a ver arañas, ciempiés, cucarachas, culebras, dragones, barbamarillas, escorpiones, de todo, y me comenzaron a sudar los pies, las manos, las nalgas, la frente, los sobacos; quise gritar pero no me salió la voz, se me atoró a media garganta, las manos se me agarrotaron, me ensarté las uñas en las palmas de las., el piso estaba helado, frío, congelado, no veía nada y no podía moverme, desde afuera se oía el rumor de la voz de la maestra dando la clase. Hubiera querido pedirle perdón, pero me aguanté. (233)

Paulatinamente, el niño se acostumbra a las circunstancias. Estas ya no le son desconocidas, por lo tanto forman parte de su cotidianidad.

Este espacio, mientras fue ajeno y desconocido, causó terror. Cuando cambia, en virtud de que el personaje se familiariza con él, su acepción del mismo también cambia. De allí en adelante, ya no le será hostil, al contrario, disfrutará permaneciendo en él.

El terror a la soledad se fue transformando hasta que, finalmente, en lugar de temer a la soledad, ésta fue deseada, porque sólo en esos momentos cesaba un poco la represión:

Después me acostumbré al castigo; desde que ella entraba a la clase me señalaba mi lugar, ya no tenía que decir nada, yo salía de mi pupitre y me iba para el rincón donde me quitaba los zapatos y los dejaba sobre la cátedra, después abría la puerta y miraba rápidamente dónde había algo para sentarse, después la oscuridad, la tranquilidad.

(...)y me quedaba solo en mi campana, en mi torre, en mi celda monacal. Comenzaba a pensar y me sentía libre, liberado.

(...)cerraba los ojos, me iba hundiendo en un torbellino negro, oscuro, que me tranquilizaba, metía la cabeza entre los brazos, pero el rumor persistía, no podía desprenderme de él, después de mucho tiempo la maestra abría la puerta y el golpe de luz y del sonido claro me dejaba un rato inmóvil,

perplejo, asustado, el corazón me hacía pom pom y me temblaban un poco las manos, en el patio del colegio ya los alumnos buenos, bien portados, iniciaban el murmullo indiferenciado:

Salía: tomaba mis zapatos de la cátedra, me los ponía y me unía al rebaño; había perdido mi libertad, mi soledad. (233-235)

El cambio repentino de lugar y de situación producen temor. El niño evade la angustia con la fantasía. Prefiere viajar en su mente para no fijar su mirada en la oscuridad. Poco a poco, el proceso de modificación de la situación se da, aunque sea sólo en su mente. Como eso le produce placer, desea continuar en ese espacio solitario en el que no se ve acosado por nadie. Unicamente se mantiene ligado al exterior por el rumor, ese sonido indiferenciado que no dice nada, pero que está presente recordándole que pertenece a ese otro espacio en el que es infeliz.

La salida obligatoria de ese espacio produce, entonces, temor. Esto último demuestra que la situación ha cambiado totalmente, puesto que ahora es contraria a la inicial.

El personaje se sabe diferente, dolorosamente diferente. No es incluido en las actividades de los otros, los buenos, él es malo, él debe estar solo y se acostumbra a ello.

El espacio cerrado: cuartos, túneles, globo, pasillos se vinculan con el encierro al que está condenado el Bolo. Es el espacio cerrado donde finalmente cree que encontrará la tranquilidad, sin embargo para llegar a esa soledad

se ha tenido que recorrer un camino tortuoso y lleno de sufrimiento, desde el nacimiento hasta la vida adulta, llena de frustraciones.

La lucha por querer abandonar lo que nos hace daño es angustiosa. Se avanza lentamente por un pasillo que por la carga emotiva se hace sumamente largo:

El pasillo largo, tortuoso, húmedo, me esperaba... (14)

Qué largo es el pasillo. (15)

(...)el pasillo se hacía claustro conventual, largo, brumoso, húmedo y en el fondo la directora del pinche colegio, esperando, esperándome. (16)

Las manos me sudaban mientras caminábamos por el pasillo largo, largo. (18)

7.1.2.1.2.1.2 Chucha Flaca:

También se utiliza espacios cerrados para significar miedo en el capítulo de Chucha Flaca y El Rata. Se alude a los túneles, y se les relacionan con la muerte. Los mismos suponen inframundos para diferentes culturas.

Chucha Flaca piensa, en primera instancia en este espacio:

Túneles, túneles, túneles rellenos de azufre y aguamar que por las noches se calientan hasta los topes y culebrean bajo los montes que

rodean la Guatemala de la Asunción. Túneles que se atorran de oro y plata y sangre y huesos de los señores de Xibalbá. Tunelesvenasdelosmontes, tunelescasadesañoresantiguos, tunelestanquesdedoncellas. (26)

Luego en México vuelve a recordar los túneles de su patria, resiente su ausencia, sin embargo, la ausencia es sólo física porque en su maleta los túneles han llegado con él. No abandona del todo su antiguo espacio:

En esta casa no se sienten los olores de los túneles de aguamar. Estar en otro país es como cambiarse de piel y sentirse culebra(...) (67)

Los túneles me los traje en mi maletín y los instalé en los rincones de este cuarto miserable de Angel del Campo, en la Colonia Obrera, de la Ciudad de México, Distrito Federal. (67)

Los túneles están ligados con su niñez. Supusieron misterio, temor. Los relacionan con antiguos personajes que provocaron sus temores:

El palacio de jade surcado de túneles que comunican con Catedral y San Francisco. Ubico no pudo escapar por ellos para el 20 de octubre, porque el Pipo se había escondido y no pudo enseñarle el camino. (68)

El Pipo oco, el cuidador de las catacumbas de la Catedral. (68)

El Loco salía de las catacumbas echando espuma por los ojos, con un sombrero de paja gigante que casi le cubría el cuerpo y armado de una escoba antediluviana / los mato, los mato patojos malditos / (68)

Pasaba mucho tiempo en mi cama dando vueltas sin dormirme, tratando de olvidar su cara furiosa y descompuesta. (69)

Luego se hace la comparación entre los túneles y la idiosincracia del pueblo guatemalteco que permanece sometido. Cada uno de sus habitantes, vive con temor y rencor profundos:

Desde los túneles se miraba el agua que iba cayendo poco a poco, al principio no era muy caliente, pero conforme entraba en combustión con el azufre, se recalentaba. Los volcanes eran tres, el de Agua, el de Fuego y el de Pacaya. Posiblemente allí había estado las ciudades de Xibalbá. Siempre hemos estado así, metidos hasta lo más hondo, somos un pueblo de catacumbas y vericuetos trenzados abajo de la tierra, cada uno de nosotros conserva un indito acuchillado y escondido en lo más profundo del pecho. (89)

El pueblo guatemalteco es un pueblo sometido, por lo tanto vive oprimido, por ello se esconde de sí mismo, de ahí la importancia de los túneles y de los espacios cerrados, representan la actitud de la raza sometida que se ve obligada a buscar refugio, a encerrarse en intrincados vericuetos.

