

Luis Gustavo Adolfo Berganza Jiménez

**LA NOVELA DE LA GUERRILLA EN GUATEMALA.
UNA APROXIMACION CRITICA
A LOS COMPAÑEROS, LOS DEMONIOS SALVAJES y
DESPUES DE LAS BOMBAS**

Asesora: Licenciada Gladys Tobar de Ponciano



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

Guatemala, Noviembre de 1997

**PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central**

923)

4

Este estudio fue presentado
por el autor como trabajo de
tesis, requisito previo a su
graduación de Licenciado en
Letras

Guatemala, noviembre de 1997



Indice

1. Introducción.....	1
1.1. Marco metodológico.....	3
1.1.1. Hipótesis de trabajo.....	3
1.1.2. Objetivos.....	4
1.1.1.1. General.....	4
1.1.1.2. Específicos.....	4
1.2. Marco teórico.....	4
2. Génesis.....	9
2.1. Cronología.....	9
2.2. Mediaciones históricas.....	15
2.3. Contexto social, económico y cultural.....	18
2.4. Estudio de homologías.....	28
3. Estructura.....	35
3.1. Descripción general.....	35
3.2. Discurso narrativo.....	36
3.3. Componentes del discurso narrativo.....	36
3.3.1 La voz narrativa. Narración en relación a la diégesis.....	37
3.3.1.1. Polifonía.....	41
3.3.1.2. Análisis de la voz: niveles de la narración. Pacto narrativo. Narratario.....	48
3.3.1.3. Análisis de la voz: funciones del narrador.....	51
3.3.2. Análisis del modo.....	52
3.3.2.1. Análisis del modo: perspectiva y distancia.....	56
3.3.3. Análisis del tiempo.....	60
4. Función.....	69
5. Conclusiones.....	77
6. Bibliografía.....	79



1.Introducción

En la segunda edición de su *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Seymour Menton afirma que la nueva novela de este país se inicia con la publicación de *Los compañeros* de Marco Antonio Flores. Junto a ésta, agrega, no hay sino

otras tres novelas que merecen agruparse, guardadas las proporciones, con *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La Casa Verde* y *Tres tristes tigres*. (44: 349).

Esas otras tres novelas son *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales, *El pueblo y los atentados*, de Edwin Cifuentes y *Después de las bombas*, de Arturo Arias.

Las [...] obras, todas escasamente conocidas, se basan de una manera o de otra [...] en los distintos movimientos guerrilleros emprendidos desde 1960. (45: 349).

Existe, pues, una valoración crítica de estas obras que las ubica dentro de una corriente novelística distinta de las que las precedieron. Al planteamiento de Menton se suma también el de Elsa Nuila Paredes, quien en su tesis de graduación como licenciada en Letras afirma, al referirse a Marco Antonio Flores y a sus contemporáneos:

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. (49: 41).

Durante muchos años, *Los compañeros*, *Los demonios salvajes* y *Después de las bombas*, tres novelas cuyo denominador común es presentar argumentos que plantean la resistencia y la subversión del orden establecido, permanecieron si no ignoradas, al menos relegadas en los estantes de las librerías y en la memoria de los críticos y lectores guatemaltecos. Al parecer, lo que influyó en esto fue, precisamente, la circunstancia de abordar el tema de la rebelión contra el Estado en el mismo momento en que se producía el resurgimiento de la guerrilla y el país empezaba a encerrarse dentro de sí mismo, debido al terror contrainsurgente. Por fortuna, la apertura política que se inicia a partir de 1984 empieza a manifestarse también en el campo de la literatura con la reedición, en 1992 por la editorial Oscar de León Palacios, de *Los compañeros*.



De la misma manera que esta novela fue pionera al inaugurar esta tendencia, de esa misma forma precedió a las otras cuatro en ser reimpressa. Luego siguió *Los demonios salvajes*, publicada también por Editorial Oscar de León Palacios en 1993. Recién, en 1997, Artemis Edinter reedita *Después de las bombas*. En el ínterin, también, otros escritores se aventuraron a explorar las posibilidades temáticas y formales que estas cuatro obras habían inaugurado.

Desde un punto de vista de la sociología de la literatura, el hecho que estas tres obras hayan vuelto a publicarse refleja no solo el interés por parte de editores y libreros de reponer existencias, sino además es un indicio que estas novelas mantienen su funcionamiento y vigencia, como obras literarias. Si, como afirma Ferreras:

[...] Una obra de literatura es tan perecedera como el resto de las obras humanas, y quizá, y precisamente, en su totalización provisional encuentre todo su significado. No hay, pues, manera de explicar la desaparición de las obras literarias a partir del gusto, de la moda, no, hay que partir de que las obras mueren. (25: 105)

entonces, en esta tesis no haré arqueología literaria, sino emprenderé el análisis de tres textos que permanecen vivos y, al parecer, gozando de excelente salud.

En este trabajo utilizaré recursos de la sociología de la literatura, tal como los desarrolla la propuesta de Juan Ignacio Ferreras (1980) para establecer, en primer lugar, cómo ha sido la génesis de estas tres novelas. Para ello, empezaré haciendo una descripción de las circunstancias históricas en las cuales surgen, y que pudieron haber influido no solo en la elección del tema que desarrollan, sino también en la forma como éste se estructuró. En este apartado interesa no solamente la historia literaria nacional e hispanoamericana, dentro de las cuales se ubica esta tendencia de la novelística guatemalteca, sino también la historia política y las ideas que predominaban en la época.

En la segunda parte de este trabajo, presentaré un análisis de la estructura de los tres textos. Me interesa sobremanera describir la manera cómo se dispone el material narrativo y se utilizan tres recursos fundamentales que, se verá, distinguen a estas novelas de otras precedentes: el tiempo, los personajes, las voces narrativas. Porque, como afirma Oscar Tacca (1978:16), la novela es un complejo y sutil juego de voces, pero también, como anota Alan Swingewood:

[...] la ficción constituye un modo de expresión específico, y que su carácter sociolingüístico está aunado muy de cerca a la comunidad humana y a los valores humanos, y que existe en una compleja relación dinámica con el sujeto humano y la cultura en general. (57: 495).

De acuerdo con esta cita de Swingewood, es importante en este análisis vincular la estructura narrativa al entorno en el que se gestan las novelas, para analizar si existe relación entre los procesos históricos, políticos, sociales y culturales que se están produciendo, en el seno de la sociedad guatemalteca y las variaciones formales y temáticas que encierran las tres novelas que serán analizadas.

Finalmente, me interesa establecer brevemente su significación actual, qué es lo que comunican, analizar si su vigencia es porque mantienen su valor como obras literarias o si el cambio en la cultura guatemalteca ha sido tal que las tres novelas se han transmutado en otro tipo de textos. Es decir, estudiar lo que en términos de la propuesta de análisis de Ferreras se define como función.

Del grupo propuesto por Menton, he excluido de nuestro análisis a *El pueblo y los atentados*, de Edwin Cifuentes, debido a que esta novela ubica su temática en un contexto histórico —la dictadura de Jorge Ubico— diferente del que abordan *Los compañeros*, *Los demonios salvajes* y *Después de las bombas*. Estas tres últimas novelas, a diferencia de *El pueblo y los atentados*, describen acontecimientos que se desarrollan, en su parte medular, en la década de los 60, misma durante la cual se produce el surgimiento y desarrollo de la insurgencia guerrillera en Guatemala, en la que se implican explícitamente varios de sus personajes.

Debido a que este trabajo es una aproximación centrada en analizar la estructura de las novelas, no he incluido el estudio de los aportes renovadores al lenguaje, no obstante ser evidente, incluso para el lector común, que estas tres novelas incorporan recursos del habla del guatemalteco, distintos de los utilizados por otros autores de la época analizada. Esta extensa y valiosa área del análisis textual queda, entonces, abierta para ser abordada por otros investigadores.

Espero que este trabajo contribuya a valorar y apreciar estos textos como precursores de la novelística actual guatemalteca.

1.2 Marco metodológico

1.2.1 Hipótesis de trabajo

Este estudio pretende comprobar las siguientes hipótesis:

1. *Los compañeros*, *Los demonios salvajes* y *Después de las bombas* surgen en un momento de transición de la sociedad guatemalteca en el que el conglomerado social pretende romper con una estructura ideológica conservadora que impide cambios en la cultura, la economía, la política y las relaciones sociales. Esta tensión no solo

impulsa el surgimiento de estas tres novelas, sino, de alguna manera, también parece reflejarse en el tema abordado en ellas.

2. Las tres novelas promueven una renovación de estructura y contenido en la novelística guatemalteca.

3. Las tres obras parecen reflejar el rompimiento con una tradición literaria basada en lo rural, para enfatizar los problemas del individuo urbano.

4. Las tres novelas recogen la idea prevaleciente en los años en que fueron escritas y publicadas, de que una manera viable de promover el cambio político, económico, social y cultural en Guatemala es por medio de la lucha revolucionaria.

5. Las tres obras inauguran una tendencia dentro de la novela guatemalteca.

1.3. Objetivos

1.3.1. General:

Analizar, con los recursos que provee la propuesta de sociología de la literatura de Juan Ignacio Ferreras y el método estructuralista de Gerard Genette, el contenido y forma de las cuatro novelas que conforman el objeto de investigación de esta tesis y establecer de qué manera son o no un reflejo, una consecuencia y un factor que revela el cambio, que se promueve dentro de la conciencia colectiva, prevaleciente en el contexto histórico en el que tuvo lugar su génesis.

1.3.2. Específicos:

1.3.2.1. Establecer si estos textos inauguran una nueva corriente narrativa en la literatura guatemalteca.

1.3.2.2. Describir el sustrato histórico que fundamenta los tres textos objeto de esta tesis.

1.3.2.3. Identificar las homologaciones y las correlaciones entre las obras literarias y sus temas, en relación con su sujeto colectivo y modos de pensar dentro de los que se generaron.

4. Describir y valorar los principales componentes de las estructuras narrativas y temáticas de las tres novelas y resaltar las innovaciones, si las hay, en estos dos aspectos.

1.4. Marco teórico

F. Ayala, citado por María del Carmen Bobes Naves, al explicar el origen de la novela como género, sostiene que ésta:

aparece en un determinado momento de la historia obedeciendo a unas circunstancias culturales y sociales que surgen precisamente cuando se quiebra la seguridad que el hombre encontraba en la fe (...) y busca

explicaciones utilizando solamente la razón, es decir, cuando el hombre quiere alcanzar con sus propios medios, sin trascender a un plano teológico, las respuestas a los problemas planteados sobre su ser, su destino, las razones de su vida, de su conducta, de la convivencia con otros hombres, etc. (18: 16).

Una novela, no es, pues, solamente un acto personal de creación de un objeto estético, ni tampoco es exclusivamente una búsqueda subjetiva de respuestas existenciales; es, también, un fenómeno de comunicación que se produce dentro de un contexto específico, definido por circunstancias históricas, visiones del mundo y conciencias colectivas también específicas. En este sentido, cada obra literaria en general y cada novela, en particular, está influida por la época y el entorno político, social y cultural en el que se produce, lo cual se refleja y alimenta e influye en la decisión del autor para elegir un modo específico de composición, una estructura determinada para disponer los acontecimientos acerca de los cuales se escribirá, y un lenguaje en el cual se sustanciará ese material narrativo, que puede o no estar de acuerdo con las formas expresivas usuales dentro de ese contexto. Basado en el razonamiento precedente, puede afirmarse que las novelas interesan no sólo como objetos estéticos, sino también como objetos de comunicación dentro de una sociedad específica, en este caso particular, la sociedad guatemalteca de la segunda mitad del siglo XX.

Para abordar el análisis de estas tres obras me apoyaré, libremente, en las propuestas para una sociología de la literatura esbozadas por Juan Ignacio Ferreras (25), sobre todo en lo que se refiere a los conceptos de génesis social de la obra, estructura interna de la obra y funcionamiento social de la obra.

Dice Ferreras que la sociología de la literatura estudia en primer lugar la génesis, necesariamente social, de la obra literaria. Para ello hace falta describir el sujeto colectivo de la obra literaria—es decir, la sociedad en la que ésta se genera— y estudiar cómo interactúa ese sujeto colectivo con el sujeto individual, que es el autor de la obra literaria analizada. En esta dialéctica surgirán otros datos como las ideas prevalecientes en esa sociedad, cuyo conjunto se agrupa en la estructura estructurante y se homologarán o no en la Estructura estructurada. La estructura estructurante será el tema y la problemática será la estructura estructurada, también identificada por Ferreras como “la obra”.

La intención es encontrar las homologías de las tres novelas con la sociedad, es decir:

la igualdad, la unicidad entre el sujeto colectivo de la obra y el sujeto colectivo de la sociedad [...] Sociológicamente, esto significa que la visión del mundo de un grupo social, sería la misma visión del mundo que se materializa en la obra literaria: los modos de recordar, esperar, sufrir, comprender, razonar, etc., de un grupo, son los mismos modos que se materializan en una obra literaria. (25: 1980: 56).

El segundo paso propuesto por Ferreras consiste en abordar el análisis de la novela como una estructura que posee una serie de reglas internas, que conviene explicitar y enumerar descriptivamente.

De la estructura, analizaré tres aspectos fundamentales: el tiempo, el modo y la voz, para cuyo análisis me apoyaré en las conceptualizaciones establecidas por Gerard Genette. El tiempo interesa desde la perspectiva de las relaciones que se establece entre la historia y la narración. Genette:

[...] distingue entre historia (el conjunto de acontecimientos contados), relato (el discurso u objeto, oral o escrito que los cuenta) y narración (el acto de contar, la actividad que produce el discurso o relato. (53: 231).

Por vez primera en la narrativa guatemalteca, el tiempo histórico, el tiempo lógico en el cual un suceso se sucede a otro, y del cual Mario Monteforte Toledo y Francisco Méndez ya habían ensayado rebasar sus límites, en las tres novelas que analizo desaparece como soporte principal, que provee el sentido de orden de la narración. La propuesta metodológica de Genette provee de herramientas para establecer las relaciones entre el tiempo histórico, es decir, el tiempo ordenado, en donde el antes siempre precede al después, y el tiempo del relato, en el que el narrador puede o no respetar ese orden cronológico que acontece en la historia.

[...] la crítica francesa en la línea de T. Todorov y G. Genette, entre otros, han sistematizado u ordenado metódicamente tales problemas discursivos en torno a cuatro categorías que se corresponden con los inherentes a la actividad verbal discursiva: a) el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; b) la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; c) el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia (showing/telling, narración/descripción, etc.); d) el tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración. (53: 241)

El modo, punto de vista que escoje el autor— ese ser histórico, hombre o mujer de carne y hueso que ejerce la función de escribir— para presentar y disponer el material narrativo en el texto, tiene relación directa con el tipo de narrador —esa creación textual que

cuenta la historia— que se utiliza. El método de Genette permite identificar el tipo de discurso utilizado por el narrador para hacer conocer la historia.

Junto a esta caracterización del narrador y su localización respecto a la diégesis, se da también la perspectiva, factor del análisis propuesto por Genette, que permite conocer los acontecimientos que se narran en la diégesis: si es un narrador que lo sabe todo (omnisciente) o que sabe tanto (equiescente) o menos (deficiente) que sus protagonistas. A la vez, el modo también se refiere a las voces de la novela, ese aspecto magistralmente estudiado por Bajtín (15: 16) y sobre el cual desarrolla lo que él denomina polifonía de la novela. Es decir, si bien interesa describir el aspecto formal de la persona gramatical utilizada en la narración, me sustentaré en la teoría de Bajtín para analizar esa multitud de discursos e ideologías que se producen en el relato.