7.1.2.1.2.1.3 Tatiana:

El discurso de Tatiana se circunscribe a los recuerdos de su vida íntima con el Bolo. Su narración la realiza desde el desdoblamiento interior, por lo tanto tiene características de reflexión. Sin embargo, su historia, como la de los otros personajes finaliza en soledad. A pesar de que ha llevado una vida poco común ya que ha sido lesbiana, finalmente había logrado entablar una relación con un hombre. Al verse abandonada por él queda totalmente sola. Su relación con el Bolo estuvo llena de misterio, así lo expresa:

Siempre lo habías sentido en la oscuridad, en el cine, de noche en tu casa, en todas partes donde habían estado había sombras. (102)

Tatiana ofrece su punto de vista particular sobre el Bolo. De tal manera que este es otro capítulo en el que la vida de este personaje es narrada por alguien ajeno a él. Su discurso está cargado de dolor, de abandono. Se afirma con ello el carácter transitorio del personaje aludido, no de la narradora. Si bien es cierto expresa su sensibilidad, lo hace en función del personaje amado. Como ya he anotado, al final, su vida tendrá los matices de la de los otros, la soledad, el miedo, el abandono, la frustración.

Que va a pasar ahora contigo, ahora que te quedas sola, sin él, para siempre. (102)

Siempre lo supiste, siempre estuviste segura de que se iría, de que lo mirarías como ahora, caminando con un maletín en la mano, con la espalda semiencorvada alejarse más y más del

vidrio al que permaneces pegada mientras tu futuro se hace más y más triste sin llegar aún. (108)

Casi toda la historia se desarrolla en espacios cerrados, así lo expresa Tatiana al evocar el tiempo vivido con el Bolo. Su relación fue efímera y casi oculta. Por ello todo lo que tiene que evocar se remite a la vida íntima de ambos. Hace una comparación entre las relaciones que había tenido con otras mujeres y la que tuvo con el Bolo, ofrece el lector sus propias impresiones en torno al personaje.

7.1.2.1.2.1.4 El Patojo:

Guarda en su memoria espacios significativos vinculados con momentos trascendentes. Su nacimiento, sus borracheras, la tortura.

El espacio intrauterino significa bienestar, comodidad, privacidad, mientras que el exterior es el vacío, el sufrimiento, la agonía. Nacer es iniciar el camino tortuoso hacia la muerte, sin embargo la esperanza está después de ella.

Los recuerdos de su nacimiento acuden en los momentos de la tortura, previos a su muerte:

(...)es un hombre un hombrecito, le felicito señora / En este nuevo lugar lleno de seres desconocidos empezó la soledad y los tanteos.
(51)

() las miasmas que despedían los meados empezaron a meterme en el túnel, no oía nada,

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

tenía la cabeza hueca, llena de gusanos.
(52)

Túnel, voz, chicharrones a medio digerir...

...El túnel se alargaba, se encogió, no tenía fin ni principio.(...) (53)

Como los anteriores, es posible citar muchos ejemplos más, en los que claramente se explicita la calidad de uno y otro momento, es decir la vida intrauterina y la vida extrauterina.

También en este caso, Flores utiliza los túneles, pasillos y demás lugares cerrados para significar dolor, angustia, soledad. Y paralelamente menciona constantemente los desechos corporales junto al personaje para acentuar más el momento de la tortura, el dolor y el deseo de evasión.

Luz de callejón largo, brumoso, húmedo, silencioso, zumbón, oloroso a comida vieja rancia, a mierda seca, a sangre coagulada.
(48)

7.1.2.1.3 La madre:

El miedo es la constante que mueve a los personajes de Flores. Su conducta se ve modificada en función del mismo.

El ser humano al experimentar temor se refugia en el ser que le es más propicio para la resolución de sus problemas: la madre, quien por excelencia significa seguridad.

Sin embargo, la figura de la madre en Los Compañeros adquiere matices diferentes. Aquí significa violencia, represión, castración. Las causas de esa conducta son diversas. En primer lugar casi todas son madres solteras. Ello las ha llenado de amargura y obviamente son mujeres frustradas. La madre del Rata es una mujer dominante, ella es quien finalmente logra castrar emocionalmente a su hijo, como se verá más adelante.

Dadas las características arriba señaladas, las madres de Los Compañeros no pueden ser refugio para sus hijos, más bien propician esos iniciales momentos de dolor y son ellas quienes primero los hacen experimentar la violencia. En estas circunstancias el personaje se refugia en sí mismo y resiente la soledad porque le produce miedo, llega a preferir estar solo que junto a seres que le producen dolor culpa y humillación. La soledad la propicia, en primera instancia, el trato con la madre.

El Bolo sufre la violencia materna desde muy pequeñito, cuando le quema las manos por estar jugando con su pene:

(...)me chicoteó / patojo sucio, asqueroso,
eso es pecado mortal / me metió las manos
entre una tuzas y les prendió fuego y después
con las manos vendadas me llevó a la iglesia.
Estaba muy roja, y muy enojada / te vas a ir al
infierno si seguís haciendo esas cochinas /
(63)

La agresión es violentísima. Denota un alto grado de ignorancia por parte de la madre quien, finalmente, lleva al niño a la iglesia para que termine de expiar su culpa.

El Rata es quien más miedo manifiesta. Sus recuerdos no van tan lejos como los del Bolo. Únicamente urge en su adolescencia, lo cual es lógico, es la única época en que

tuvo algunos momentos de rebeldía. Estos sin embargo, corresponden a un breve espacio temporal, y aún esos momentos no fueron totalmente rebeldes puesto que él mismo confiesa su temor hacia la madre cuando estaba ebrio. Únicamente ebrio, afirma, era capaz de desafiarla, sólo con su actitud, más no de palabra, puesto que debido a la embriaguez podía adoptar la actitud de indiferencia.

El Rata es el típico frustrado, castrado hasta el grado de no tener hijos porque su mujer no quiere.

La causa de su frustración es el constante miedo que lo ha acosado durante toda su vida:

(...)y me quedé al pie del camión pensando en mi mamá y en la puteada que me iba a dar si me iba con ellos se fueron cantando esa fue primera aventura qué charada liberacionistas y a los cinco años ya todos eran comunistas el Patojo hasta lo mataron pobre el Patojo si yo hubiera tenido huevos me hubiera ido con ellos no que aquí bien jodido aguantando todavía a mi desmóder(...) (148-149)

El Rata ni siquiera eligió a su esposa, sino fue su madre quien lo hizo por él. La madre lo anuló siempre, como lo hizo con el padre. Hasta la actitud de éste denota sometimiento, siempre con la mirada baja, agachada, únicamente esperando órdenes de la esposa. El Rata quiso liberarse, según él lo afirma, sin embargo, esta aparente liberación no fue tal, puesto que la madre se siguió involucrado en su vida.

Ella fue lo que me consiguió a la Chayo y necia con que me casara y ahora(. .) (140)

Yo me casé para no seguirla aguantando a ella(...) (140)

Las ataduras no se rompieron, es más se duplicaron: la represión, la censura y la castración viene de ambas: la madre y la esposa. También ahora se ha establecido una doble dependencia.

Finalmente, únicamente le queda la soledad y la doble moral que siempre ha sido su aliada. La doble moral le ayuda a subsanar la carencia de libertad, a través de ella sublima los deseos no realizados.

(...)ahora me quedé solo sin un solo compañero aunque sea guerrillero no sé si debo conseguirme ahora una casera porque va a ser aburrido como nunca. (151)

Su indecisión, como resultado del miedo, lo condujo a la soledad, al tedio de la monotonía de quien vive por vivir, sin ideales, sin razones, recuérdese que ni siquiera tiene hijos. Es un personaje sin futuro, anulado, degradado, desvalorizado.

Como ya se ha señalado, en la memoria se guardan hechos que para el sujeto son determinantes y forman parte del recuerdo.