Finalmente, la última parte de la mecánica de análisis, propuesta por Ferreras, se refiere a la función:

La función de la obra literaria es, en una primera acepción, el funcionamiento de la misma, su devenir histórico y social. (25: 110).

Es decir, establecer su validez como mensaje literario dentro de un proceso comunicativo distinto al de la época en la cual se produjo su génesis.

Vale la pena aclarar que este trabajo se fundamenta en una línea de análisis básicamente postestructuralista, debido, más que todo, a que mi formación intelectual se ha dado a la luz del estructuralismo. Al incorporar elementos de la propuesta de Ferreras para el análisis sociológico de la literatura, no se ha seguido paso por paso una metodología establecida debido, más que todo, a que él no la desarrolla puntualmente. Esta tesis utiliza su esquema básico, porque de esa manera he podido incorporar otros elementos de análisis del entorno histórico, como los antecedentes sociales, culturales, políticos y económicos, que no son contemplados dentro de una metodología estructural clásica como la de Gérard Genette. A este respecto conviene tomar en cuenta lo que Swingewood dice:

La literatura no es un reflejo pasivo de intereses determinados (clase, raza, ambiente) ni simplemente una biografía personal del escritor; más bien la literatura surge al mismo tiempo como una interrogación y un cuestionamiento de la realidad, la respuesta compleja de hombres específicos que viven sus vidas dentro de grupos sociales específicos, a los problemas sociales específicos, a los problemas humanos, sociales y políticos que predominan en su época". (57: 39)

En lo relativo al estructuralismo, Antonio García Berrío, al evaluar el impacto que tuvo esta corriente en el desarrollo de la teoría literaria dice :

El balance positivo de resultados de la Poética lingüística moderna se tradujo, como hemos señalado, en el establecimiento casi definitivo de una teoría y descripción de la obra literaria en el nivel de constitución de su esquema textual como estructura diferenciada de materiales verbales(...) (a tal grado que) un análisis narratológico correcto puede ser objeto actualmente de una práctica universitaria para alumnos de iniciación. (33: 51).

Es decir, la familiaridad con la que se maneja, aún entre los neófitos de los estudios literarios, no desmerece, a mi juicio, sus logros al haber fijado conceptos y métodos para desentrañar el significado de la obra literaria. Tal es su vigencia actual, que una obra tan reciente como lo es la *Teoría del lenguaje literario* de José María Pozuelo Yvancos (1994), como ya he citado, se apoya en los postulados de estructuralistas como Gerard Génette, Tzvetan Todorov, Roland Barthes y otros, para desarrollar el capítulo dedicado a la estructura del discurso narrativo.

Sociología de la literatura y estructuralismo, entonces, se conjuntan en este trabajo para describir y analizar una tendencia, la novela de la guerrilla, nacida a la luz de la convulsión social y del enfrentamiento la cual está nutrida de técnicas, hasta entonces, poco experimentadas dentro de la narrativa guatemalteca, que abrirían el paso para la literatura nacional del fin de siglo.

2. Génesis

2.1 Cronología

Para elaborar esta tabla cronológica tomé como punto de partida el año de nacimiento de Marco Antonio Flores, el mayor en edad de los tres novelistas que se estudian en esta tesis y, como final, el año de publicación de *Después de las bombas*. Los hechos que incluyo pertenecen a seis categorías: la historia guatemalteca en general; la de la novela nacional en particular; datos de la biografía de los autores cuyas novelas se analizan en este estudio, incluyendo todas sus obras hasta 1979; la trayectoria de la nueva novela centroamericana con tema semejante al que trata esta tesis y, por último, algunas fechas claves de la historia universal y los años de publicación de las novelas de los escritores hispanoamericanos que integraron el "boom."

1937. El 23 de marzo nace Marco Antonio Flores.

1938. *La divina reclusa*, de Máximo Soto Hall.

1943. *Cuando cae la noche*, de Rosendo Santacruz.

1944. Se inicia, en junio, una serie de protestas populares. Ubico renuncia y deposita el poder en manos de un triunvirato que, a su vez, lo cederá al general Federico Ponce Vaides. Ponce es derrocado el 20 de octubre por un movimiento cívico—militar. Se inicia el período de transformaciones conocido como la Revolución de Octubre.

1945. Es electo y toma posesión como presidente Juan José Arévalo, el 15 de marzo. Cuatro días antes había entrado en vigor una nueva Constitución.

1945. 17 de septiembre. Se funda la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos. José Rölz Bennett es el primer decano.

1946. *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias; *Anaité* de Mario Monteforte Toledo; *Mah—Rap*, de Malín D'Echevers; en Costa Rica: *Una burbuja en el limbo*, de Fabián Dobles.

1947. Nace Mario Roberto Morales.

1947. En México, Agustín Yañez publica *Al filo del agua*, primera novela mexicana que hace uso de la técnica del monólogo interior.

1947. 1 de febrero. Se promulga el Código de Trabajo.

1948. Es editada *Entre la piedra y la cruz*, de Mario Monteforte Toledo.

1949. *Hombres de maíz*, de Miguel Angel Asturias; *Caos*, de Flavio Herrera; *Amor y cascajo*, de Leopoldo Zeissig.

1950. Nace Arturo Arias. *Viento fuerte*, de Miguel Angel Asturias; *Carazamba*, de Virgilio Rodríguez Macal; *La brama*, de Alvaro Hugo Salguero; Mayapán, de Argentina Díaz Lozano; *La antesala del cielo*, de Augusto Liutti. En Honduras: *Prisión verde* de Ramón Amaya Amador.
1952. En diciembre, el Partido Comunista cambia su nombre a Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT).
1952. *El milagro*, de Fernando Juárez y Aragón. *Tierra nuestra*, de Rafael Zea Ruano.
1951. Es electo y toma posesión como presidente Jacobo Arbenz Guzmán.
1953. Mario Monteforte publica *Donde acaban los caminos. Con el alma a cuestas*, de Enrique Wyld.
1953. 5 de marzo. Las tierras ociosas de la United Fruit Company son expropiadas por el gobierno de Arbenz.
1954. 30 de enero. El presidente Jacobo Arbenz denuncia públicamente la existencia de un complot en su contra.
1954. 19 de junio. Invade el país el ejército de la Liberación, al mando de Carlos Castillo Armas.
1954. 27 de junio. Renuncia de la presidencia Jacobo Arbenz Guzmán. Un triunvirato militar lo sustituye y entrega, a su vez, el poder al líder del movimiento contrarrevolucionario coronel Carlos Castillo Armas.
1954. 2 de agosto. Un grupo de cadetes de la Escuela Politécnica ataca a las fuerzas de la liberación desde los campos del Roosevelt al edificio que actualmente ocupa el hospital.
1954. 10 de octubre. Un plebiscito confirma como presidente de la República a Carlos Castillo Armas, quien obtiene un 99.99 por ciento de los votos.
1955. Gabriel García Márquez publica su primera novela: *La hojarasca*. Juan Rulfo publica *Pedro Páramo*.
1956. 1 de marzo. Entra en vigor una nueva Constitución, en la cual se proscriben a los partidos de ideología socialista y comunista.
1956. 15 de mayo. Sale al aire el canal 3 de televisión, el primer canal privado del país.
1956. José Donoso publica *Coronación. Jinayá*, de Virgilio Rodríguez Macal.
1957. 26 de julio. El Presidente Carlos Castillo Armas es asesinado. Toma posesión como Presidente provisorio Luis Arturo González, quien convoca a un proceso electoral cuestionado, en el que se proclama ganador a Miguel Ortiz Passarelli. Ante la protesta del perdedor, general Miguel Ydígoras Fuentes, el proceso es anulado y González renuncia. Lo sustituye el coronel Guillermo Flores

Avendaño, quien convoca a nuevas elecciones, en las que resulta electo el general Miguel Ydígoras Fuentes.

1957. Mario Monteforte Toledo publica *Una manera de morir*.

1958. 3 de marzo. Toma posesión de la presidencia de la República el general Miguel Ydígoras Fuentes.

1958. Se inicia el "boom" de la novela hispanoamericana (Shaw: 98) con la exitosa publicación de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. García Márquez publica *El coronel no tiene quien le escriba*.

1959. 1 de enero. Triunfa la Revolución Cubana.

1959. Carlos Fuentes publica *Las buenas conciencias*. Ñor Julián, de Rafael Zea Ruano.

1960. 13 de noviembre. Alzamiento de las bases militares de Zacapa y Puerto Barrios. El movimiento es neutralizado, sin embargo, algunos de los oficiales implicados se separan del Ejército y se declaran en rebeldía. *En las barbas de don Rafay*, de Rafael Zea Ruano.

1960. Julio Cortázar publica *Los premios*; Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*.

1961. 18 de octubre. Se inaugura la Universidad Rafael Landívar, el primer centro de estudios superiores de carácter privado.

1962. Marzo y abril. Una serie de protestas estudiantiles hace tambalear al Gobierno. Ydígoras sustituye a todos los ministros de su gabinete por militares. Se crea el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (MR 13), en el que participan algunos de los oficiales alzados en 1960. Surgen las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR).

1962. *Guayacán*, de Virgilio Rodríguez Macal. *La mala hora* y *Los funerales de la Mamá Grande*, de Gabriel García Márquez. Carlos Fuentes publica *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*.

1962. Desastre de Bahía de Cochinos. Un ejército anticastrista, apoyado por Estados Unidos, es derrotado en Playa Girón.

1963. Mario Vargas Llosa publica *La ciudad y los perros*.

1963. 30 de marzo. Ydígoras es derrocado en un golpe de Estado promovido por el coronel Enrique Peralta Azurdia.

1963. *Luto*, de Rafael Zea Ruano.

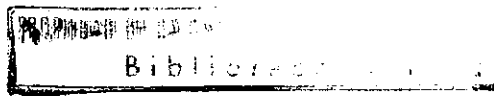
1963. 19 de julio. Se publica el primer número del diario El Gráfico.

1964. 26 de julio. La Asamblea General de la Organización de Estados Americanos recomienda a sus miembros romper relaciones con Cuba y apoyar el bloqueo económico a la isla.

1964. Marco Antonio Flores publica su volumen de poemas *La voz acumulada*; Edwin Cifuentes, *Carnaval de sangre en mi ciudad*.

1964. Se inicia en México la llamada novela de "la onda" con la publicación de *La tumba*, de José Agustín.

1964. 15 de diciembre. Sale al aire el canal 7 de televisión.



1965. Se promulga una nueva Constitución en la que se reitera la proscripción del partido comunista.
1965. Gustavo Sainz, escritor integrante del grupo mexicano de la novela "de la onda", publica *Gazapo*.
1966. 6 de marzo. La policía detiene a 28 líderes del PGT, a quienes asesinará y lanzará posteriormente al mar.
1966. 1 de julio. Julio César Méndez Montenegro toma posesión como Presidente de la República.
1966. 2 de octubre. Muere Luis Augusto Turcios Lima, comandante de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), César Montes lo sustituye en el mando.
- 1966-1967. Campaña contrainsurgente en el noreste del país. La guerrilla es liquidada en el área rural e intenta reconcentrarse.
1966. Mario Monteforte publica *Llegaron del mar*.
1966. Se publica *La Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa; *El lugar sin límites*, de José Donoso y *Paradiso*, de José Lezama Lima.
1967. Se publica *Cambio de piel* y *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.
1967. 19 de marzo. Muere asesinado el poeta Otto René Castillo.
1967. 14 de septiembre. Sale al aire el canal 11 de televisión.
1968. Mayo. Protestas estudiantiles en París. El movimiento se extiende por Europa, Estados Unidos y América.
1968. Camilo Sánchez, comandante de las FAR, es capturado por el gobierno. Sus compañeros asesinan, el 28 de agosto, al embajador de los Estados Unidos, John Gordon Mein, en un intento por aprehenderlo y presionar al gobierno para que libere a Sánchez, quien, a su vez, es asesinado por las fuerzas de seguridad.
1968. Agosto. Marco Antonio Flores sale exiliado a México y escribe la primera versión de *Los Compañeros*. La editorial Siglo XXI le publica a Flores su volumen de poemas *Muros de luz*.
1968. 30 de agosto. Fuerzas militares del Pacto de Varsovia invaden Checoslovaquia y deponen al régimen reformista de Alexander Dubcek. 2 de octubre. Matanza de Tlatelolco, en México.
1968. Se realiza en Medellín la Conferencia Episcopal Latinoamericana (CELAM I), que dará origen a la Teología de la Liberación.
1968. Julio Cortázar publica *Rayuela* y *62, modelo para armar*.
1969. *La debacle*, de Mario Roberto Morales.
1969. Se publica *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa.
1970. Es electo y toma posesión de la presidencia el coronel Carlos Arana Osorio.
1970. Manlio Argueta publica *El valle de las hamacas*.

1970. Se publica *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso y *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante.

1970. 27 de febrero. Las FAR secuestran al ministro de Relaciones Exteriores, Alberto Fuentes Mohr.

1970. 6 de abril. Muere asesinado, a manos de las FAR, el embajador de la República Federal Alemana, Karl von Spreiti.

1970. 8 de julio. Se publica el primer número de la revista *La semana*.

1971. Mario Roberto Morales publica *Manual de guía de turistas*.

1972. Enero. Se establece el primer foco del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) en la zona de Ixcán, en Quiché. Casi simultáneamente, la Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) inicia sus operaciones en San Marcos y Sololá.

1972. *Los compañeros* es declarada finalista en el Premio Barral de novela, en Barcelona. Edwin Cifuentes publica la novela *Jesús Corleto*.

1973. Huelga del magisterio nacional.

1973. Mario Roberto Morales publica el ensayo *La cultura de la violencia*.

1973. Se publican *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar; *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa y *Tres novelitas burguesas*, de José Donoso.

1973. 27 de mayo. El Ejército reprime violentamente un motín en Sansirisay.

1974. Fraude electoral: Arana impone al general Kjell Eugenio Laugerud García, por encima del también general Efraín Ríos Montt, quien había triunfado en las elecciones, al frente de una coalición de centro izquierda integrada por la Democracia Cristiana y el Frente Unido de la Revolución.

1974. *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos.

1975. *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez.

1975. Arturo Arias publica *En la ciudad y la montaña*.

1975. 7 de junio. El EGP realiza su primera acción pública asesinando al finquero Luis Arenas Barrera, el Tigre de Ixcán. Se inicia la segunda oleada guerrillera.

1975. 22 de julio. Es secuestrado y posteriormente asesinado el escritor José María López Valdizán.

1975. Julio. El Ejército inicia en Ixcán la campaña contrainsurgente.

1976. 4 de febrero. Terremoto en Guatemala. En marzo se crea el Comité Nacional de Unidad Sindical (CNUS).

1976. La editorial Joaquín Mortiz (México) publica *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores.

1976. Mario Monteforte publica *Los desencontrados*.

1976. Se publican *Pobrecito poeta que era yo...*, de Roque Dalton y *¿Te dio miedo la sangre?* de Sergio Ramírez.
1977. Es asesinado el abogado laboralista Mario López Larrave. En noviembre, tiene lugar la marcha de los mineros de Ixtahuacán. La novela *Los demonios salvajes* obtiene el premio único en el Certamen Permanente 15 de Septiembre, en Guatemala.
1977. *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa.
1978. Mario Roberto Morales publica *Los demonios salvajes*.
1978. 29 de mayo. Matanza de Panzós.
1978. *Casa de campo*, de José Donoso.
1978. 20 de octubre. Muere asesinado Oliverio Castañeda de León, secretario general de la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU).
1978. Noviembre. Ronald Reagan es electo presidente de los Estados Unidos.
1979. Julio. Triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), en Nicaragua.
1979. Arturo Arias publica, en México (Joaquín Mortiz), *Después de las bombas*. Ese mismo año, su ensayo *Ideología, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca 1944—1954* obtiene en La Habana el premio Casa de las Américas y es publicado por esta entidad.
1979. 25 de enero. Es asesinado Alberto Fuentes Mohr.
1979. 22 de marzo. Manuel Colom Argueta muere asesinado.

2.2. Génesis: Mediaciones históricas.

Dice Ferreras (1980) en su obra *Fundamentos de Sociología de la Literatura*:

Encontrar las mediaciones de una obra literaria o artística no significa, pues, buscar la causalidad explicativa de la misma, sino establecer el mayor número de relaciones posibles entre la obra delimitada para el análisis y las circunstancias que la rodean y que, por tanto, median. (25: 38).

Para establecer esas relaciones que pudieron haber influido en la génesis de las obras literarias, es necesario, entonces, hacer una descripción del entorno sociocultural en el que se desarrollaron los autores y en el cual fueron escritas las novelas.

La siguiente cita, expresada en mayo de 1973, durante un coloquio convocado por el Seminario de Romanística de la Universidad de Bonn, por la crítica de arte colombiana Marta Traba refleja espléndidamente las preocupaciones prevalecientes en el sector artístico en las décadas de los 60 y 70:

La relación inevitable y fructífera entre artista y política se convierte en una alianza compulsiva, que elimina tanto la libertad de análisis como la libertad de crítica, sin las cuales la creatividad pasa a ser un acto de servicio donde no aporta su contribución imaginativa y transformadora. La relación viva y dialéctica entre el artista y su medio se proyecta, asimismo, sobre un telón sombrío: el remordimiento de estar en el error, de ser señalado por no haber hecho lo suficiente, de traicionar sus obligaciones para con los demás. (7: 59).

Compromiso, realidad, activismo político, arte por el arte y revolución, son los temas en que se debate la intelectualidad de izquierdas latinoamericana en la década de los setenta. El triunfo de la Revolución Cubana, el posterior rompimiento del régimen de Fidel Castro con Estados Unidos, la guerra de Vietnam y los ecos de mayo de 1968 con su eslogan "*La imaginación al poder*" resuenan todavía en los oídos de toda una generación, nacida entre la II Guerra mundial y el inicio de la guerra fría y que alcanzó su madurez en la década de los sesenta.

Es en ese contexto en el que se publican, primero *Los compañeros*, luego *Los demonios salvajes* y por último, *Después de las bombas*. Sin embargo, a pesar que los intercambios informativos y personales empiezan a ser más intensos entre Guatemala y el resto de América Latina, hay características especiales de la historia cultural de

nuestro país que la distinguen del resto del hemisferio. La más importante de estas particularidades ocurre en 1954, cuando por primera vez en la historia de la posguerra, un gobernante democráticamente electo en el hemisferio occidental, el del coronel Jacobo Arbenz Guzmán, es derrocado con la directa participación de los Estados Unidos y la aquiescencia del resto de países de América Latina, integrados en la Organización de Estados Americanos.

El derrocamiento de Arbenz significó uno de los mayores traumas padecidos por una sociedad que había ensayado, a partir de 1944, un tránsito hacia la modernidad política y económica del que había permanecido relegada durante la dictadura del general Jorge Ubico Castañeda.

En muchos sentidos, la Revolución de Octubre de 1944 y la contrarrevolución liberacionista de 1954 representan el punto de partida ideológico de este grupo de novelas, ya que significaron el establecimiento de una estructura estructurante en la que, desde ese período, se traslucirá la polarización de una parte significativa de la sociedad guatemalteca en izquierda revolucionaria y derecha contrarrevolucionaria. Mas adelante, la izquierda se transformará en marxista y la derecha asumirá una postura anticomunista.

Los hechos revolucionarios de 1944 aparecen explícitamente en *Los compañeros*, narrados desde la óptica de un niño, El patojo, que acompaña a su madre durante las manifestaciones que se organizan en el atrio del templo de San Francisco en contra de la dictadura ubiquista:

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. El tumulto tomó forma al final, los hombres que nos arrastraban llegaron a la puerta de San Francisco, y uno de ellos comenzó a hablar en voz alta, ya sin miedo / Manifestación / Derechos Humanos / Catorce años de tiranía / (26: 170).

Lo mismo sucede con *Los demonios salvajes*, de Mario Roberto Morales. El nacimiento de la esperanza que más tarde será truncado por la contrarrevolución de 1954 lo da, precisamente, el período iniciado con el alzamiento del 20 de octubre de 1944:

(EN TIEMPOS DE UBICO NO HABIA LADRONES MIJO A LAS NUEVE DE LA NOCHE YA NO MIRABAS TU UN ALMA EN LA CALLE NI CANTINAS ABIERTAS NI MUJERES NI NADA ES CIERTO QUE TANTA COSA LINDA COMO EL CARNAVAL EN EL HIJO Y LOS CIRCOS Y LOS DEPORTISTAS DE FUERA QUE DESPUES DEJO ENTRAR EL DOCTOR AREVALO NO SE VIERON AQUÍ EN

TIEMPOS DE DON JORGE PERO TU PODIAS DEJAR ABIERTAS DE PAR EN PAR LAS PUERTAS DE TU CASA QUE AL DIA SIGUIENTE TODO TE APARECIA EN SU LUGAR LA POLICIA ERA ESTRICTA)

Como una respuesta a este estado de cosas, en 1944, un movimiento encabezado por estudiantes y profesionales progresistas de la pequeña burguesía local, da el golpe de gracia a la dictadura ubiquista, ahora encabezada por el general Federico Ponce Vaides, sucesor de Ubico luego de su forzada renuncia a la presidencia debido —como se sabe— a la enorme presión ejercida por las huelgas estudiantiles y demás formas de movilización de masas que se realizaron en el país. (46 :95).

En *Después de las bombas*, el movimiento revolucionario se fija también como punto de origen de la narración, dado que es durante los acontecimientos que conforman la rebelión cuando se conocen y entran en relación los padres del protagonista. En el caso de esta novela, el suceso es idealizado por el narrador, quien le asigna ribetes sobrenaturales:

Y el sol salió con las explosiones en el cielo. Los animales pequeños y los animales grandes todos se alegraron, por los ríos, en los barrancos, y en las puntas de las montañas. Todos miraban hacia el sol. Y el león y el tigre rugieron. El quetzal se alzó en el aire, haciendo elegantes círculos con su larga cola de plumas verdes y empezó a cantar y el águila extendió sus alas, lista para retirarse. Y la superficie pantanosa de la tierra se empezó a secar y hubo tierra firme en que pararse. Y todos los generales y coroneles se volvieron piedra. Yo estaba en el medio de patio mirando, hijo, pensando en lo que se había perdido mi gato muerto. Había una candela en mi mano, y ella dijo en voz alta, he visto el sol, y apagó la candela y contempló la columna de humo dispersarse en el aire tierno y la última gota de cera solidificarse sobre su piel morena. (12 : 137)

En los tres textos, 1954, con el derrocamiento de Jacobo Arbenz y la entronización de Carlos Castillo Armas cambia el país, cambia la situación política y esto determina el rumbo que seguirá la vida de los narradores. *Los compañeros* presentará a los protagonistas en manifestaciones en contra de los gobiernos sucesivos al de Carlos Castillo Armas:

[...] los gringos habían invadido Cuba por Playa Cochinos, había que protestar. Salimos de la Facultad de Derecho, después que se efectuó la convocatoria a la manifestación y al mitin, al pasar frente al Sagrario, en la octava, Chucha Flaca se persignó con gesto maquinal, reflejo, me reí y le pregunté por qué lo hacía, me dijo que no se había fijado, que tenía un mal presentimiento, que venía preocupado. Después de salir de Derecho, habíamos pasado un ratito al Estudiante, frente al Instituto Nacional, allí platicamos un momento con el Sapo y los otros redactores del periódico. Cuando llegamos al Parque Central los grupos grandes estaban desperdigados todavía pero iniciaban la formación de un cuerpo mayor, más compacto, alguien subió un altoparlante encima del Portal

del Comercio y desde ahí bajó un micrófono, yo lo agarré y empecé a gritar[...] (26: 175).

Los demonios salvajes reflejará ese clima de tensión prevaleciente a principios de la década de los 60, cuando los protagonistas son apenas adolescentes, alumnos de un colegio privado de educación media, inmersos en un ambiente de agitación urbana propiciado principalmente por estudiantes de la Universidad de San Carlos e institutos nacionales. El párrafo citado a continuación se refiere precisamente a las circunstancias que rodean la escena narrada por Flores, las manifestaciones de marzo y abril de 1962, que casi provocan la caída del régimen del general Miguel Ydígoras Fuentes:

/Don Augusto ha pensado que empezarán un partido si él no les dice nada. —Que jueguen— piensa—, así no sienten el paso del tiempo y se distraen. Le hace una seña a don Poncho para que los deje jugar/ don Poncho se relaja sobre el muro, pero inmediatamente después don Augusto lo llama. —¿No has sabido cómo va la cuestión en Medicina?— le pregunta. Don Poncho ríe, prende un cigarrillo y, encogiendo los hombros, escéptico, dice: —Nada. *Se nos viene encima el comunismo, jóvenes hay que estar preparados para no sufrir después* —Creo que es pura llamarada de tusa— dice don Augusto. —Ni tanto— dice don Poncho—, los estudiantes no van a salir a la calle así nomás, con toda la policía concentrada; yo te digo que aquí va a estallar algo, no sé qué pero algo va a pasar. /Todos juegan barra, Hoegg corre de una base a la otra. (46: 126)

Después de las bombas pintará al país, visto por medio de los ojos de un niño que no encuentra explicación alguna de lo que está sucediendo, como sumido en una nueva edad de oscurantismo, semejante a la que sucedió en Europa a la caída del Imperio Romano:

Podía seguir en cualquier dirección. Caminar por cualquier calle. Eso se llamaba libertad. Claro, a menos que la calle estuviera bloqueada por muros caídos o montañas de cadáveres. El quería caminar por otra calle que no apestará tanto. Lástima que todas las calles estuvieran bloqueadas por muros caídos y montañas de cadáveres. Había poca libertad. (12: 26).

En los tres casos, la maduración, la toma de conciencia de los protagonistas vendrá en la década de los 60, cuando Guatemala experimenta la primera ola guerrillera iniciada en 1960, con el levantamiento militar del 13 de noviembre.

2.3. Contexto social, económico y cultural.

Ahora bien, ¿cómo es socialmente hablando esa Guatemala de los 60 y 70?. Mario Roberto Morales da una descripción que puede ser ilustrativa:

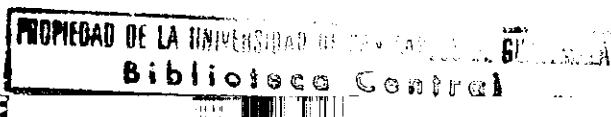
En 1960, cuando Guatemala tenía un total de 4 millones 284 mil habitantes, la población urbana totalizó 1 millón 242 mil habitantes (o sea el 28,9% de la población total). Ya en 1970, el país tenía 5 millones 179 mil habitantes, de los cuales 1 millón 593 mil eran habitantes urbanos (el 30,7% de la población total) [...] Los efectos de la aglomeración urbana se hicieron sentir. En la ciudad comenzaron a surgir, junto a edificios de fábricas y oficinas administrativas, cafeterías, "drive-inns", moteles, "car-washes", "Kentucky Fried Chickens", "Pop's", y versiones locales de este tipo de empresas como Cafesa, Pollo Caporal, autoservicios y parqueos gigantescos, calzadas, rotondas, pasos a desnivel y proyectos de descongestión vial como el del anillo periférico. (46: 192)

Las tres novelas consignan fechas iniciales de escritura que se sitúan a finales de la década de los 60 y principios de los 70 y como fechas finales, las más tardías, 1975, el año de la nueva oleada guerrillera que el terremoto del año subsiguiente contribuyó a exacerbar. Se sitúan, pues, temporalmente dentro de las circunstancias históricas descritas arriba.

La década de los 60, si bien fue una década de estancamiento político, lo fue también de un significativo cambio cultural. Tal como apunta Morales, en el párrafo citado *ut supra*, el país empezó a adquirir una cultura mucho más urbana. Las formas de expresión literaria existentes son juzgadas como inadecuadas por los creadores emergentes. Era una situación de crisis de vehículos de expresión y, en este caso específico, de rompimiento con una retórica que no satisfacía los nuevos contenidos. En ese momento se da la circunstancia descrita por Ferreras, en la que se hace necesario pasar a una nueva forma:

[...] mientras los nuevos contenidos no se encuentren en contradicción con las leyes internas de la forma, es decir, mientras las respeten, la forma seguirá funcionando como forma, pero puede llegar un momento, de hecho siempre llega ese momento, en que las estructuras formales, más o menos históricas, se encuentran en oposición, en resistencia formal, con los nuevos contenidos. (25: 1980: 43).

Nuevas generaciones de jóvenes se declaraban, unos, herederos de los postulados estéticos desarrollados durante la década del 50, específicamente por el grupo Saker Ti y su principal ideólogo, Huberto Alvarado, en tanto otros grupos, si bien compartían la preocupación social y externaban su afán de impulsar una democratización del país, se inclinaban por corrientes más internacionales, a imagen y semejanza del llamado "boom" de la novela latinoamericana.



Con la urbanización llegó también la relativa facilidad de acceso a los medios electrónicos de comunicación masiva. Surge el primer canal de televisión privada, el 3, que luego del colapso del canal 8 quedará durante varios años como el principal medio de divulgación. Por esa frecuencia se difundirán series de factura norteamericana, películas de largo metraje, programas musicales que impactarán, principalmente, en la clase media urbana a la cual se le abrirá ante sus ojos, con la ilusión de la inmediatez, una ventana a culturas distintas a la suya.

Al extenderse una economía urbana más basada en el comercio, la industria y algunos servicios, esta clase media tendrá acceso a más bienes de consumo. Debido a la circunstancia favorable de contar con un tipo de cambio equivalente al del dólar norteamericano, a la clase media no le es difícil acceder a productos importados como radioreceptores y aparatos de televisión, bienes de consumo duradero como automóviles y refrigeradoras y bienes culturales en general, importados o del país, como libros, discos, obras de arte y publicaciones periódicas:

La "cultura urbana" comienza a ser la cultura de la capa media: los contenidos de conciencia comienzan a ser plenamente los que ofrece la música comercial, la televisión, el cine, la moda norteamericana y europea, los autos a plazos y el consumo de espacios urbanos como autoservicios, autocinemas, etc. (48: 194)

Los tres autores que analizo en este trabajo pueden ser ubicados en la clase media urbana. Las familias de los tres poseen casa propia, todos reciben su educación en establecimientos privados. En el caso de Morales y Arias, quienes estudiaron en el Colegio Inglés Americano (English American School), el primero, y en el Colegio Americano (American School), sus perfiles educativos se labran en el seno de planteles de la alta burguesía. En sus novelas se refleja también esta situación. El sujeto colectivo en el que se ubican los personajes de las tres novelas objeto de este estudio son también de clase media y se relacionan dentro de esta clase o con la alta burguesía. Por ejemplo, en el caso de *Los compañeros*, el personaje denominado Chucha Flaca es visto de esa manera por sus responsables en la organización guerrillera que milita:

Antes era más alegre conspirar, ahora la cosa es para largo; así uno se aburre, se cansa, se decepciona, se asusta. Prejuicios pequeñoburgueses, dice el encargado. (26: 32).