Las acciones y los objetos significativos se almacenan en la memoria. En ella no sólo encontramos claridad, sino también la más profunda oscuridad.

Cuando las circunstancias u objetos del presente son nefastos, despiertan en la memoria aquellos recuerdos

que no son portadores de alegría, sino más bien de miedo y una gran carga de emociones que hacen sufrir al sujeto que los evoca.

Tal el caso de los personajes de Los Compañeros, como se ha venido demostrando.

El Patojo, único personaje de la novela que tiene características de héroe, también recuerda, en los momentos previos a su muerte, hechos del pasado en los que la madre toma parte. Al igual que la madre de los otros dos personajes mencionados, la del Patojo también es violenta. No cabe duda de que ella es un personaje frustrado como casi todos los de la novela. Aunque no queda muy claro, aparentemente es una madre soltera cuya vida está llena de todos los inconvenientes que eso supone. Sin embargo, El Patojo sí tiene padre y como se demuestra más adelante, a pesar de que es borracho, antes lo prefiere a él que a la madre.

El personaje no narra actitudes violentas en contra suya por parte del padre, pero sí de la madre. Aunque éste se emborrache no agrade al hijo.

Mi papá de ley, todos los sábados encerrado a piedra y lodo con todos los cuates de la sala de la casa para echarse el almuerzo: pasadera de comida (boquitas, decían las choles y hacían las idem). Al rato la gritería: todos hablando al vínculo carcajadas: todos cantando al unísono: todos saliendo a mear en fila india. A cada nueva salida, la cara le iba cambiando, cada vez más roja y más estúpida. Al final de la tarde del despeute, los pleitos, las manadas, mi abuela desesperada: / ya me rompieron el florero

nuevo / ya se cagaron en mi pecera/(...)

Abuela: andaite para adentro patojo, no ves el mal ejemplo; (...)

(...)patojo andaite para tu cuarto qué chingados te importa lo que yo haga, (117)

La agresión del padre se da de otra manera: la indiferencia, la marginación. Ambas también producen soledad, por lo tanto el miedo que hemos venido señalando.

El Patojo aunque vive con su padre, en casa de su abuela, está solo. De inmediato lo mandan a este espacio reducido, para que no tome parte en las actividades del padre.

De la madre, sin embargo, ofrece otra visión:

Mi mamá me tenía agarrado fuertemente de la mano(...) (70)

(...)Me tenía la mano atada a su mano, pegada a su piel. Nervioso me revolvía para soltarme. (170)

Denota incomodidad, deseo de liberarse de la madre, quien no sólo toma la mano del hijo sino éste se siente atado a ella. El deseo de libertad es obvio.

Más adelante se lee:

El remolino fue tomando forma, las voces se hicieron más claras y aparecieron unos hombres y mujeres vestidos de negro, venían de la quinta avenida por la doce calle y nos arrastraron en dirección a San Francisco, mi

madre comenzó a aflojar mi mano, vi que su rostro se hacía terroso y le comenzaban a temblar los labios; su mano aflojaba cada vez más y yo me apretaba a ella cada vez más.

(...) sentí como una corriente eléctrica que venía del cuerpo de mi madre y la presión llegó a su máximo / Mijo / fue lo último que oí mientras mi mano quedaba sola, desamparada.
(171)

En el párrafo arriba citado, puede notarse que, si bien al inicio el personaje lucha por liberarse, a continuación el miedo hace presa de él y entonces afloran los deseos encontrados; querer liberarse pero al mismo tiempo tener miedo a la soledad. La ruptura con el lazo materno significó un fuerte dolor, una emoción fuerte y traumática: "sentí una corriente eléctrica que venía del cuerpo de mi madre".

La sensación de soledad lleva al desamparo y éste al miedo.

Más adelante, retoma el momento de la pérdida de la madre y lo relaciona con el momento de la tortura, de tal manera que la brutalidad materna se hace similar a la de los verdugos que en ese momento lo torturan:

Allí me vino otro mareo, todo se me fue sumiendo, metiéndose en el hoyo, una tranquilidad tremenda me empezó a invadir y me fui quedando insensible, ya no sentía nada, sólo oía los caballos que venían detrás de mí, las piernas no las sentía, me pesaban, se negaban a caminar, a correr, a huir, me

abandoné, me entregué a lo que pudiera pasar, dejé de pensar, de cavilar, de pasar el carrete de película, entonces sentí el jalón, el chipotazo en la cara, como si fuera culpable / Animal, vení acá cómo te me soltás, no ves que te van a matar. (175)

El trato humillante de la madre, también es el trato humillante de los verdugos. De ahí el rechazo y el deseo de libertad y, más adelante, prefiere estar solo, que con los verdugos, entre los que se cuenta la madre.

En síntesis, el Patojo, al igual que los personajes anteriores es un ser solitario y, aunque su actitud fue de un valor manifiesto, el miedo a la soledad, sí lo expresa, como se verá más adelante. No así el miedo al castigo, al que al fin y al cabo se acostumbró.

Tanto el Patojo, como el Bolo, el Rata y Chucha Flaca, son personajes solitarios, condenados al temor y a la angustia. El temor los hizo huir para buscar su identidad, misma que les ha sido negada desde el inicio de su vida.

Páginas más adelante, el Patojo refiere que ya se ha separado de la madre, vive con el padre, cuya actitud hacia su hijo ya es conocida:

Tengo la cabeza hueca, si me agarra la policía se va a armar el gran clavo con mi papá es militar y yo metido en burucas, me va a mandar a vivir otra vez con mi mamá(...) (180)

Otra vez el trasfondo del rechazo hacia la madre: "me va a mandar a vivir otra vez con mi mamá..."

Es decir el temor no es otro sino el de ser obligado a volver con la madre. Sin embargo, se plantea cierto grado de respeto al padre, sobre todo por su calidad de militar.

Chucha Flaca no menciona a sus padres, son otras circunstancias las que generan sus temores. En este caso no hay inquietud, por el origen, pero sí hay causas que lo obligan a huir.

7.1.2.1.3 La maestra: la escuela:

Otro personaje que forma parte importante en la formación de la conciencia y por lo tanto en la personalidad del Bolo, es su primera maestra. Es decir, su primera experiencia escolar.

Además del miedo natural del niño que asiste por primera vez al colegio, se suma la agresión psicológica y física de que es objeto por parte de la maestra. Puede suponerse el grado de angustia sufrida por el niño. Pero la agresión de que es víctima tiene una causa profunda, que marca una gran cantidad de seres. La generalización del machismo en Latinoamérica propicia que los hombres no reconozcan a sus hijos, este es el caso del Bolo.

El niño sin padre, sin origen, sin apellido, sin respaldo. Por lo tanto, él es producto de un error, de un pecado, esto lo marca y margina. Ese niño será visto de soslayo por los demás.

(...)lejos de aquel día en que me di cuenta que no tenía papá, cuando entré al colegio y la maestra /la mis/, me preguntó que quién era mi padre, que cómo se llamaba y yo me di

cuenta que no sabía, que nunca había pensado en eso, que nadie me lo había explicado, que yo tenía seis años y era mi primer día de clases, que estaba tirado en el mundo sin padre, sin saber de dónde venía ni a dónde iba. Entonces no supe qué responder, al mismo tiempo que comenzaron a salir las lágrimas comenzaron a salir los orines, sentía que todos los niños me miraban y que yo estaba en el centro de la clase como un asesino, como un condenado, como un delincuente cuyo delito era no tener padre. (...) las apreté, pero era tarde, el esfínter había cedido a la presión de la pregunta.