El caso más ilustrativo de los personajes de *Los compañeros* lo constituye El rata. Vive en una casa que es propiedad de sus padres,

trabaja como abogado, sostiene a su esposa y paga sus bienes de consumo duradero en mensualidades:

Donde la Greis son veinticinco morlacos por la noche, más los tragos y la comida; más o menos cuarenta tusas por chola. Total, ochenta maracandacas, como quien dice ni mierda. La mitad de la letra del carro. Tendría que firmarle un vale a la Greis para irle pagando por sustos. Otra endrogada. ¿Cómo le explico a la Chayo esta falta en el presupuesto? (26: 39)

Los demonios salvajes, la pandilla protagonista de la novela, es un grupo de adolescentes con familias que les financian vehículos, les compran instrumentos musicales y les dan dinero suficiente como para invitar a la novia a nadar a Amatitlán. Es decir, no pasan apuros económicos. El regaño del profesor de Matemáticas a sus alumnos es ilustrativo de estas circunstancias:

Miren si ustedes estudiaran siquiera una hora diaria durante todo el año yo no me tendría que joder con las clases particulares. Porque no crean que a mí me hace gracia quedarme trabajando hasta las cinco todos los días ni que voy a salir de pobre con los diez mangos que me pagan sus papás por las clases. Yo no tengo necesidad de estar sacando a la gente a empujones. A mí me pagan por hacer mi trabajo y ya. Y miren ustedes ya que sus tatas caen de babosos y les pagan un buen colegio lo menos que pueden hacer es aprovechar hombre si es por bien de ustedes Para qué putas le va a servir el pisto de su familia a uste Murga [...] (46: 41).

Máximo Sánchez, el protagonista de *Después de las bombas*, es hijo de un funcionario gubernamental. Aunque la novela no da mayores datos sobre el tipo de colegio al que asiste —o debiera asistir, porque durante la mayor parte del relato las clases permanecen suspendidas—, su primera relación amorosa la tiene con Karen Johnson, una norteamericana hija del gerente local de una empresa transnacional. Es la relación de un individuo de la clase media con una integrante de la alta burguesía:

Su nombre era Karen Johnson y para Máximo tan difícil decidir, ¿era su primer amor o no? Su padre el presidente de la Monsanto en el país y haciendo de embajador interino. (12 : 71)

Máximo se relacionará también con Amarena, la prostituta de lujo, hija del pastor de la Union Church, estadounidense de nacionalidad, con relaciones en los círculos de poder guatemaltecos, quien vive en una mansión atendida por mayordomo, doncellas y chofer:

La puerta se abrió. Los ojos del elegante mayordomo que presumidamente se volteó, guiándolos por el laberinto de corredores, la

gran casa. Chingolo se divertía explicándole a Máximo oscuras características arquitectónicas relacionadas con la propiedad que visitaban atestando su antigüedad. (12: 91).

En suma, clase media o pequeña burguesía. Para refrendar esta idea, permítaseme citar una afirmación de uno de los propios autores analizados. Aunque este juicio de Mario Roberto Morales, precisamente un graduado en Filosofía y Letras de la Universidad Rafael Landívar, se refiere a *Los compañeros*, puede aplicarse también, sin problema, a las otras novelas que son objeto de estudio de esta tesis:

Su expresión es pues, una expresión pequeñoburguesa, urbana, propia 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. (47: 63).

El ambiente en el que se gestan las novelas es un ambiente de cambio, en el que va a jugar un papel importante la emergencia de nuevos medios de comunicación. Aunque el diario vespertino *El Imparcial*, de tendencia conservadora, continúa siendo el vehículo preferido para divulgar obras literarias, tanto de artistas nuevos como establecidos, la irrupción, en 1963, del matutino *El Gráfico* y en 1971 de la revista *La semana*, le imprimen un gran dinamismo a la divulgación de noticias culturales y reflejan el debate y las preocupaciones estéticas y políticas de los nuevos artistas. El caso de *La semana* es muy ilustrativo del cambio cultural que se operaba en esos años en la sociedad urbana guatemalteca, al abordar temas como la prostitución, el homosexualismo, la teología de la liberación, el adulterio, el control de la natalidad y otros que, hasta esos años, no habían sido tratados por los medios de comunicación impresos del país. Es precisamente en la revista *La semana* en la que un grupo de escritores, integrado por Marco Antonio Flores, Luis Eduardo Rivera, Mario Roberto Morales, y artistas plásticos como Arnoldo Ramírez Amaya y Marco Augusto Quiroa, empezarán a divulgar las ideas de una contracultura revolucionaria, heterodoxa, iconoclasta y muy influida por el marxismo.

Entre otros, uno de los temas que consumirá tiempo, espacio y energías de estos escritores y artistas plásticos será la función y sustancia de la literatura. Habrá quienes seguirán los postulados de Huberto Alvarado, hechos públicos el 1 de noviembre de 1953, durante la primera asamblea nacional del Grupo Saker-Ti de artistas y escritores jóvenes:

El nuevo realismo es un método de creación en la literatura, en el arte y en la crítica, que exige la representación verídica e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Estas características de la representación artística deben ser unidas a las tareas de transformación ideológica y educativa del pueblo guatemalteco, con vistas a sustentar su espíritu de lucha por el desarrollo de la revolución.

El nuevo realismo es un método consciente de creación artística y crítica que exige la armonía entre forma y contenido y que permite todas las posibilidades de manifestar el poder creativo de los artistas y escritores en formas, estilos y géneros diversos.

Concebido lo anterior, sobre tales lineamientos generales, específicos, es necesario señalar las condiciones para trabajar con este método. Lo que podríamos llamar las condiciones son, a saber:

I El artista y el escritor deben ir hacia las masas.

II Estudiar el pensamiento avanzado de nuestra época y profundizar en el estudio del arte.

III Elevación de la conciencia revolucionaria.

IV Transformación del pensar y del sentir.

V Utilización del lenguaje popular; y

VI Uso de la crítica y la autocrítica. (10: 31)

Las ideas propugnadas por Alvarado se verán reflejadas en la obra de narradores como José María López Valdizán y poetas como Otto René Castillo, Roberto Obregón, Luis Alfredo Arango y Francisco Morales Santos.

En una entrevista publicada en *La semana*, Francisco Morales Santos declaraba:

Morales Santos: Mi creación, mi poética venía en un plano horizontal, casi puramente lírico. A partir de este libro asumo una línea vertical.

La semana: ¿En qué consiste?

Morales Santos: Bueno, la interpreto así porque tomo conciencia de los acontecimientos críticos en que se debate el hombre.

La semana: ¿Sería una identificación con la sociedad?

Morales Santos: Sí, identificación con la sociedad marginada que busca solución a sus problemas. Ocurre aquí, en el resto de la América Latina, en otras regiones del mundo.

La semana: ¿Ello incluye a la juventud?

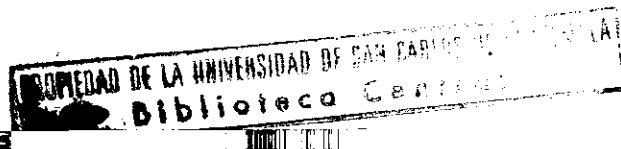
Morales Santos: Desde luego que sí. Mi toma de conciencia involucra las luchas y esperanza de la juventud.

La semana: ¿Como escritor comprometido?

Morales Santos: Podría decirse que sí. Comprometido con la humanidad, no indiferente a lo que sucede; pero tampoco sectario, como lo toman los políticos.

La semana: ¿Cree entonces que el escritor no debe cerrarse en su "torre de marfil"?

Morales Santos: Ya no estamos para tomar esa actitud. Estamos concientes de que formamos parte del pueblo, de sus angustias y esperanzas. (63: 13)



efectos de la represión son descritos forzando a la realidad hasta sus límites de verosimilitud. Evidentemente, es la revancha de un autor con una Estructura Estructurante que le agobia. Por ejemplo, la tragedia de un país en donde las elecciones, por fraudulentas, solían significar poco, es satirizada de la siguiente forma:

Cada general emitiría el nombre de su hombre favorito. Se organizaría una competencia de eliminación probablemente en el Estadio Nacional, altar de la sanidad de la patria, con todas las ganancias para el fondo pro un nuevo club de oficiales. El gran ganador tendría el patriótico honor de ver su nombre en la planilla perdedora durante las siguientes elecciones democráticas y libres. (12: 50).

En la génesis de estas novelas hay, entonces, una homología con una sociedad en la que se opera un intenso proceso de urbanización, producto del surgimiento y consolidación de nuevas realidades productivas. El país empieza a industrializarse y a conocer otras actividades que, como los servicios, ponen en contacto a la gente con modos de relacionarse distintos de los que prevalecen en una sociedad más rural. Por otra parte, este proceso de cambio cultural y económico se realiza dentro del marco de una represión política que truncó, en 1954, el proceso de modernización democrática iniciado con la revolución de 1944. Un fragmento del ensayo "Resistencia y revolución: el desarrollo de la lucha armada en Guatemala", de Louisa Frank es ilustrativo del clima represivo que se vivía a fines de los 60 y principios de los 70:

En las primeras semanas del estado de sitio de 1970-1971, oficiales del ejército arrestaron a centenares de personas. Mediante decretos extremadamente moralistas, se prohibieron las faldas cortas y los hombres con barba y cabello largo fueron obligados a afeitarse. En diciembre, la universidad, donde para entonces se concentraba la mayor parte de la resistencia, fue ocupada y cateada por fuerzas oficiales. Entre el 9 y el 11 de enero, el ejército concentró sus fuerzas para rodear la ciudad de Guatemala. No se permitía salir a nadie, mientras la ciudad era cateada sistemáticamente, casa por casa. (cfr. 37: 315).

En este contexto, debo insistir nuevamente en la importancia que entraña la aparición de medios electrónicos —como la televisión—, y el acceso relativo que tiene esa nueva clase media urbana a bienes de consumo cultural —como periódicos, discos, libros y obras de arte—, ya que es así como se alimenta una nueva actitud hacia el entorno en donde no se descarta, incluso, la rebelión armada en contra de una estructura política e ideológica que intenta reprimir los cambios:

La raíz nacional que eventualmente podría dar motivo a movimientos reivindicativos armados, está representada por los problemas internos normales de un país en vías de desarrollo. En Guatemala, primeramente, por la vigencia de estructuras sociales y económicas originadas en la colonia, que han experimentado poca variación o evolución durante la vida independiente, culpa de un sistema político autoritario pero débil, a veces con legalidad pero sin legitimidad, que no proyectó credibilidad y confianza ni aseguró que las instituciones políticas fueran quienes promovieran las estructuras, instituciones y actitudes necesarias para crear el ambiente propicio para el desarrollo normal del país, principalmente el progreso social. A este estado de cosas debemos agregar en la coyuntura de la época las razones psicológicas derivadas de la frustración causada por la reversión violenta de los logros de la Revolución Democrática, apenas seis años antes; por eso fue que el 13 de noviembre de 1960, un grupo de oficiales, en su mayoría subalternos, en forma infructuosa, se revelaron contra el gobierno del Presidente Ydígoras. (35: 94).

En las tres novelas que conforman el objeto de este estudio resalta precisamente eso: una voluntad de romper con el entorno y forzar de alguna manera a que este se transforme. La conciencia individual particularizada que se sustancia en los diversos narradores tiene el afán de distanciarse de esa conciencia colectiva generalizada entre los guatemaltecos que tolera el inmovilismo social y el atraso político y las grandes desigualdades e injusticias que esto genera. Tal como dice el protagonista de *Después de las bombas*, Máximo Sánchez:

Lo que quiero hacer es decir todas esas cosas que callan los demás. Recordarle al pueblo de aquellos grandes años antes de las bombas, ese pasado que nos fuerzan a olvidar. Poder llenar todas esas páginas en blanco que coleccionan polvo en nuestras bibliotecas. Detesto estos tiempos. El sueño de la revolución era mejor. Quiero traer esos tiempos de vuelta. Con palabras. (12: 147).

Un afán que es compartido por la madre de Roberto, en *Los demonios salvajes*, y que se trasluce de su actitud hacia el derrocamiento de Arbenz, génesis política e ideológica de la estructura estructurante en la que se escriben estas tres novelas:

—Maldito Cara de Hacha— dice mi mamá—, y pensar que todas las viejas de allá arriba andan presumiendo de que es luciano ese traidor desgraciado... / Yo todavía recuerdo bien el salto que dio la abuela cuando escuchó por el radio a Jacobo Arbenz que dijo con voz agotada: "...y voy a renunciar..." Palmeó en el aire / mi mamá echó saliva en su pierna nerviosamente y entonces las figura blanca de mi papá apareció fumando en el dintel de la puerta. —Renunció Arbenz, Ricardo— gritó la abuela, feliz. Mi papá sonrió satisfecho. / Mi mamá se fue corriendo y se encerró en el cuarto de los juguetes. (46: 97).

UNIVERSIDAD DE LA AMÉRICA CENTRAL
Biblioteca Central

2.4. Estudio de homologías.

Para el tipo de análisis que utilizo, es importante establecer las correspondencias entre los textos y la sociedad, entre el sujeto colectivo de la obra y el sujeto colectivo de la sociedad. Analizar cómo se materializa en el texto ese modo de pensar que se da en el grupo social que sirve de inspiración —o de asunto, según Kayser—, y dentro del cual se produce la obra literaria, algo que ya se ha empezado a pergeñar, pero que en este apartado abordaré de manera más específica.

Las tres novelas expresan, como se ha visto hasta ahora, un estado anímico de rebelión contra un sistema opresivo. Al estilo de las *Bildungsroman*, esta oposición al orden establecido se va consolidando conforme avanza la formación y la maduración física e intelectual de los protagonistas, individuos de clase media urbana. En el caso de *Los compañeros*, los protagonistas canalizan esa rebelión enrolándose en las organizaciones guerrilleras de los años 60. En el caso de *Los demonios salvajes*, los personajes protagonistas que se identifican con la guerrilla no lo hacen declarando filiación alguna y, su militancia es muy ambigua, tal como acontece con el Canche, estudiante de medicina:

¿Por qué me echaron de la organización? ¿Es que me estaban probando esas veces de acciones suspendidas a última hora? Yo creí que aquella vez en que debíamos quitar un automóvil e ir a volantear sería una entre tantas. Que también se suspendería. Sé que hablo cobardemente... Y esa vez dije que no iba porque —mentía— mi hijo estaba muy enfermo. La verdad es que quien estaba enfermo era yo, ya los nervios me jugaban demasiadas bromas crueles. Les dije que no podía y ya. Cuando se alejaron —eran tres Compas— y caminaban despacio a lo largo del parque San Sebastián, yo sentí recobrar me de una larga cobardía para ingresar en un fundamental tormento. (46: 61).