...Desde ese día me comencé a mear en la cama todas las noches. Tenía catorce años y me seguía meando en la cama. (226-227)

Más abajo agrega:

Después hice una mirujeada al pantalón corto (esa fue otra cabronada de mi mamá, hacerme usar pantalón corto hasta los catorce años), y vi los meados, el agüitasanta, los desechos desechos, licuados, aguaitados, bajando, descendiendo, corriendo, escurriendo entre mis canillas pelonas, flacas. Entonces ya no seguí llorando. Dejé de llorar y empecé a tenerle rencor a mi madre. (227-228)

Y luego narra la agresión física:

La estrábica me jaló de una oreja, la muy desmadrada casi me la arrancó, me la despegó,

me llevó a rastras, arrastrado, arrancado, arrimado a ella, hacia el baño (al sanitario de varones dijo). Cuando estábamos solos en el excusado(...) se me quedó viendo con furia, frustración (ha de haber sido solterona la cabrona)(...) y me dio un chipotazo histérica, después me tomó del pelo, por detrás y me levantó sobre el lavabo, me puso contra el espejo y me aplastó contra él/mírese, no le da vergüenza, asqueroso, malcriadote/ (28)

La agresión contra el niño se inicia desde su nacimiento, desde el momento en que el padre lo desconoce, ya está marcado por la sociedad. Las agresiones se suceden continuamente y forman parte del pasado, de los recuerdos, de la conciencia. En efecto, cuando el personaje urge en ella, encuentra rencor, odio, soledad, angustia.

Irónicamente, es la escuela donde el personaje recibe más agresión puesto a la maestra habrá que sumarle, sus compañeros y autoridades de la misma.

Lo único que le queda es el aislamiento donde puede inventar utopías con las que sublima sus carencias.

Todos los personajes rechazan la institución escolar. De ahí su conducta rebelde.

A través de esa rebeldía procuran encontrar la libertad.

7.1.2.1.5 Los viajes. Permanente búsqueda de la identidad:

7.1.2.1.5.1 Separación de la madre:

Como solución al miedo que los personajes experimentan, la respuesta inmediata y generalizada es la huida. Cada uno de ellos, opta por esta actitud. Voluntariamente se privan del punto de apoyo (de la costumbre), por lo tanto ese momento, el de la huida tendrá una importancia excepcional, se separa de los días comunes y corrientes de nuestra existencia, por eso mismo, será recordado como el día de la partida.

Los personajes de Los Compañeros recuerdan, cada uno, los diferentes momentos en que las circunstancias los han obligado a partir.

La novela se inicia y termina con el viaje del Bolo. El mismo significa para el personaje la liberación de todo aquello que durante toda su vida lo ha reprimido: la madre, en primera instancia, la escuela, el país, en el que gobierna un dictador y tiene una larga historia de ellos. Por eso huye, así lo afirma el mismo personaje.

No es como mi madre o mi abuela o mi tiasolterona o mi hermana sin paloma que las tenés metidas, jodiéndote, amándote, amándolas, soportándolas, odiándolas, a cada instante. Te sofocan, te asfixian, te mortifican, te aprisionan con su amor y con el tuyo. (237)

El Bolo ha tenido que huir siempre. Desde niño tuvo necesidad de evadir la realidad. Se procuró un mundo ficticio en el que él podía volar y alejarse de todo aquello que lo hacía sufrir, la sublimación vino en ayuda del personaje.

(...)ya no tenía que decir nada, yo salía de mi pupitre y me iba para el rincón donde estaba la puertita, antes de entrar me quitaba los zapatos y los dejaba sobre la cátedra, después abría la puerta y miraba rápidamente dónde había algo para sentarse, después la oscuridad, la tranquilidad.

(...)y me quedaba solo en mi campana, en mi torre, en mi celda monacal. Comenzaba a pensar, me sentía libre, liberado, (...)

...La concha se empezaba a aislar, el murmullo de la voz de la maestra se perdía se hundía en la nada, me sentaba sobre el cajón y metía la cabeza entre los brazos y comenzaba a galopar montado en un caballo blanco con ruedas en las patas y rodaba y rodaba por un campo inmenso(...)

(...)atrás venía mi madre y mi abuela y mi tía solterona y la maestra y mi hermana sin palona tratando de alcanzarme (madre déjame ser, déjame vivir), gritaban, corrían, aullaban, suplicaban, lloraban, chillaban, imprecaban, pero mi caballo era veloz, grande, de tremenda alzada y de un galope compacto y largo, a veces volaba y entonces las viejas se iban haciendo chiquitas, insignificantes, nada, entonces me entraba la risa, ... (233-234)

Ante la imposibilidad de la huida real, se aferra a una ficticia. Con ello el personaje trata de rebasar el hábito de la costumbre, de la represión, humillación y el miedo, con este acto trata de lograr su libertad.

En su vida adulta el Bolo sigue huyendo, quiere desarraigarse, sin embargo el miedo a lo desconocido, a lo nuevo, a lo desacostumbrado, le provoca angustia y sufrimiento.

Los narradores-protagonistas: El Bolo, el Rata, el Patojo y Chucha Flaca, huyen de situaciones, personas u objetos que los hacen sufrir, la solución a este sufrimiento, contradictoriamente será la soledad. Sin embargo, es a esa situación, a la que tanto se teme, la que los personajes buscan como refugio. La explicación a ello puede darse por el hecho de la misma técnica narrativa: sólo en la soledad se logra la elaboración mental requerida por el monólogo interior. De ahí que la actitud de los personajes será introspectiva. Sólo de esa manera son capaces de escudriñar en la conciencia las verdades que conocemos los lectores. En efecto, tanto la huida como el refugio en la soledad, son constantes en las novela.

7.1.2.1.5.2 La Huida:

Nuevamente el deseo de libertad y búsqueda de identidad es planteado por Flores. También Chucha Flaca huye de las leyes de su país y del grupo guerrillero al que pertenece. En efecto, este personaje huye de las normas que supone la ley y, al mismo tiempo, del grupo guerrillero en el que también existe una reglamentación rígida.

Pero huiré. me iré de aquí. Tengo qué hacerlo. La muerte ronda todas mis pestañas. Seguiré huyendo como siempre: de mis padres,

del colegio, de los maestros, de la facultad, de la policía, de mí. Ahora estoy condenado a muerte y tengo que huir otra vez: "mural rojo: comunista: appestoso: vendepatria: contacto guerrillero: comunista convencido: por guatemala todo". Hay que irse a la mierda antes que nos den candela. Bueno, ni modo, ¿y qué otra? (26)

Su huida, como la del Bolo, tiene una finalidad, encontrar a un personaje que no sea él, el que ahora es, sino uno diferente que pueda proporcionar la seguridad ansiada.

El discurso de Chucha Flaca gira en torno a la toma de conciencia de su realidad y la de quienes, como él, ingresaron al movimiento guerrillero sin convicción alguna. La ideología del mismo no concuerda con la de ellos y la de su clase pequeño burquesa.

(...)siempre engañándonos, lo que pasó es que no teníamos nada que hacer, que éramos huevones y el resentimiento nos empujó, además siempre anduvimos en las nubes buscando soluciones sociales a problemas personales, nuestra clase nació frustrada... (91)

Como resultado de ello plantea la huida como solución:

(...)estoy cansado de esta vida, de esta persecución, de este exilio. (90)

Una vez el viaje-huida se ha llevado a cabo, la incertidumbre subsiste:

Lo que pasa es que estoy aquí y no sé qué hacer. Tuve que huir porque si no me matan.
(90)

La frustración, el miedo y la tristeza, con la conclusión del viaje:

La soledad deprimiendo, los problemas de conciencia acentuándose(...) (77)

Me sumerjo entre los sobacos hediondos de cientos de indios cerotes, malencarados, también cansados, que me acompañan en mi tristeza. (84)

Chucha Flaca, sufre, como todos los personajes, menos el Patojo, un proceso de degradación que lo lleva a ser padrote de una gringa:

(...)yo su muñeco para efectuar funciones normales, propias de su sexo. (18)

(...)me ha obligado a que me deje el pelo largo, si me vieran los compañeros. (218)

(...)yo pienso entonces en el Patojo, en Efi, en todos los cuates muertos y fumo ese monte mierda (...) (218)

Además de padrote, es drogadicto. Con ello logra hacer viajes que lo alejan de la realidad circundante, con ello logra, construir un mundo irreal en el que no está presente su frustración.

REPOSICIÓN DE LA IDENTIDAD EN SAN CARLOS DE GUATEMALA
Administración Central

7.1.2.1.5.3 La imposibilidad del viaje:

El temor de uno es el temor de todos. El personaje se hace representativo de todo un pueblo.

Al igual que el Bolo, Chucha Flaca es un personaje solitario, temeroso, degradado en función de sus temores. Porque desertar es una manifestación de miedo. La justificación no es valedera, él mismo lo reconoce, lo real es la falta de identidad de los personajes y el fracaso en la consecución de la misma.

El Rata, Tatiana y el Patojo no huyen. Todos ellos por causas diferentes permanecen en el espacio en el que se desarrolla su historia.

El Rata en virtud de sus miedos permanentes no tiene la rebeldía suficiente para emprender la huida. Se resigna con la mediocridad de su vida. Se le ha castrado, por lo tanto su libertad se ha visto totalmente anulada. Sin embargo, ya lo he señalado, el único rasgo rebelde está en su pensamiento. Pensando, por lo menos, logra, por breves momentos, una ilusoria libertad. Su búsqueda no concluye.

He anotado antes que el Patojo no realiza viaje alguno, en el sentido real de la palabra, es decir, no se ha trasladado a ningún otro país. Sin embargo, sí se ve precisado a huir. Precisamente como respuesta al temor, se inicia la huida. También debe aclararse que los temores de este personaje son los temores de cualquier ser humano, es decir, son por causas inmediatas, por ejemplo, las persecuciones que sufre al involucrarse en manifestaciones callejeras, pero no por indefinición ideológica ni búsqueda de su identidad. En efecto, este es el único personaje de toda la novela cuyas convicciones son

firmes, de ahí que se le pueda atribuir algunas características de héroe. Sin embargo, se le define como un personaje cuya principal y gran virtud es la valentía. La misma se impone al miedo, es decir que en él todas las emociones subyacen a sus convicciones y en función de ellas orienta su vida.

Los viajes que emprende el Patojo son ficticios, son temporales, es decir son retrospectivas que le ayudan a distraer la mente en el momento de la tortura.

El Patojo enfrenta todas las situaciones difíciles, convencido de que sus actos se apegan a sus convicciones.

Estar hablando era muy bonito, pero ya eso de irse a enmontañar estaba jodido (180-181)

(...)tenía que decidirme, o me escondía o iba a entrenar.

(...)Había que hacer la revolución en la sombra, en la clandestinidad, sin nombre, sin apellido, sin familia, sin edad, sin recompensa, con olvido, con angustia, con peligro, con miedo, con muerte. Lo más seguro. (182)

Mas adelante, después de breves momentos de duda, toma la decisión con convicción.

(...)el sol soltaba las últimas amarras, levaba anclas para el gran viaje del día, por ese día que sería el definitivo, cuando dejara todo, cuando encontrara todo. Después de esto

no habría retroceso, sólo muerte, de cualquier lado. Y vida, porque yo siempre he deseado vivir y que los demás vivan y vivan felices, quizá por eso estoy aquí, entre los meados, entre los tufos inmundos de esta celda oscura, las muñecas se me están ulcerando (...) (182)

Esta es una de las descripciones más emotivas de los valores del Patojo. Es el planteamiento de la renuncia a los intereses particulares por el bien común. Y no es demagogia, es la acción. Con ello demuestra su valentía y convicción. El mismo se impone esa responsabilidad.

Debería esconderme. No me muevo de aquí. No podré retroceder, la estampida, la fuga se detendrá para siempre y tendré que entregar toda mi vida a la revolución, ¿Valdrá la pena? ¿Por qué no me levanto de aquí y me escondo? La estampida siempre es locura, basta de huir, si no me detengo no podré nunca dar la cara. Voy a darla, tendré que darla, tengo que decidirme, hay que correr(...) (183)

La memoria juega con los recuerdos y éstos se yuxtaponen, de tal manera que el lector se entera del proceso por el que debió pasar la conciencia del Patojo al aceptar, finalmente, el reto de entregarse a una causa común.

En sus primeras intervenciones en movimientos populares, el temor y la duda todavía están, sin embargo, al final, si bien es cierto siente miedo, como cualquier ser humano, se sobreponen al mismo en función de sus convicciones.

En síntesis puedo aceptar que el único que, luego de superar los diferentes momentos de vacilación y duda por los que atraviesa, logra una identificación de sí mismo y acepta responsablemente el papel que debe desempeñar, es el Patojo. Obviamente, como he señalado, el personaje atraviesa por épocas de desequilibrio y duda lo cual produce miedo, sin embargo, su búsqueda termina cuando acepta la tarea que debe desempeñar.

7.2.1.5.4 La rebeldía. Manifestación inmediata:

Los Compañeros es una exaltación a la rebeldía. Desde el planteamiento del lenguaje, la temática, los personajes, los ámbitos, la técnica temporal y los recursos literarios se utilizan en función de ese rasgo.

La lectura de la novela supone una agresión. El lector se encuentra con una proliferación del lenguaje escatológico, hasta el momento, inusual en la creación literaria guatemalteca. Los enunciados abundan en calificativos del habla popular:

(...)buscando el gancho de mi camisa amarilla de cuello amarillo que me apretaba como la chingada(...) (12)

Vete a la chingada a chingar a tu madre(...) (12)

(...)ese Miguel Angel es un maricón todas las mierdas que escribió sobre Tecún(...) (12)

Sería largo enumerar la infinidad de enunciados cuyos calificativos están elaborados con ese tipo de

lenguaje. Sin embargo, ello está a tono con la narrativa del momento. Recuérdese la intención de romper con las normas de discriminación al lenguaje, negando la posibilidad expresión escatológica.

Los personajes son jóvenes. Es esta etapa de la vida en que la rebeldía se manifiesta abiertamente. También es la etapa de la búsqueda de la identidad. Los personajes necesitan afianzarse en la vida, necesitan ser reconocidos. Por ello se involucran en actividades que saben que los adultos censuran. La lucha armada venía muy bien a estos personajes. De ahí que con la excepción anotada, se involucran para subsanar sus problemas personales de rebeldía.

Los personajes de la novela se rebelan contra todas las normas impuestas.

La rebelión se inicia en la casa, para luego hacerla extensiva a la escuela y al país mismo.