El caso de Arias es distinto. Escribe la obra en Estados Unidos, mientras es estudiante en la Universidad de Boston y la publica cuando se ha graduado en Francia, de doctor en Sociología de la Literatura, país en donde reside en los días de autos. No es, *stricto sensu*, un militante revolucionario. Su participación política se produce en protestas estudiantiles en su universidad, también a principios de los 70. Según admitió, en una entrevista con el autor de este trabajo, por esos años no había profundizado en el estudio del marxismo, aunque ya simpatizaba con los postulados básicos de esta ideología y praxis política. Posiblemente, por estas razones, el tratamiento que da al fenómeno de la guerrilla no adquiere las connotaciones tan problemáticas que se traslucen en el párrafo que citamos de Morales, quien sí fue, por la época en la que escribió la

novela, un militante guerrillero. Más bien, la visión que Arias proyecta de la insurgencia es de triunfo; es decir, es optimista e idealizada:

Hasta las culebras respetan a César Montes. Eso les había dicho. César Montes es ilegal también. Yon Sosa engaña a los soldados durmiendo en la panza de un lagarto. Eso les había dicho también. Todo es ilegal. Pero lo anotaban todo. ¿Y no que escribir era prohibido? Y lo miraban. ¿Qué más? ¿Qué más sabía? Los monos araña ayudan a las guerrillas a cruzar las Verapaces y los zopilotes les avisan cuando vienen los aviones. Eso también y más y más. (12: 151).

El caso de Flores es el más ilustrativo del desánimo que cundió, no solo entre la insurgencia sino también entre los sectores de la sociedad que simpatizaban con ella, la debacle de la primera oleada guerrillera:

—Su novela, a pesar de haber sido culminada en 1971, no se publicó sino hasta 1976. Es decir, había sido escrita luego de que fuera liquidada la primera oleada guerrillera.

—Sí, la obra empezó a gestarse en el 68, el mismo año que renuncié al PGT. Su motivación es la de una catarsis ideológica, de desencanto y de asumir éticamente una traición. Como yo me consideraba el único militante perfecto, pensé que me podía arrogar la facultad de asumir críticamente el proceso. Ese fue el impulso de este trabajo, pero en el camino las cosas fueron variando. (17: 69). (En negritas, en el original).

Pero, permítaseme situar la época a la que se refieren los autores analizados para explicar mejor este estado de ánimo de éstos y poder poner en evidencia, de manera clara, la homología que se establece entre los textos y la sociedad, entre el sujeto colectivo y el sujeto individual. Luego del alzamiento militar del 13 de noviembre de 1960, varios de los oficiales desafectos con el régimen del presidente Miguel Ydígoras, huyen del país para empezar un retorno, a principios de 1962, casi paralelamente con las manifestaciones de marzo y abril, que representará el inicio formal del movimiento guerrillero. De esa manera se funda el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre, encabezado por Marco Antonio Yon Sosa. En diciembre de ese año, se forman las Fuerzas Armadas Rebeldes, al frente de las cuales se pone el ex subteniente Luis Turcios Lima, quien también había participado en el alzamiento de 1960. Las dos organizaciones se suman al Partido Guatemalteco del Trabajo para organizar la primera oleada guerrillera, que si bien perderá su fuerza en 1967, logrará prolongarse hasta 1970. En ese ínterin, los grupos guerrilleros, divididos en tres frentes —el número 1, en Izabal, comandado por Marco Antonio Yon Sosa; el número 2, en la región de la Granadilla en

Zacapa, encabezado por Luis Trejo y el tercero, en la Sierra de las Minas, al frente del cual se encontraba Luis Turcios Lima— lograrán establecer una amplia base de apoyo en su área de operaciones y la simpatía de algunos sectores de la población urbana, en cuenta los grupos en los que se desenvuelven los autores que nos ocupan, es decir, la clase media intelectual. La guerrilla es, a ojos de esta población, una alternativa real de resistencia y una opción posible para el cambio. De los primeros grupos guerrilleros, las FAR fueron los más efectivos:

En general, las FAR crecieron considerablemente de 1963 a 1966. Según Debray, con la posible excepción del colombiano, ningún otro movimiento armado de América Latina logró obtener tal apoyo popular. Además de la región nororiental del país, las FAR también tenían zonas de resistencia en las tierras altas occidentales de los alrededores de Quetzaltenango y San Marcos (con la intención de llegar a la población indígena), igual que cerca de la costa del Pacífico. Durante ese período, la resistencia urbana de las FAR también fue muy activa, con actos de sabotaje y secuestros para allegarse fondos. (37: 306).

Este momento de auge es interpretado de la siguiente manera en *Después de las bombas*:

Eso sí que es un asunto serio, al fin. Peralta Absurdo debe muchas pero ya Luis Turcios anda por las calles Máximo, ya Luis Turcios anda por las calles y los generales más morados, negros. (12: 88)

Sin embargo, a partir de la llegada a la presidencia de Julio César Méndez Montenegro, el 1 de julio de 1966, se intensifica la campaña contrainsurgente, con el coronel Rafael Arriaga Bosque como ministro de la Defensa. Arriaga designa a los también coroneles Manuel de J. Pérez, Carlos Arana Osorio, Manuel Sosa Avila, Ventura Bethancourt, Rafael Saenz Calderón como responsables de la campaña para derrotar al movimiento insurgente(vid 35: 106). El Gobierno asume una actitud más brutal, al combinar terror, represión y ofensiva militar en un cóctel que no solamente será letal para la guerrilla sino también para las libertades de los guatemaltecos. Uno a uno son derrotados los frentes guerrilleros. El Gobierno detiene a centenares de colaboradores de la guerrilla en las áreas en las que estas operan y muchos son ejecutados sin mediar proceso judicial alguno. Poco a poco, la base social de la insurgencia cede, ante la represión y ante la persuasión de las campañas de acción cívica militar. El 2 de octubre de 1966, Luis Turcios Lima, comandante en jefe de las FAR, muere en un confuso accidente de tránsito. Le sucede César Montes, quien a su vez será posteriormente expulsado de esa entidad, por Camilo

Sánchez. Para 1967, cuando el personaje Chucha Flaca, de *Los compañeros*, decide desertar de la guerrilla y huir hacia México, ha empezado ya el reflujo insurgente y cunde el desánimo entre la militancia revolucionaria:

Por eso me vine, por eso me largué y me vine al exilio, para construir mi vida propia y no seguir viviendo de prestado. Ustedes saben que el Partido llega a convertirse en tata y nana (...); ¿Quién va a vivir con cincuenta tuzas? Ah, pero cuando se cobraba un rescate, la mujer del encargado de finanzas del Centro de Dirección, aparecía con trajes nuevos y toda la cosa. Pero no sólo allí, vos, los del Comité Central del Partido tenían carro particular y chofer y ciento cincuenta macandacas mensuales y viajes de diplomáticos para ellos y sus familiares cada año.
(26: 70)

Para 1975, última fecha de escritura consignada en *Los Demonios salvajes*, la primera oleada guerrillera había sido aniquilada. Camilo Sánchez había sido detenido, en agosto de 1968, por la policía. En un intento de rescatarlo, las FAR deciden secuestrar al embajador de los Estados Unidos, John Gordon Mein, para canjearlo por su líder. El secuestro falla, cuando Mein es asesinado al resistirse. El gobierno, a su vez, asesina a Sánchez. Las FAR se repliegan a Las Tortugas, en Alta Verapaz, y de ahí se reconcentran en la capital, bajo el mando de Jorge Soto, alias Pablo Monsanto. El jefe de la campaña contrainsurgente, el coronel Carlos Arana Osorio, es proclamado candidato de los partidos anticomunistas Movimiento de Liberación Nacional (MLN) y Partido Institucional Democrático (PID) y gana las elecciones. Toma posesión en julio de 1970. El 13 de noviembre declara el estado de sitio y eleva la contrainsurgencia a política nacional. Es en ese contexto en el que Roberto, personaje de la novela de Morales, dice:

En verdad en verdad te digo amor mío, que acá la muerte tuvo razón de subirse a los árboles y constituirse en objeto de la ética y que a algunas gentes como a mí les cuesta llegar a rascarle el hombro. Es en momentos como aquél en que quisiera volver a sentir la tranquilidad de antes, cuando podía ver todo sin indignarme burguesamente porque estaba dando lo mejor y lo único que podía por la revolución: mi vida. Mi vida enmarcada por el escudo de la república brillante en un quepi de subteniente ladino. Pero frustrarse, quedarse desconectado, que tus amigos se mueran, que la gente se desbande y luego te encuentres a uno en la calle —aquel de aquella tarde frente a la puerta del cementerio— y te entierre el rostro en el cuello de la novia ya sea porque desprecia o porque siente que el culo se le hace un chorizo, palabra que no es agradable... Y ni modo de inventar tu guerrilla. (46: 84).

En 1971, Arana desata una nueva oleada de represión que, dice Frank:

[...] iba claramente orientada contra los dirigentes universitarios y otros líderes de la oposición legalizada. Dos miembros de la Comisión Universitaria que investigaba a EXMIBAL fueron atacados: Adolfo Mijangos fue muerto y Alfonso Bauer Paiz logró escapar, gravemente herido. (37: 316).

Después de las bombas recrea el hecho y lo asocia, en un rompimiento de la lógica temporal que predomina en el relato, con la muerte de Turcios Lima:

Podía ver las ametralladoras perfectamente, brillaban en el sol de la tarde. Vio cuando las vaciaron en el cuerpo del principal teórico social, una por una. Un cura oyó los tiros y corrió a tocar las campanas. Máximo miraba, Máximo no se podía mover. El cuerpo del principal teórico social colgaba de la silla de ruedas cubierto de sangre. Máximo corrió a preguntarle a los soldados por qué. Porque el comandante de las guerrillas se había matado en la carretera la otro noche le dijeron. Turcios, el turcios, ay Turcios, adiós, adiós, Turcios. Tenían que usar las balas extras en alguien. (12: 154).

No obstante, a partir de 1974, se empieza a reagrupar la guerrilla. Las FAR se concentran en la formación de un partido de masas, pero muy pronto habrán de variar su estrategia, debido a que en Quiché, en la zona del Ixcán, un nuevo movimiento insurgente ha empezado a organizarse, el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), bajo el liderazgo de Ricardo Ramírez, alias Rolando Morán, y Mario Payeras, alias comandante Benedicto. Casi por los mismos años, Rodrigo Asturias Amado, quien adoptará el seudónimo de Gaspar Ilom (nombre de uno de los personajes de la novela *Hombres de maíz*, cuyo autor era su padre, Miguel Angel Asturias), organiza en la bocacosta occidental la Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas. Entretanto, ha transcurrido un nuevo proceso electoral en el que compiten tres militares, uno de los cuales, el general Efraín Ríos Montt, gana la presidencia con el apoyo de una coalición de centro izquierda, encabezada por la Democracia Cristiana. Sin embargo, Arana manipula los resultados e impone como su sucesor al también general Kjell Eugenio Laugerud García. La vía democrática se cierra, entonces, como alternativa para promover el cambio político. Esto vuelve a darle legitimidad a la lucha armada. En esas circunstancias se inicia la segunda oleada guerrillera:

Aunque su preparación data del final de los años sesenta, la segunda década guerrillera en Guatemala se inaugura alrededor de 1972, año del

ingreso al país del primer destacamento del que luego se denominaría Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP). La penetración de esta pequeña guerrilla a territorio nacional tiene lugar en la zona selvática del Ixcán, fronteriza con México, en la vertiente norte del Sistema de los Cuchumatanes. Por los mismo años, sobre la base de lo que fue el Regional de Occidente de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), nuevos núcleos revolucionarios inician el trabajo de reorganización en las áreas boscosas de la Sierra Madre occidental —también en la frontera con México—, constituyendo el embrión de la fuerza guerrillera que en 1979 se incorpora a la guerra bajo el nombre de Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA). Los combatientes de las FAR, mientras tanto, se reagrupan en las regiones selváticas de los ríos La Pasión y Usumacinta, en El Petén, aprestándose a emprender procesos de reconstrucción que trascienden la zona geográfica adonde las vicisitudes de la lucha los habían circunscrito involuntariamente. (51: 12).

Las tres novelas, pues, son publicadas cuando la segunda década guerrillera ya ha avanzado un buen trecho, como es el caso de *Los compañeros*, o cuando inicia su auge, como ocurre con *Los demonios salvajes* y *Después de las bombas*.

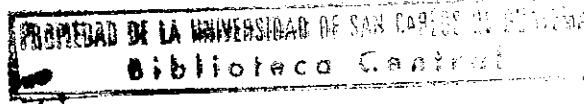
Entre una oleada y otra, hemos visto que, aunque diezmadas, las fuerzas guerrilleras no dejaron de existir ni, mucho menos, de tener simpatizantes. Esta fue una de las razones por las cuales la publicación de *Los compañeros* ocasionó tanta controversia, al grado que su publicación se detuvo durante más de cuatro años debido a las presiones de la propia guerrilla sobre Joaquín Diez Canedo, propietario de la editorial Joaquín Mortiz. La controversia alcanzó tal magnitud, que un grupo de intelectuales guatemaltecos le envió una carta a Diez Canedo exhortándolo a publicar la novela de Flores. Diez Canedo solicitó, a su vez, una opinión no comprometida, la del escritor y sociólogo Mario Monteforte Toledo quien en su conclusión dice:

Primera: Soy un escritor políticamente comprometido aunque sin afiliación ni participación activa. Por consecuencia revolucionaria, larga de explicar, no publicaría el libro.

Segunda: El texto no revela dato alguno que directa o indirectamente pueda orientar o facilitar represalias contra los guerrilleros y sus enlaces; toda la parte documental ya se ha publicado y no se refiere a acción alguna en proceso. Creo que considerando la posición absolutamente independiente de Mortiz, puede y debe publicar el trabajo, sin cargo de conciencia. (62: 4).

Diez Canedo, finalmente la publicó en 1976, cuatro años después que la obra había sido terminada y entregada para su publicación.

Una mejor fortuna tuvo *Los demonios salvajes*, que en 1978 ganó el primer premio en el Certamen Permanente Centroamericano 15 de



septiembre, a raíz de lo cual es publicada por la propia Dirección General de Cultura y Bellas Artes.

Finalmente, 1979 trae la primera edición de *Después de las bombas* tres años después de que Arias la había entregado, coincidentemente, a la casa Joaquín Mortiz, para su publicación. Su retraso, según explicó el propio Arias al autor de esta tesis, se debió al ritmo de publicación que tenía esa editorial.

Mientras tanto, a la apertura de una nueva forma expresiva, sucedía en el país una intensificación de la lucha guerrillera y de la represión. Pero en las obras de estos tres autores, un sector de la intelectualidad de izquierdas de la sociedad guatemalteca había encontrado una manera inédita, hasta el momento, de expresar el doloroso proceso de cambio que se estaba gestando en su interior, en el cual esa guerrilla que había sido tomada como asunto literario, tuvo una decisiva participación. Tal como dice Ferreras:

Sociológicamente, esto significa que la visión del mundo que es comprender, razonar, etc, de un grupo, son los mismos modos que se materializan en una obra literaria. (25: 57).