En conclusión Los Compañeros representa el cambio en virtud de la rebeldía del autor. Es decir, Flores se rebela en contra de lo establecido y la novela está en sintonía con su forma de ser.

7.1.2.1.5.5 El animismo: recurso literario en el viaje.

El animismo resulta una excelente arma literaria, le sirve al autor para dramatizar los estados de la conciencia. Por ello este recurso puede revelar, también, verdades sobre la condición humana.

La causa de la huida, ya lo he anotado antes, es el miedo, por lo tanto el sufrimiento, pero la partida misma supone un martirio profundo. De ahí que todos los personajes a que me he referido antes, sufran un largo y penoso proceso de adaptación, no sólo a la nueva situación, sino al momento mismo de la partida. Este momento es trascendente. El autor utiliza para significar ese alto grado de sufrimiento, diversos objetos a los que se aludirá constantemente durante el desarrollo de la historia: la valija, los túneles, los deshechos corporales y otros.

En tanto son objetos receptores de emociones, adquieren un alto grado de importancia. Su significado en la narrativa está íntimamente ligado al estado anímico del personaje, de tal manera que al objeto se le atribuyen características del sujeto. En Los Compañeros, novela hecha de recuerdos, los objetos significativos forman parte de la memoria, de tal manera que no se les descarga de su significado, como podría suceder cuando el personaje toma conciencia de su emoción y entonces el objeto pierde su valor significativo.

El Bolo lleva a cabo varios viajes, cada uno con características de huida. Sin embargo, dos de ellos son los más significativos. La salida (huida) de la casa materna y la salida de Cuba, es decir la huida de Tatiana. En ambos casos el autor utiliza la valija como receptáculo del cúmulo de emociones de que es presa el personaje. El miedo al viaje, al cambio de espacio y situación, para finalmente encontrarse con la soledad, someten a un profundo sufrimiento al ser humano.

Al mismo tiempo, para intensificar la sensación de miedo, se menciona el deseo inminente de orinar o defecar y la sudoración.

El Bolo abandona la casa materna bajo una fuerte presión emocional. El deseo ambivalente de abandono y permanencia se evidencia en el siguiente ejemplo, que corresponde al momento en que va por primera vez al colegio. En este caso, el bolsón, toma el lugar que desempeñará más adelante la valija.

Mi tiucha me dio el bolsón con mis útiles, su peso me inmovilizaba, me detenía, las manos me pesaban como plomo(...)

(...)me empezaron las ganas de mear. Por dios que me meaba si no iba pronto al baño. (16)

Más adelante, en esa misma página salta al momento de la salida del hogar, en la edad adulta, aunque momentos antes situaba al lector en el colegio durante su niñez.

Comencé a caminar a punto de llorar / otra vez me salió, en verso, ya saben lo que sigue / pasé por el baño y estuve a punto de meterme, la valija pesaba, yo sudaba, las ganas de orinar chingaban, mi madre atravesada como tranca en la puerta de la calle. (17-18)

Las situaciones son similares en tanto que las dos suponen un gran temor provocado por la situación nueva que obligan a la separación de los lugares y las personas que son parte de la costumbre. En la niñez el hogar y la madre y en la edad adulta, el hogar, la patria, la madre, aunque en esa etapa es en la que se marca la ambivalencia a que me he referido antes.

El momento de la salida del hogar se hace profundamente emotivo. En la novela, ésta se va narrando paulatinamente, y la idea del peso excesivo de la valija prevalece

hasta que es depositada dentro del avión. Asimismo, la sudoración y los deseos de orinar permanecen hasta el momento aludido, además de la salivación.

Comencé a caminar, la valija seguía pesada colgada de la / mi mano. (17)

La valija pesaba más de lo esperado y el portafolio pesaba más de lo esperado. (18)

La valija cada vez pesaba más y el portafolio sí. Las manos me sudaban (...)

Pero tenía que salir aunque aventara a mi madre. (19)

Las valijas pesaban y estaban ya frente a mi madre. (19)

Un calor penetrante se me metía en todos los hoyos del cuerpo y de todos me salía sudor (...). (19)

Cuando levanté la valija y el portafolio, las manos me sudaban como nunca (20)

Abrí la puerta y levanté la valija. Se me resbaló. Mis manos sudaban. Estaban frías y llenas de lágrimas. Volví a levantar la valija y cuando iba a tomar el portafolio ya mamá lo tenía. (21)

Metí la valija al taxi por la portezuela trasera que el taxista tenía abierta y me sumergí en el cuero del asiento con una piedra en la garganta. (21)

El narrador-protagonista salta de un momento a otro de su vida, aunque se detiene por más tiempo en el momento en que sale, adulto, de su casa. Sin embargo, por la calidad del monólogo, el pensamiento va de un espacio temporal a otro, sin transición, de tal manera que el lector debe mantenerse atento para seguir el curso de la historia.

Tanto la valija como la sudoración, en la edad adulta y la salivación en la niñez, se siguen aludiendo a lo largo de todo este capítulo. Cabe aclarar que la alusión es reiterada, de tal manera que mientras el Bolo sea el narrador, en su discurso siempre estarán presentes estas constantes.

El personaje traslada al objeto su miedo el cual le ata a su vida anterior. Su miedo le impide irse libremente, de tal manera que la valija receptáculo de su temor, le sirve de ancla.

Antes, durante su niñez, el bolsón fue el ancla que le impedía avanzar hacia lo desconocido: el colegio. Más adelante, es la valija, como ya he anotado el objeto que simboliza la atadura a todo lo que le es familiar. La respuesta al miedo es la evacuación de líquidos corporales, la saliva, el sudor, las heces, líquidas sobre todo, suponen la evacuación de ese estado anímico.

Este mismo estado de ánimo es provocado por deseos contradictorios: por una parte está el rechazo a una forma de vida, con todo lo que la conforma: la madre, los parientes, la escuela, el país, pero por otra está el temor a abandonar todo aquello, el temor a lo desconocido y el amor / odio que ha generado la madre, que se extiende a todos los otros elementos que conforman su mundo.

Para resolver la situación, se inicia la huida del hogar, para lograr la independencia, para evitar la castración.

7.1.2.1.5.6 Separación de la amada:

Un proceso similar en cuanto a las causas y emociones se suscita en el momento en que abandona a Tatiana o tal vez mejor, huye de Tatiana.

En ese momento, a pesar de que ella despierta en él un sentimiento amoroso, decide abandonarla en función de la libertad, aunque un año más tarde se plantea la interrogante de si realmente logró esa libertad.

Tatiana toma el lugar de la madre, ella representa la atadura, el apego a las normas y la permanencia en un sólo sitio.

Así como en su momento lo fue la escuela. Pese a los deseos de liberarse y buscar su identidad a pesar del dolor que ello provoque, surge la permanente interrogante, se está viviendo como se ha deseado. La respuesta no se hace esperar, y es entonces cuando la frustración hace presa del individuo.

No había llegado a Cuba para atarme otra vez. Había huido de mi madre, del cariño insoportable de mi madre. Había soltado las amarras y no podía volver a anclar. Tenía que ser libre. Tú representabas hijos, hogar, casa, familia, sueldo fijo(...) (16)

Tenía que largarme o casarme contigo. Y te quería. Pero quería más mi libertad. (161)

Y la pregunta se la hace el desdoblamiento interior (narrador frente al espejo, según Enrique Anderson Imbert).

Nunca la quisiste. Era sólo para tener otra madre. Ahora estás sólo, estúpidamente sólo(...)