Es así entonces, cómo estas obras retratan un grupo de la sociedad, una ideología y un proceso de cambio. Esta homología no es un reflejo automático, sino, más bien, encierra una relación dialéctica en la que la obra es parte de esa sociedad, pero, a la vez, se rebela contra ella e intenta, por la vía de la revolución que refleja en su texto, modificarla. Pero esta dialéctica no cesa ahí. Los autores, a su vez, se declaran militantes o simpatizantes marxistas, pero en ningún momento abrazan el credo estético que esta ideología produce. Sus obras, es cierto, reflejan un compromiso con su ideología, en la medida en que denuncian una situación que les parece injusta y sus personajes propugnan, en el relato, por cambiar esa injusticia, pero, a la vez, se rebelan contra la preceptiva literaria establecida por la tradición narrativa de su país, y emprenden una búsqueda propia.

3. Estructura

3.1 Descripción general.

En el grupo de novelas que conforman el objeto de análisis de este trabajo pueden establecerse similitudes y diferencias. Entre las similitudes, por supuesto, se encuentra el hecho que las tres constituyen un corpus temático inédito hasta ese momento dentro de la narrativa guatemalteca. Si bien es cierto, en alguna medida *Hombres de Maíz* de Miguel Angel Asturias materializa, en el personaje denominado Gaspar Ilom, la resistencia del indígena frente a los mandatos de un gobierno ladino, el núcleo temático alrededor del cual gira la totalidad de la novela no es la intención de reflejar el surgimiento de una insurgencia para derrotar al Estado. Tal como dice Shaw:

En uno de sus niveles de lectura *Hombres de maíz* es una novela social, en la línea de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Sólo que en este caso, la lucha se establece no entre indios y latifundistas blancos, sino entre indios de mentalidad tradicional, para quienes el maíz es algo sagrado que no debe cultivarse por puro lucro, y los maiceros ladinos que cultivan el maíz únicamente para enriquecerse. (55: 76).

Estas tres novelas, pues, tienen la particularidad de presentar la resistencia de individuos en contra del Estado para cambiar una situación política determinada, como es el caso de *Después de las bombas*, o de agrupaciones, como sucede con *Los compañeros* y *Los demonios salvajes*.

Sin embargo, en las dos vertientes, tal como se verá más adelante, hay diferencias estructurales. En el caso de las novelas que narran la resistencia de agrupaciones, no se produce una fábula, sino más bien se narran acontecimientos aislados. Estas novelas no están construidas como una historia coherente con un principio cronológico o causal que va desarrollándose hasta alcanzar un desenlace climático, es decir, con una estructura interna lineal, sino más bien como una colección de momentos que corresponden a distintos personajes y que además presentan distintos tiempos para cada una de las historias. Por el contrario, en *Después de las bombas*, que se centra alrededor de un solo personaje, sí existe una fábula en el sentido tradicional del término, es decir, es posible identificar:

una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. (16:13)

3.2 Discurso narrativo.

A la luz de la hipótesis que orienta este trabajo, el análisis de la estructura de las novelas será centrado sobre el discurso narrativo, y tal como se indica en el marco teórico que lo fundamenta, atendiendo a las concepciones narratológicas desarrolladas por Gerard Genette. Bajo ese supuesto, consideramos la obra literaria como un signo semiológico compuesto por un significante y un significado. En el caso de la obra literaria, y más específicamente de las novelas que nos ocupan, el significante vendrá dado por lo que se definió arriba como fábula, la cual el autor sustancia de manera única y personalísima en el texto o relato. Desde los estudios de Propp acerca del cuento fantástico ruso, se vio que era posible establecer constantes de acciones y personajes y que, en última instancia, decenas de relatos diferentes mostraban, al igual que los seres humanos al ser sometidos a una radiografía, esqueletos y morfologías semejantes, cubiertas con el ropaje distinto del relato.

Según lo he establecido ya en el apartado correspondiente a las hipótesis de trabajo, mi finalidad no es encontrar coincidencias de las novelas analizadas con modelos estructurales que expliquen su fábula, sino más bien, establecer cuáles son los aspectos formales del relato que lo hacen diferente de lo que hasta ese entonces se había producido en la novelística guatemalteca, además de establecer de qué forma la sociedad de la época, su ideología o estructura estructurada, se homologa o no con esos relatos.

Por ese motivo, se ha optado por prescindir del análisis de la sintaxis narrativa, es decir, de la manera como se encadenan las acciones para formar funciones y centrarme más bien, para seguir esta terminología acuñada por Boves Naves (1985), en el microcosmos de las relaciones narrador-lenguaje y narrador-referencia. También interesa para este trabajo el nivel pragmático, ya que se refiere a la relación autor-lector. En este sentido, Pozuelo Yvancos anota:

Insistimos en la idea(...) de que el análisis discursivo es el que puede ofrecer interés a la teoría de la literatura en cuanto indaga los elementos no sustanciales, sino los formales que son específicos a una forma concreta de la expresión en materia verbal. (53: 233)

3.3 Componentes del discurso narrativo.

Siguiendo a Genette (cfr. 53 y 54), todo texto narrativo encierra tres componentes:

- a. Una historia o fábula que contar.
- b. Un relato que no es sino el discurso u objeto oral o escrito en donde se sustancia esa fábula.
- c. Una narración, que es el acto de contar, la acción que produce el relato.

Estas relaciones entre historia, narración y relato producen tres categorías de análisis, del discurso narrativo:

- a. Voz.
- b. Tiempo.
- c. Modo.

3.3.1 La voz narrativa. El narrador en relación a la diégesis.

La voz no debe ser homologada con la persona verbal, tal como suelen confundirse en algunos estudios críticos. A pesar de que la elocución utilice a la primera, segunda o tercera persona verbal, este elemento del análisis se refiere, en primer lugar a la relación de quien narra con respecto a la diégesis. Es la oposición entre dos tipos de narradores: el narrador homodiegético, el que forma parte del relato, y el narrador heterodiegético, que se sustrae al relato y cuenta los acontecimientos sin incluirse como parte de éstos.

En este sentido, *Después de las bombas* tiene una construcción, en cuanto a utilización de voces narrativas, que no se aleja demasiado de la novela tradicional. En el relato predomina un narrador heterodiegético, con frecuencia omnisciente, que no solo es capaz de contar las cosas que hacen sus personajes, sino también tiene el poder de infiltrarse en sus mentes y describir lo que aquéllos piensan y sienten:

Orgullosa de sí misma. Hablaba. Le hablaba a una extraña. Nunca había hecho eso. Solamente con su madre. Y a su imagen en aquel espejo roto que había encontrado bajo el polvo. Pero ahora. Estaba orgullosa. (12: 22).

Basado en lo anterior, puedo afirmar que *Después de las bombas* presenta características que homologan la composición de la novela tradicional, con un nivel de focalización externa orientando y que va distribuyendo el material narrativo. Véase en este párrafo (resaltada en negrita para fines ilustrativos) la intervención de ese narrador ajeno a la diégesis, que relata lo que ocurre en la conciencia de los personajes:

Pero tres días más tarde **Máximo se había calmado lo suficiente** para llevarla al Pacaya. Ella recogió flores silvestres

en un fresco claro rodeado de pinabets, él sentado en un roca contando cuentos sangrientos y jugando siempre con su oreja postiza. Después del almuerzo ascendieron al cono. Ella tiró las flores hacia la lava **contemplando con enorme placer**, desaparecían totalmente al instante que tocaban, ese líquido hirviente lanzando nubes rojas. **Como si nunca hubieran estado allí.** Máximo haciéndole cosquillas y ello lo amenazó con tirarlo dentro del cráter. Descendiendo, tarde en la tarde, él pensando, **¿serían trece años la edad indicada para perderla? (12: 87)**

El autor dividió la novela en siete capítulos que se suceden cronológicamente, desde la niñez de Máximo, pasando por su adolescencia, hasta su apoteosis revolucionaria:

1. "1954"
2. "Funeral para un pájaro"
3. "Fogata"
4. "Primer amor"
5. "Revelaciones"
6. "Amanecer" y
7. "La ensalada de los flamas".

Esta relativa simplicidad no ocurre en *Los compañeros*, en donde precisamente el aspecto de las voces narrativas es una de sus características más novedosas. Por primera vez en la novela guatemalteca, la realidad es fragmentada en varias realidades parciales subjetivas. El relato nunca da una totalidad, sino apenas chispazos matizados con vínculos muy leves entre sí, que nunca permiten una visión integral. En la mayoría de los casos, tal como dice la terminología acuñada por Oscar Tacca (58), ese narrador homodiegético no es omnisciente sino más bien, por el hecho de narrar utilizando la primera persona, es equiescente; es decir, su nivel de conocimiento de la historia es el mismo que el de los otros personajes.

De esta forma, *Los Compañeros* presenta 13 capítulos, identificados con el nombre de un personaje y el año en el cual se sitúa el desarrollo principal de la acción:

1. "El Bolo, 1962".
2. "Chucha Flaca y el Rata, 1967".
3. "El Patojo, 1966".
4. "El Bolo, 1942".
5. "Chucha Flaca, 1967".
6. "Tatiana, 1963".
7. "El Patojo, 1966".
8. "El Rata 1967".
9. "El Bolo; 1964",

10. "El Patojo; 1966".
11. "El Bolo, 1969".
12. "Los hijos de la chingada, 1967".
13. "El bolo, 1962".

La penúltima parte — "Los hijos de la chingada, 1967"— a su vez, está compuesta de cinco subsecciones claramente diferenciadas en contenido entre sí:

"Los hijos de la Chingada, 1967" que es la primera y la cual da nombre a todo el capítulo;
 "Ciudad Saigón, 1968";
 "El Hoyito, 1963";
 "Los tarados, 1969" y
 "Bestiario, 1976".

Los compañeros, entonces, tiene la característica de ser una novela en la que prevalece la homodiégesis equiescente. En la novela no se da un solo narrador interno ni externo que logre abarcar todas las perspectivas y todos los acontecimientos. La historia ha sido fragmentada en distintos ejes temporales, espaciales y actanciales en los que cada personaje abarca el fragmento de universo al que tiene acceso su conciencia. A pesar de ello, es posible identificar, en ocasiones, un nivel de focalización externa en donde un narrador ajeno a la acción se inmiscuye, brevemente, para orientar el curso de la historia y poner en antecedentes al narratario sobre lo que ocurre. Esto sucede únicamente en cinco de los 13 capítulos: los que se refieren a "El Patojo", los números 3, 7 y 10, uno de los que se refiere a El Bolo, el número 11 y el subcapítulo de "Los hijos de la chingada" titulado "Bestiario". No obstante, salvo el capítulo 11 en donde sí prevalece la heterodiegesis, este tipo de narrador omnisciente es utilizado, como se ha dicho, para introducir a los personajes. Veamos estos ejemplos, intercalados en párrafos de focalización externa, los cuales hemos resaltado en letra negrita:

Ronquido triste. Ronquido triste con carro. Carro con ronquido triste y dos pasajeros a bordo. Pasajeros a bordo: amigos: cuates. Todas las casas donde me escondía fueron cateadas, así que no tengo dónde dormir. Tengo que tomar el avión a las siete de la mañana. No tengo dónde pasar la noche.
 (26: 26)

Miraba la luz, lineada con asiduidad, verticalmente. La luz que se colaba por los barrotes le hacía huevo los ojos. Luz de callejón largo, brumoso, húmedo, silencioso, zumbón oloroso a comida vieja rancia, a mierda seca, a sangre coagulada. Inició los pasos sobre la música del bar y recibió el primero 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 esófago cayendo al cuajar, al librillo, como torrente de lava: gastritis: acidez: dieta: úlcera: chingadera. (26: 48)

El estallido en el cerebro, el focazo fue como un balde de agua fría que me despertó. / Ya despertó, jefe, ¿le seguimos dando verga? / El coronel acercó un fajo de papeles en una seña para que levantaran los brazos unos centímetros. El hombre dio un gemido sordo. Le paseó los papeles por la cara y comenzó a leer con voz monótona: "La vía de la lucha armada, no es privativa de los países en vías de desarrollo o como decimos los revolucionarios con más exactitud, atrasados y semicoloniales. La lucha armada, con características guerrilleras y una larga y abnegada actividad revolucionaria sí es privativa de pueblos como el nuestro, con un campesinado mayoritario sobre el resto de una clase obrera reducida". / ¿Va a negar que usted escribió esto? A ver, conteste. Conteste cabrón, porque si no lo voy a colgar de los huevos. / Hizo otra seña y levantaron al prisionero un poco más alto. El coronel se impacientó y le dio un puñetazo en la cara con la mano en la que tenía los papeles, éstos volaron. El prisionero emitió un gruñido. / A ver muchá, bájelo y le dan una buena vergaseada, perro con los puños. / El prisionero bajó los centímetros que había subido y se recostó agotado en la silla. / Los nervios ya no me resisten. Si me siguen pegando me voy a morir. (26: 125-126)

En *Los compañeros*, entonces, la omniscencia al abordar el hecho narrativo aparece, entonces, más como una excepción que como la norma; es sólo un auxiliar para introducir el monólogo interior que, a la vez orienta, la narración de acontecimientos y acciones.

Los demonios salvajes ahonda en la brecha abierta por *Los compañeros*, llevando el seccionamiento del relato a verdaderos extremos de fragmentación narrativa.

Formalmente, la novela está dividida en las siguientes partes:

"Primer Tiempo"

"La montaña plana"

"Segundo tiempo"

"Etapa complementaria".

A su vez, cada parte cuenta con subcapítulos. No obstante la división en partes, a diferencia de lo que sucede con *Los compañeros* y *Después de las bombas*, *Los demonios salvajes* no presenta demasiadas diferencias entre segmento y segmento. Más bien, en la novela de Morales es posible identificar, más que capítulos que desarrollen de manera ordenada un solo aspecto narrativo, tres hilos conductores básicos. El primero de ellos se refiere a la historia de Roberto Morales y sus amigos, la pandilla conocida como Los

demonios salvajes que da el título al libro. El segundo hilo conductor lo dan los acontecimientos que afronta el grupo de alumnos de quinto bachillerato del colegio English American School, en donde no aparecen como protagonistas "Los demonios salvajes", grupo del cual forman parte algunos de los integrantes de la pandilla en cuestión. Y por último, el tercer hilo conductor narra las historias de los personajes identificados como el Canche y Roberto, cuando ambos ya son posadolescentes, se han vinculado a la guerrilla y afrontan grandes conflictos existenciales. El Canche, estudiante de la Facultad de Medicina, termina por desertar en tanto que Roberto, quien pasa por una crisis conyugal, continúa militando en la insurgencia:

Pero no tu rostro ni tus besos porque ellos le confieren humanidad a tus zonas eróticas, y es ese sentido el que quiero seguir perdiendo —al menos por un tiempo— para siempre. Solamente así podré ser capaz de salir mañana limpio hacia la esquina del punto fijo, y cuando los Compas me pregunten: ¿Qué tal, qué dice esa vida?, yo pueda responder entre sonriente y resignado: Ahí... (46: 94).