(...)¿Eso es libertad? ¿Por eso luchaste tantos años? (162)

Más adelante, la incertidumbre de toda la vida:

¿Qué voy a hacer ahora? No sé a dónde voy.
¿Cuánto tiempo estaré en Praga? ¿A qué voy a Praga? (162)

La búsqueda no termina. No ha logrado, con los continuos viajes, encontrar el camino hacia su identidad. Es por ello que su incertidumbre de niño y adolescente le persigue hasta la edad adulta.

7.2 EL TIEMPO EN LA NOVELA

7.2.1 El tratamiento del tiempo a través del monólogo interior:

Los recuerdos forman parte del pasado. El hombre es, en función de su pasado, toda vez que el futuro no ha llegado a el presente, se vive.

La memoria, ya lo he señalado, guarda selectivamente los momentos significativos. El acto de traer a la memoria esos momentos carece de tiempo. Es decir, la memoria es ajena al tiempo cronológico real. De tal manera que, como es un acto involuntario, los recuerdos llegarán desordenadamente. Las imágenes se yuxtaponen, se fragmentan, etc.

En Los Compañeros, el tiempo interior debe ser objeto de estudio, ya que la novela está elaborada con base en los recuerdos. Se puede observar que la narración, al avanzar mediante un proceso complejo de retrocesos, rompe la linealidad temporal.

El tiempo adquiere la categoría de objeto de conciencia, incrustado en la memoria, donde permanece fijo como estampa o traumatismo, cuyas raíces se investigan.

Con el retroceso y la fragmentación se pretende recuperar esa memoria. El espacio de la acción novelística, igualmente se verá modificado en su tratamiento. Ya no será más el paisaje que puede abarcarse de una sola mirada, sino que será cambiante de acuerdo con los momentos evocados. El mismo espacio del momento de la acción cobra matices diferentes y significativos al ser evocado.

7.2.1.1 La temporalidad de la historia en el discurso:

Tanto en la novela como en el cuento y la epopeya, existe una doble temporalidad, ya que generalmente el narrador es un intermediario entre la historia y el lector, que comunica los sucesos pasados, mientras él organiza los elementos de la historia y los cuenta posteriormente a su concurrencia, a partir de los cuales se delimita el pretérito de la historia.

El narrador busca en el pasado la explicación a alguna acción del presente. La retrospectión también permite presentar acciones reiterativas, las cuales han quedado fijas en la mente del personaje.

En este caso el narrador relata en un "presente histórico". Lo que ha sucedido en el pretérito, lo ubica en el "presente", con ello produce el efecto de "acentuar el fenómeno de actualización temporal" (18:507). Es decir, el efecto de que la historia narrada o acción narrada, es contemporánea del presente del personaje. Esto puede suceder en los monólogos y en las novelas epistolares.

Los recursos retrospectivos pueden ser recuerdos voluntarios o involuntarios, la ensoñación, el delirio por fiebre o locura, cartas, confesiones o resúmenes de determinadas acciones.

Las historias narradas en Los Compañeros se ubican en el pasado. En cada capítulo, cuyo título alude al narrador, también anota el año en el que ubicará los principales hechos a narrar. Toda la novela está fragmentada, de tal manera que los capítulos no están ordenados cronológicamente en el libro. El lector podría leer sólo la parte de la historia que narra el Bolo, por ejemplo, y entonces seleccionaría los capítulos correspondientes, o bien leer el libro en el orden normal e ir hilvanando los pedazos de historia que narra cada personaje.

Pero no puede asegurarse que la historia que se narra en cada capítulo se circunscribe al año señalado en el mismo. En él encontrará otras retrospectiones que remontarán al lector a pasados tan remotos como la prenatalidad del Patojo, aunque éste se ubique en el espacio temporal correspondiente a 1966.

El juego temporal es obvio. Las historias se interrumpen en función de los recuerdos que generan los estímulos.

Además de la dualidad temporal pasado-presente, debe considerarse el tiempo interior, toda vez que la técnica narrativa que utiliza está íntimamente ligada con éste.

Flores precisa la temporalidad en que suceden los acontecimientos, alude a, por ejemplo, las edades de algunos personajes como el Bolo, el Rata, épocas específicas que pueden deducirse por las fechas de los capítulos, acontecimientos históricos, personajes históricos, etc.

El tiempo interior está señalado con alusiones temporales indefinidas. Cantidades imprecisas, reiteraciones de acciones o situaciones.

Dado que el tiempo de la novela se presenta fraccionando, el lector debe buscar el momento del presente, y a partir de él determinar los hechos pasados. De tal manera que el dato cronológico más cercano, en la novela, se ubica en 1969 y el más remoto en 1942. Sin embargo, desde los años señalados en los capítulos se ubican otros acontecimientos que se remontan más allá de esa época, de tal manera que, como en el caso del Patojo, habría que precisar la edad del personaje para saber cuántos años ha retrocedido la narración. En este caso en particular los datos temporales no son del todo claros.

A través del monólogo interior, el personaje vuelve reiteradamente al recuerdo de determinados acontecimientos, los cuales han incidido en su presente.

El orden temporal en la novela es doble, puesto que por una parte existen las acciones que se fijan en el presente

y conducen el discurso y por otra parte este tiempo se confronta (coincidiendo o discrepando) con el orden en que los hechos son evocados.

Flores juega con el tiempo. Las historias se cuentan intercalando trozos de las mismas, pero que corresponden a diferentes tiempos. Con ello se pretende dar la impresión de simultaneidad.

Puede decirse que en toda la novela ésta es una técnica constante lograda gracias al monólogo interior. Con ello no sólo ofrece la impresión de simultaneidad, sino le da relevancia a todos aquellos episodios de la vida de los personajes que han quedado fijos en la memoria y que son recordados en virtud de hechos del presente que los evocan. La novela de Flores está, como ya anoté, elaborada con grandes trozos de recuerdos, de tal manera que lo más importante y abundante en todos los capítulos son esos episodios.

Cada capítulo cuenta con un narrador y una temporalidad anotada con el título de capítulo. Cada capítulo lleva el nombre del personaje que narrará la historia.

Para situar el presente de cada narrador, deberá tomarse en cuenta el tiempo señalado en el título. Así, en el caso del Bolo, su presente se tomará en 1989, puesto que es la última fecha anotada, de tal manera que los otros serán pasado. Sin embargo, dentro de esos hechos del pasado, se ubicarán otros que fueron vividos en momentos más remotos, hasta llegar al último año recordado por el Bolo, 1942, cuando él contaba con cinco años.

Ya he indicado que en la memoria se retienen hechos que determinan las acciones del presente. De tal manera que

para comprender el presente de cada personaje, habrá que conocer su pasado.

Los recuerdos se han quedado fijos e incluso el narrador utiliza el "presente histórico" en función de la profundidad con que se viven determinados pasajes de la vida.

El presente no importa nada para el personaje de Los Compañeros, puesto que en él ya todos se han degradado en virtud de su vida anterior, llena de recuerdos amargos. En efecto, cada recuerdo trae una amargura, un dolor, una frustración. En la novela los recuerdos se encadenan, de tal manera que una situación dolorosa o conflictiva sirve para rememorar otra similar en el pasado:

El Bolo narra su salida de casa y posterior llegada a Cuba, haciendo énfasis en lo doloroso de la salida, lo cual se logra con los saltos temporales, es decir deteniendo el relato de un momento para seguir con otro momento y así sucesivamente.