3.3.1.1. Polifonía.

Los compañeros funda el relato sobre las voces de varios narradores homodiegéticos, cada uno de los cuales no solamente se caracteriza a sí mismo como distinto de los otros, sino además es capaz de enunciar actitudes existenciales, reflexiones y valores distintos frente a la realidad, lo cual hace que esta novela entre en la caracterización de polifonía propuesta por Bajtin (1986) en su estudio sobre la novela de Dostoievski. Dice el crítico ruso:

La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad. (...) la novela de Dostoievsky posee otras características: es dialógica, no se estructura como totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra, esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognoscitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador. (15: 33)

Esta conceptualización desarrollada por Bajtín, casa perfectamente con lo que acontece en *Los compañeros* la cual no es, entonces, una novela monológica. Un vistazo superficial a la estructura externa, es decir, a la manera como está organizado el material narrativo, en

capítulos identificados —como dije antes— con el nombre del personaje que va a narrar, da el primer indicio para deducir el carácter polifónico del texto. Un análisis de la estructura interna, tomando como punto de partida cada uno de esos narradores, muestra que esa polifonía no es solamente cuestión de persona verbal. Cada narrador encierra un sustrato psicológico y filosófico propio, que se canaliza por medio de voces que funcionan de manera independiente, por ejemplo, la actitud de los personajes hacia el hecho revolucionario, que es el tema que caracteriza a esta novela, y ante el cual los personajes reaccionan y asumen posturas distintas. Cito a continuación un párrafo descriptivo de la actitud de El Patojo, un militante revolucionario que cree en los ideales postulados por el movimiento insurgente, quien al caer preso es sujeto a torturas por parte de sus captores, para obligarlo a denunciar a sus compañeros guerrilleros:

El silencio me entra hasta el último poro y no voy a decir nada, no voy a decir nada. (26: 178)

Su actitud es la de resistir hasta la muerte, para no poner en peligro a sus camaradas. El Patojo personifica el ideal, el heroísmo, la fe en la utopía, la rebelión contra la injusticia que suele atribuirse como características a un movimiento revolucionario. Sin embargo, opuesta a esta actitud se encuentra la de Chucha Flaca, quien en este párrafo explica sus motivos para desertar e irse a México:

A ver si me alcanzan los lenes que logré peinarme 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 y ellos siempre lo mismo, la misma cataleta: 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 tría toda la chontada del país. YA NO PODIA MAS. (26: 45)

La voz de Chucha Flaca, *contrario sensu* a la del El Patojo, caracteriza el desánimo y el cansancio del guerrillero, la pérdida de fe en los esfuerzos que debe realizar un militante para contribuir al triunfo de su movimiento:

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

saben que el Partido llega a convertirse en tata y nana, ya no podés cogerte a quien te plazca, ni ir a una cantina a echarle un trago, ni tener una tu caserola, ni mujer siquiera, ni hijos, porque si no viene la crítica, su rendimiento personal ha bajado compañero, cómo putas no va a bajar si le dan a uno cincuenta loros para profesionalizarse. ¿Quién va a vivir con cincuenta tuzas? (26: 69) (En cursiva, en el original)

Esta diferencia y variedad de puntos de vista y de grados de compromiso frente a la Revolución, presenta el llamado perspectivismo y se verbaliza también en el discurso de El Bolo:

Yo no soy revolucionario. Yo no me fui por eso. Me fui porque me hiciste un revolucionario. Porque tu idealismo me convirtió en un revolucionario que tenía que regresar a su país a hacer la revolución. (26: 157)

Y desde fuera, El Rata, quien no es un militante revolucionario, pero ha sido amigo de El Bolo, Chucha Flaca y El Patojo, que sí lo son, se presentan dos voces contradictorias que caracterizan dos apreciaciones encontradas respecto a la guerrilla. En primer lugar, la visión heroica de un grupo de valientes que se atreve a romper con el sistema, frente a la realidad del profesional de clase media sujeto a una rutina en la que se busca un cierto grado de estabilidad, aunque esta no necesariamente procure la felicidad:

—Debe ser emocionante morir combatiendo, verá vos. Yo siempre me he imaginado cómo fue la muerte del Patojo. Según decía el comunicado de las FAR, aquél cayó combatiendo en la montaña(...) (26: 36)

Esta visión de heroísmo se opone a la idea que los militantes insurgentes padecen un cúmulo de incomodidades, que alguien de clase media, como El Rata, no estaría dispuesto a afrontar:

Qué vida, realmente yo no podría vivir así, siempre perseguido, a punto de que lo maten o lo metan a la tencha para forever, ¿y el hogar? ¿y los hijos? ¿y la descendencia natural?, son antinaturales los pisados, siempre escondidos, huyendo, apestados, no es vida esa porquería(...) (26: 29)

La novela, pues, no es un bloque monológico. Por virtud del dialogismo, de la pluralidad de sentidos y matices, expresados por las voces de los narradores, *Los compañeros* muestra una realidad "más real", una totalidad que no puede abarcarse con una sola voz, por el hecho de que puede ser abordada desde distintos ángulos y fragmentada en sus diversos aspectos, pese a lo cual conserva la

verosimilitud que el lector espera encontrar. Se reconoce aquí lo limitado del alcance del ser humano para aprehender el entorno y se maneja con efectiva habilidad una polifonía que verbaliza fragmentos subjetivos, incompletos, pero muy reveladores, de esa inmensa realidad. Tal como dice Bajtin respecto a las novelas de Dostoievski:

Aquello que en la novela europea y rusa anterior a Dostoievski había constituido la totalidad última —el mundo monológico unitario de la conciencia del autor—, en la suya es sólo una parte, un elemento del todo; aquello que aparecía como la realidad toda, en él llega a ser sólo uno de sus aspectos, lo que era el vínculo de la totalidad —la serie pragmática argumental y el estilo y el tono personal— en nuestro autor es tan sólo un aspecto subordinado; aparecen nuevos principios de combinación artística de los elementos y de estructuración de la totalidad. hablando metafóricamente, aparece el contrapunto. (26: 70)

El anterior es un juicio, que en este análisis es aplicable perfectamente a la obra de Flores.

El aspecto de la polifonía es desarrollado también en la novela de Morales. Al fragmentar la realidad en momentos y dividir, como ya he dicho, su relato en tres hilos conductores, la realidad es, a su vez, dividida en varios aspectos. Por una parte, hay una voz adolescente, de un narrador homodiegético pero a la vez omnisciente, Roberto Morales, quien cuenta las peripecias de sus amigos:

Al llegar a la playa el Choco le dio a guardar sus anteojos a Walther y se comenzó a quitar los zapatos. Haga usted lo mismo Robertío, me dijo, ahora todos andan chupando y tenemos que estar prevenidos (como si con el filo de los pies fuéramos a cortar cabezas). Teto venía cantando y se agarraba fuerte las manos para no aplaudir. Bestia) El Canche traía la guitarra y Arturo chupaba el cigarro y echaba humo por la nariz; no se había quitado su cadenita con el colmillo ese que dizque era de marfil. (46: 32)

Hay otro Roberto Morales, quien interpreta los temores y relata las acciones realizadas por el Canche. Este Roberto Morales es una voz más reflexiva que proyecta un mayor grado de madurez que el Roberto Morales cronista de las peripecias de "Los demonios salvajes":

Por otro lado pienso que si todos los que, en mayor o menor grado, tuvimos una responsabilidad en la guerra revolucionaria hubiésemos sido milagrosamente reconcientizados al punto de la enajenación heroica, ¿en qué lugar nos juntaríamos, quiénes éramos, donde se encontraba el mando central, por qué —en suma— se habían muerto los muertos? Todo queda, por ello, en un

valor nominal, teóricico, y la visión del desfile es macabra.
(46: 34)

Luego, aparece un tercer Roberto Morales, quien habla en primera persona de sus propias angustias y fracasos:

Cómo quisiera tener el dinero que me diera otra vez la sonrisa que antes forjabas para mi regreso, antes, cuando todavía la presencia de los niños no te había hecho pensar de mí como un ser irresponsable para quien la revolución es más importante que tu casita tranquila y tu sala y tu comedor y tus chunches entre los que te moverías como un arquitecto. (46: 90).

Pero también el propio Canche se asume como narrador homodiegético en primera persona:

Yo solía preguntarle qué tal está. Cada vez que entraba a la camionetilla, acomodaba sus muslos sobre el asiento y, de pronto como el volcán a mediodía o el octavo escondido de un campesino, asomaba a su camisa el bulto de la 45. El paso de las puertas carcomidas, de los choferes con mirada contraria y la melodía de la radio, me hacían pensar en el pueblo, pero en aquel pueblo perdido y sin embargo ni tan perdido como para evitar que asfaltaran sus calles y aspirara al título de ciudad. (46: 56).

Y, por último, están las voces de los propios personajes que asumen vida propia en cuanto se les cede la palabra y desarrollan su discurso no solamente en un tono distinto de los narradores que hemos apuntado ya, sino también con contenidos ideológicos distintos:

/Don Augusto aspira el humo de su cigarro.—...Marco Antonio y Cleopatra se encuentran entonces en el promontorio ¿de? —señala de improviso a Chang. Este se para y responde: —Accio don. Don Augusto dice: —Promueve una rebelión de indios/ (Achichornia, le dice Betanchourt a Cárcamo) Cárcamo se para y contesta antes de que le pregunten: —Achichornia, don. Don Augusto dice: —Sábado. —Pero don —exclama Cárcamo. (46: 54).

En *Los demonios salvajes* me resta mencionar una voz más, que refleja no solo una actitud existencial distinta sino expresa un discurso cuyo tono, composición y vocabulario tiene más de texto de ciencias sociales que de obra literaria. Esta voz explicará y pondrá en perspectiva, con una fuerte carga ideológica, los sucesos históricos por los que atraviesan los personajes del relato, como la Revolución del 20 de octubre de 1944:

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

En diciembre de 1944, el inspirador del movimiento, Dr. Juan José Arévalo Bermejo, resulta electo presidente por mayoría abrumadora y da inicio a un gobierno progresista. (46: 1978: 96),

el derrocamiento de Jacobo Arbenz:

Ante la fuerza popular que apoyaba la Reforma Agraria, el Departamento de Estado norteamericano se pone en contacto con los sectores más reaccionarios del Ejército y con las familias terratenientes del país, para organizar una contrarrevolución (sic) que tuviera un falso carácter popular y que vendría a dirigir el Cnel. Carlos Castillo Armas, quien invade el territorio guatemalteco desde Honduras y El Salvador, y derroca a Arbenz. (46: 96)

y las manifestaciones de marzo y abril de 1962:

Se hace imprescindible, dada la necesidad de mantener vivas las tradiciones de lucha nacionales, recordar y valorar en su justa medida las jornadas de Marzo y Abril (sic). Y cuando se dice "en su justa medida", no quiere darse a entender una exaltación acrítica de los mártires y un recuento frío de los hechos acaecidos; sino más bien la evocación histórica a través de la interpretación dialéctica del hecho, considerado en su dimensión general(...) (46: 87).

En ambas novelas, la de Flores y la de Morales, esa polifonía refleja también la dialéctica entre una estructura estructurante establecida, el ideal de una sociedad tranquila y rutinaria, totalizante, que no cuestiona el orden político, económico y social vigente, y una estructura estructurante emergente, la del movimiento revolucionario que pretende derrocar al *status quo* vigente para instaurar un nuevo orden, presumiblemente el socialismo marxista leninista. Existe también otra estructura estructurante que es la de los personajes para quienes, como ya hemos dicho, no existe esta totalidad que la estructura estructurante establecida y dominante pretende establecer a fuerza de inmovilismo económico y represión social y política.

Después de las bombas, es más bien una novela monológica en donde, si bien es cierto, los personajes hablan y se expresan de diversas maneras, siempre prevalece un tono, una actitud y, hasta se podría decir, una línea de pensamiento, si bien es cierto opuesta al *status quo*, una línea única. Cito tres ejemplos breves para ilustrar esta afirmación. En primer lugar, el protagonista:

Se pone peor madre, tenés razón. Mi amigo Chingolo me ha estado contando un montón de charadas que yo ni sabía. La resistencia al gobierno crece. Los botes están llenos. El otro día hasta el farmacéutico de la otra esquina fue a parar allí, nadie sabía ni cómo, pero dizque porque su lavandera le había vendido unos cigarritos de marihuana a un cuque, y que culpa de eso, el imbécil le pegó un balazo en la nalga derecha al coronel. (12: 110)

Luego, el personaje denominado Chingolo (cuyo discurso resalta en negritas):

[...] ¿Qué se puede hacer así?
Matarla, ignorarla o huirse.
 Buena ayudita sos.
 ¿Chupar? ¿Con amor y aguardiente nada se siente?
 En serio hombre.
Volverse artista. La belleza es para algunos un escape.
 Bruto. Lo que quiero es (sic) respuestas.
Escapar tu presente (sic). Trascenderlo, volatearlo, chotear la vastedad de lo eterno.
 Saber.
Descubrir.
 Digerir.
Maldecir.
 Exprimir.
Estoy con vos. Te habés (sic) ganado mi respecto.
 (12: 89).

Contenidos que no se diferencian demasiado de lo que la sofisticada prostituta Amarena (resaltado en negritas) es capaz de expresarle a Máximo:

Como querrás. Aunque sólo babosadas sos. Lo único que hacés es perder el tiempo. Pensá en alternativas, hombre. Si te vas a arrugar cada vez que te pase algo feo, estás frito. Si no querés coger decilo así nomás...
 Bueno. No quiero.
Así sin agonías. No quiero y punto. Que a la fuerza para qué.
 Es que vos me atraés.
Abusado. Retíralo o te lo retuerzo. (12: 117).

En general, puede decirse que la voz prevaleciente es la de Máximo, una voz cuyo tono y contenido es asumido por casi todos los personajes, a excepción, tal vez, del narrador heterodiegético. Aunque en este fragmento en el que se narra en sentido indirecto lo que Máximo a su vez expresa sobre la revolución del 44, casi no se nota diferencia alguna entre el discurso de ese narrador heterodiegético y el del protagonista:

Y un estudiante fue visto galopando por la avenida en un caballo blanco y cuando llegó a la fogata brincó sobre las llamas en un gran salto mientras la gente aplaudía. Le siguieron los rumores. Alguien dijo que era un pariente lejano. El estudiante los saludó y dio buenas noticias. Long se iba. La gente en shock. Repitieron la frase a coro tratando de creerla. ¡Long se iba! Un gran grito surgió entonces de todas las gargantas, más alto que la columna de humo, produciendo dos ataques al corazón y uno de tos. (12: 140).

En suma, *Después de las bombas* es una novela en la que no se produce esa polifonía de la que habla Bajtín. Su rompimiento con la estructura estructurante se producirá, en consecuencia, más por la vía del contenido del discurso que por la manera como está organizado el relato.

3.3.1.2. Análisis de la voz: niveles de narración. Pacto narrativo, narratorio.

Dentro de un relato se encuentran con frecuencia otras historias que se desgajan de la historia principal, desarrollada en el texto. Es decir, en relación con el primer nivel narrativo, hay otros subalternos y subordinados que enriquecen el contenido narrativo. Son relatos dentro del relato, enunciados por otros narradores.