Comencé a bajar la escalerilla. Lo primero que oí fueron los bongós. (11)

A continuación describe algunos objetos, la camisa, la valija y el ámbito, etc. Para luego recomenzar:

Comencé a bajar la escalerilla. Me detuve en el primer escalón y respire fuerte. (12)

Nuevamente describe el ámbito abigarrado del aeropuerto y luego anota:

Puse el pie en el segundo escalón, entonces los sentí: apretados, por todos lados los pelados. Comencé a bajar la escalerilla. (13)

A continuación el momento en que, en casa de su madre, ésta le pide explicación de su partida. Luego refiere la dificultad para cerrar la valija y vuelve nuevamente a Cuba:

Esta escalerilla es interminable. Los bongós y su ritmo FRENETICO. (14)

En los ejemplos puede notarse cómo el tiempo es sumamente lento. El tiempo va en consonancia con la acción que lleva a cabo el personaje al llegar a Cuba. Este manejo del tiempo es posible en función de que narra un recuerdo. Es permitido por el uso del monólogo interior. Y este tiempo manejado lentamente, es el tiempo interior.

Puede inferirse el temor, la inseguridad y soledad de quien llega por primera vez a un país extraño.

Este es el tratamiento del tiempo en todas las historias. Las mismas se interrumpen una y otra vez hasta llegar al final después de hacer viajar al lector por espacios y tiempos diferentes. También se utiliza este recurso para dar a conocer momentos históricos.

Ubico no pudo escapar por ello para el 20 de octubre(...) (68)

(...)por qué no me fui con aquellos desde la Liberación cuando los cadetes le volaron plomo

a los liberacionistas en el hospital rusvelt el dos de agosto todos los muchachos se unieron a los liberacionistas para echarle plomo a los chafas(...)(148)

Al aludir a la historia, se afirma el carácter testimonial de la novela, además la intención del autor, que se refiere a la valoración de su entorno con todo lo que en él pueda darse.

El monólogo interior permite que la historia o historias narradas sean anteriores a la narración misma, es decir al discurso. De ahí que casi todas estén narradas con una buena dosis de pasado, salvo los momentos que se utiliza el "presente histórico", como en el caso del capítulo titulado El Bolo 1942.

Tengo que levantarme rapidito para que mi mamá me dé mi regalo y también me lo dé mi tía.
(56)

El relato en Los Compañeros, a pesar de la lentitud con que fluye la historia, está provisto de tensión, por las múltiples rupturas temporales, durante las cuales se incluyen las retrospectivas (analepsis). Estas retrospectivas, que en Los Compañeros podría decirse que abarca toda la novela, aportan datos muy importantes para la explicación de las acciones del presente.

De tal manera que como las historias se narran en primera persona gramatical, las historias que cada uno de los personajes narran, en las cuales cada uno de ellos es principal protagonista, tienen carácter de justificación, o confesión, puesto que todos los personajes terminan, como ya anoté, degradados, totalmente anulados.

Sin embargo, al involucrarse en la lucha armada, no por convicción sino más bien por espíritu contradictorio, no encuentran tampoco en la guerrilla, la respuesta a su búsqueda. De ahí que también la rechacen y, tanto el Bolo como Chucha Flaca, se conviertan en movimiento. La única excepción es el Patojo, de quien ya he anotado que acepta la responsabilidad de la revolución.

Alrededor de estas etapas gira la historia narrada.

El autor rompe con el tiempo tanto en el momento en que cada narrador cuenta una historia, como dentro de esas mismas historias, así el tiempo es aparentemente caótico. Todas las historias, están insertas en la gran historia de los integrantes de los movimientos guerrilleros guatemaltecos.

Los conflictos entre las figuras de autoridad y los personajes, están claramente marcados en las etapas de vida señaladas.

El monólogo interior y la consiguiente alteración al orden temporal son el soporte de toda la novela.

El autor aprovecha la ruptura temporal para enfatizar aquellos momentos que determinaron la conducta de los mismos.

La niñez, por ejemplo, entre los cinco y seis años, suceden acontecimientos totalmente nefastos tanto para el Bolo como para el Patojo.

En los dos casos la madre toma parte importante. Se aprovecha la narración para expresar el rechazo a la autoridad materna por parte de ambos.

A los seis años el Bolo va por primera vez a la Escuela, y debido a que el trato de la maestra es violento, totalmente agresivo, el niño rechaza también esa autoridad que viene a ser una prolongación de la represión que sufre en el hogar por parte de la madre. Se plantea aquí el primer rechazo a la autoridad institucional, cuyo representante más inmediato es otra mujer, la maestra.

Posteriormente, en la adolescencia, todos los personajes que se mencionan en la novela, rechazan la institución escolar, la autoridad del hogar y las normas que representa. De ahí su conducta rebelde, y en franca oposición a los sistemas establecidos por los adultos.

Flores hace énfasis en los momentos en que por primera vez se llevó a cabo una actividad. Por ejemplo: la primera vez que asiste a la escuela, la primera vez que se emborrachan, la primera relación sexual, el primer viaje. Todo ello, marca etapas de la vida del ser humano. Se pasa de un estadio a otro en la existencia. De ahí que sean etapas críticas de desorientación y de mucho dolor.

Entre los temas tratados por Flores, uno de los más sobresalientes y que podría señalarse como tema central, porque es reiterativo en toda la obra, es el fracaso.

Como he señalado reiteradamente, y en todas las épocas de la vida de los personajes, el fracaso les acompaña. Las diferentes actividades en las que se involucran a lo largo de la vida conllevan este aspecto.

- 9.15 Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. Unidad y diversidad. México, Siglo XXI, 1982. 730 p.
- 9.16 Ferrari, Leonel. El monólogo interior en Los Pasos Perdidos. Tesis Licenciado en Letras. Guatemala, USAC, 1985. 112 p.
- 9.17 Flores, Marco Antonio. Los Compañeros. México, Joaquín Mortíz, 1976. 237 p.
- 9.18 Gálvez, Marina. La novela hispanoamericana contemporánea. Madrid, Taurus, 1987. 210 p.
- 9.19 Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos, 1972. 577 p.
- 9.20 Liano, Dante. "El grupo poético "Nuevo Signo" de Guatemala. Documento mecanografiado. s.f. p. 10-80
- 9.21 Marco Antonio Flores rompe el silencio de 15 años. José Luis Perdomo, entrev. en: "El Financiero": México, 16 de julio de 1991. p. 80-73
- 9.22 Marín, Francisco Marcos. El comentario lingüístico: Metodología y práctica. 8a. Ed. Madrid, Cátedra, 1988. 173 p.
- 9.23 Menton, Seymour. Historia crítica de la novela guatemalteca. Guatemala, Ed. Universitaria, 1985. 416 p.
- 9.24 Morales, Mario Roberto. "La nueva novela guatemalteca y sus funciones de clase: La política y la ideología. Guatemala, p. 198. Documento mecanografiado.
- 9.25 Morales Santos, Francisco. Marco Antonio Flores en su laberinto. En Crónica. 4(159): 1-7 nov. 1991. p. 83
- 9.26 Pollman, Leo. La "Nueva Novela" en Francia e Iberoamérica. Madrid, Gredos, 1971. 430 p.
- 9.27 Ramírez Molas, Pedro. Tiempo y Narración. Madrid, Gredos. 1978. 180 p.
- 9.28 Seminario de literatura guatemalteca. La novela guatemalteca 1960-1964. Seminario. Facultad de Humanidades, USAC, 1990. 97 p.