En *Después de las bombas*, hay dos que resaltan particularmente. El primero ocurre en el capítulo segundo, "Funeral para un pájaro", cuando el personaje identificado únicamente como "el viejo", le cuenta a Máximo la historia de Tecún Umán:

Bueno. Te lo voy a contar. Es un cuento muy viejo. Se lo cuentan a todo el mundo, tarde o temprano. Algún día hasta te aburrirás de oírlo tanto, ya verás. ¿Que si sucedió de verdad? ¿Y qué importa? Lo único que importa es si es un buen cuento o no. Si te aburre, no sirve. Así que. Aquí va. Ya callate. Los españoles invadieron esta tierra por aquellos tiempos antes de que hubieran bombas. (12: 37)

Y la segunda en el capítulo quinto, "Revelaciones", en donde Máximo narra a Amarena la historia de cómo se conocieron sus padres durante la Revolución de octubre:

Y los soldados volvieron a cargar, con rostros impasivos (sic). Y alguno me habrá echado el ojo y levantó su rifle, hijo, cuando un hombre con unos enormes bigotes en forma de timón de bicicleta apareció de la nada y me levantó en sus brazos tirándose conmigo detrás de un carro parqueado. Mi padre, Amarena. Mi padre. (12: 135)

Las dos historias son fundamentales para el desenlace; la primera lleva a Máximo a introyectar tempranamente —es apenas un niño— un pasado heroico de resistencia y rebelión, en tanto que la segunda le pone en perspectiva y le explica las razones por las cuales cayeron las bombas y el país se sumió en ese estado de oscurantismo medieval, que él aspira a combatir.

Los narradores homodiegéticos de *Los compañeros*, tienen la particularidad de que no narran historias ajenas a las suyas. Por lo general, cuando se produce otro nivel de narración, el narrador homodiegético se transforma en heterodiegético al enunciar el nuevo relato subordinado. En *Los compañeros* sólo se narran las historias de los protagonistas. No obstante, hay una excepción en la que el narrador, por una única vez, se sitúa en un nivel extradiegético y se produce en el capítulo 9:

Ahora estoy acabando con ellos, los estoy convirtiendo en palabras y las palabras no valen nada, son como desechos, como chatarra que hay que meter en una prensa y hacer trizas. Convertirte en palabras es ahora el último acto de la expiación. Desde hoy estás definitivamente muerta. Te estoy asesinando. Sobreviviente en Praga, en París, en todas partes, porque te necesitaba para esto, para convertirse en palabras. Porque eras una historia trágica. Mi mujer no entiende por qué guardo tantas cosas tuyas, ni a mí me da la gana explicárselo, pero es para esto, para reinventarte y matarte, ahora sí, definitivamente, mientras escucho la Séptima de Beethoven y me tomo un trago de Yoni Ualquer. (26: 164)

Este es un recurso poco frecuente en el texto que, a la manera de la novela tradicional, remite a una realidad extratextual. Con esta metalepsis, el autor se ficcionaliza, se inmiscuye en el relato para decir que él es el narrador del capítulo. Marco Antonio Flores de carne y hueso, conocido como El bolo, se identifica con el actante narrativo El Bolo. Si hasta ese momento se establecía un proceso comunicativo entre un narrador y un narratario, con la intrusión de El bolo y su caracterización como autor real ficcionalizado en el texto, ese proceso comunicativo inicial, que sustenta el pacto narrativo y es el fundamento para llevar al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional, cambia. El autor rompe el pacto narrativo para expresar de manera explícita que lo que se presenta en ese capítulo, en particular, y el resto de la novela, en general, no es una realidad virtual, sino una realidad "real" aunque ficcionalizada. Paradójicamente, en vez de reforzarse lo literario, la irrupción del autor lo debilita, al establecer nuevos sujetos del proceso de comunicación. El actante de este segmento narrativo se

transustancia de objeto del mensaje a destinatario del mismo. En este arranque extradiegético ideológico ya no importa mantener la ilusión de que el relato es una realidad, sino se confirma, de esta manera, que es una ficción y que el autor-narrador que se inmiscuye en el texto lo hace para exorcizar algún tipo de fantasma interior. Flores mismo lo confesó al autor de este trabajo en el transcurso de una entrevista:

(...)escribir *Los compañeros* se convirtió en una epifanía, en un encuentro conmigo mismo, con algo que no sabía que existía. Perdió fuerza el impulso inicial para convertirse en una búsqueda del lenguaje. Fue un redescubrir el mundo de mi adolescencia, de mis amigos y de la muerte de algunos de ellos. Un poco de catarsis, de dolor de rescate. (17: 69)

Hasta ese momento únicamente había destinatarios intradieгéticos de los mensajes narrativos. Pero esta metalepsis, como denomina Genette a este recurso narrativo, reconoce implícitamente la existencia de un narratario (*narrataire*) extradiegético hacia quien va dirigido el relato. O sea, la obra pierde por un momento su tono intimista porque las paredes virtuales que separaban la realidad textual de la realidad histórica se rompen con esa irrupción del autor.

Los demonios salvajes utiliza también este recurso, con más frecuencia que *Los compañeros*. Por ejemplo, desde el principio, el relato se encarga de recordar que lo que se leerá será ficción, aunque de alguna manera ajustada a un realidad extraliteraria. Un ejemplo de esto lo constituye la carta que le envía el personaje Roberto al personaje Canche:

Te cuento que estoy trabajando una novela que tratará sobre nuestras irresponsables cabronadas de adolescentes; sin embargo, será una cosa muy diferente de lo que ahora te estoy enviando. Se titulará igual como se llamó nuestra pandilla, ¿te acordás?. (46: 5)

Esta carta desdice lo que antes había escrito el narrador en la primera página del relato:

Todos los personajes son inventados. Cualquier semejanza con personas reales —vivas o muertas— es su pura mala suerte. (46: 1).

Se trata, entonces, de establecer un pacto narrativo en donde se niega el valor de realidad a hechos históricos —entendidos éstos en

el sentido amplio del término— en los que el relato se funda, aunque el propio autor, literarizado como narrador homodiegético, reafirme la existencia de esos acontecimientos al hacer énfasis en que él, como narrador autor, los está transmutando en relato. Esta dialéctica es parte del juego ficcional que se utiliza, precisamente, para darle valor a la ficción por la vía de negar sus vínculos genéticos con la realidad histórica. La novela se torna un juego en el que, en no pocas oportunidades, el lector se topa con el autor—narrador—homodiegético que lo sacude recordándole que todo el relato forma parte de una ilusión aunque parezca real y, de hecho, se haya basado, como le confirmó el propio Mario Roberto Morales al autor de esta tesis, en aspectos autobiográficos. En ese juego que se entabla, el lector, como narratario y destinatario virtual, a la vez que real, se transforma en un cómplice de esta edificación narrativa:

Ah hijo de puta, piensa el lector. (O no)
 Marito le dice a Walther una vez: Si encuentras mi suéter que lo dejé por la sala serás osado.
 Prensado te voy a hacer pero a vergazos, maricón salado(...)
 Decisión de última hora de autor: dejar por un lado personaje Marito.
 Motivo: no tuvo incidencia importante en los hechos y la única relación con el grupo que él tiene es por aquello de que todos los (sic) chingábamos diciéndole que nos lo íbamos a coger hoy o mañana. En serio. (46: 50).

Este juego entre ficción y realidad es uno de los grandes avances que puede atribuirse a la obra de Morales y que rompe con la Estructura Estructurada dentro de la que se enmarcaba la narrativa guatemalteca de las décadas de los 60 y 70.

3.3.1.3. Análisis de la voz: funciones del narrador.

En *Después de las bombas* la función del narrador en la diegésis es generalmente narrativa. No se producen alusiones metanarrativas a aspectos del relato que, desde la óptica del narrador, puedan ser incorrectos o necesiten ser completados para mejor comprensión, ni hay alusiones dirigidas a un destinatario externo del relato, o narratario.

En *Los compañeros*, al ser narradores homodiegéticos la mayoría de las voces que se identifican en el texto, las alusiones extradiegésis cumplen con una función ideológica, externando continuamente opiniones en el texto, tanto acerca de sí mismos como en relación con los demás personajes:

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
 Biblioteca Central

Siempre lo mismo, escondido escondiéndose. Ni siquiera se puede hartar un bocado tranquilo. Complejo de culpa o delirio de persecución, creo que ya está chusema. (26: 29)

No lo habías obligado a irse? Recuerda. Recuerda cuanto te lo dijo, cuando se decidió a decírtelo. ¿No serías tú la responsable de que se fuera? ¿No le exigías demasiado lo que a ti no te importaba? (26: 106)

Nos dejamos embarcar. No aguantamos la descarga del encargado del Partido como pendejos. (26: 181).

Los demonios salvajes utiliza este recurso con mayor frecuencia. Como ya se vio antes, en esta novela el narrador rompe el pacto narrativo y desencadena una relación dialéctica entre ficción y realidad, Con ello lo que hace es asumir una función directiva, porque al referirse a aspectos del relato y explicar las razones por las cuales omite personajes y deja de desarrollar episodios, lo que hace es expresarse en lo que Genette llama un "lenguaje metanarrativo". Veamos este ejemplo en el que el narrador—autor—protagonista se refiere a un personaje:

LA VERDAD (ahora sí Choco cabrón, pagarás mi nariz y mis dedos; si ya no te acordás, más adelante te lo recuerdo; orito sólo me vengo: uh, uh, uh, desde la literatura —chish—). (46: 33)

3.3.2. Análisis del modo

El modo se refiere a las relaciones entre historia y narración. Explica la forma y los grados de la representación narrativa, para establecer hasta qué punto la diégesis se refleja en la mímesis.

De acuerdo con estas definiciones, es posible distinguir dos tipos de narración, atendiendo a si la diégesis se refleja en mayor o menor grado en la mímesis: la narración de eventos, que cuenta acontecimientos, hechos que no necesariamente son verbales y la narración de palabras, en las que la mímesis imita absolutamente a lo verbal. En muchos sentidos, la narración de eventos es fabular, construir historias, encadenar sucesos e implica una armazón de funciones narrativas. He dicho antes que una de las características de *Los compañeros* y *Los demonios salvajes* es precisamente la ausencia de una fábula global que enmarque el cosmos narrativo sustanciado en el relato. La ausencia de una fábula global no implica que, en *Los compañeros* no existan fábulas particulares que recojan esos fragmentos de la realidad que se retratan en las historias de cada personaje y que en *Los demonios salvajes* no se produzcan los hilos narrativos, si bien un poco tenues, que he mencionado.

Menton (1985), al referirse a la ausencia, en *Los compañeros*, de lo que he denominado fábula globalizante, opina que en los capítulos referentes a El bolo y El patojo:

[...] por interesantes que sean, falta la tensión porque no hay argumento dinámico que vaya aumentando de intensidad. Esa tensión sí existe en la historia de Chucha Flaca (complementada por la del Rata), narrada en tres capítulos fechados 1967 y otro subdividido en cinco secciones fechadas que llevan su trayectoria hasta 1969. (26: 352)

En este sentido, estoy de acuerdo con Menton en su juicio referente a los capítulos que narran la historia de Chucha Flaca, los cuales, en mi opinión, encierran uno de los logros formales de la novela. No obstante que el narrador reproduce de manera casi literal realidades verbales, la manera particular como lo hace representa, en esos capítulos, en especial en los números 2 y 8, no solo un rompimiento con rasgos estilísticos tradicionales sino, además, la apertura de una nueva vertiente expresiva, muy distinta de la del criollismo. Este rompimiento modal es una de las características diferenciadoras que Arturo Arias distingue en la nueva novela centroamericana:

La llamada novela indigenista o criollista en Centroamérica se caracteriza por la simplicidad casi agobiante en el uso de la voz narrativa. La misma no sale de tres modelos fijos: el narrador omnisciente, la narración en primera persona de focalización o voz autoritaria, o la narración dialogada sin presencia de autor implícito.

Desde esos puntos de vista narrativos, se evidencia a su vez una gran pobreza en la estructuración de la trama —que prácticamente no existe—, en la caracterización ruptura continua del ritmo, y ausencia de cualquier uso de recursos técnicos.

La nueva novela centroamericana, en cambio, se libera del mimetismo realista y estático y se convierte en un campo de juegos verbales para visualizar modelos de realidad situados más allá de los modos racionalistas de percibir la identidad del ser, del espacio y del tiempo. (14:15)

Irónicamente, *Después de las bombas* incurre en esa simplicidad de la que habla su autor, al no salir de los tres modelos fijos con los que Arias caracteriza a la novela criollista.

Aunque ya ha sido analizado en otros estudios (vid 49: 1996), vale la pena recalcar la utilización del monólogo interior en *Los compañeros*, como una forma de narración de palabras. Sin embargo, a diferencia de los modelos clásicos de Joyce (*Ulises*) y Faulkner (*Mientras agonizo*), *Los compañeros* ensaya variaciones

que asemejan partituras polifónicas. El capítulo 2, del cual resalté su composición a imagen y semejanza del contrapunto barroco, los narradores, El Rata y Chucha Flaca, van entretejiendo, a fuerza de imitar lo verbal, una historia, la historia del rompimiento y fuga de Chucha Flaca (ver el tercer párrafo citado en 2.3.1.1.), respecto a una guerrilla de la cual ya está decepcionado. El capítulo 8, en donde El Rata es el narrador protagonista, se produce una verbalización en donde se combina lo que ve con lo que piensa y donde el principal núcleo de tensión narrativa lo constituyen las expectativas de cómo lo recibirá su esposa, la Chayo, cuando regrese a casa después de haber pasado la noche fuera:

[...] la Chayo debe estar como para vergazos ojalá se haya dormido y la agarre bien cuajada y no me arme clavo porque realmente estoy cansado [...] (26: 132).

A pesar de imitarse totalmente lo verbal, la mimesis encierra elementos de una diégesis perfectamente identificable en varios niveles. Un primer nivel es el de la narración del retorno propiamente dicho, luego de haber dejado a Chucha Flaca en el aeropuerto. En éste desfilan, a la manera de un *traveling* cinematográfico, los escenarios por los que se va desplazando el automóvil de El Rata, en camino a su casa. Véanse estas citas que describen el tránsito de este personaje, desde la 10 calle de la zona 13 hasta el principio de la avenida Reforma:

[...] si agarro por la avenida de las Américas me voy directo por la Reforma así no me meto en el tráfico[...] (26: 131)

[...] cuando se ve esa estatua del lado derecho parece que el Libertador tuviera la pinga de fuera y qué si es la espada[...] (26: 131)

[...] se me olvidó echar gas porqué seré tan menso bueno ahora echo en la gasolinera que está frente al Obelisco[...] (26:131)

[...] en esa pila del Obelisco no veas lisco nos echamos una bañada un día que andábamos chupando con el Bolo y Cabezotas[...] (26:131)

[...] ya me pasé de la otra gasolinera por andar pensando babosadas[...] (26: 134)

[...] yo no sé por qué me exige tanto como si yo ganara el sueldo del presidente o fuero dueño de alguna mierdona como ese hotel Biltmor si estuvieran abiertos los helados Gloria me hartaba un helado[...] (28: 134)

(...)cómo está de jodido el asfalto aquí y eso que la Reforma es zona turística y residencial y aquí está la cueva de los chafas[...] (26: 134)

[...] me chingó ese semáforo de la Politécnica tuve que parar y estar metiendo gasolina por puro gusto mientras caía la luz verde [...] (26: 136)

De esta manera, el Rata continúa describiendo el trayecto, a medida que lo transita y aprovecha para intercalar observaciones sobre su vida matrimonial, su relación con su madre, su trabajo y su propia infelicidad existencial. Como he dicho antes, es un monólogo interior en donde al hilo conductor lógico lo dirigen y articulan los topónimos, mencionados por el narrador, desde el origen de su tránsito hasta la llegada a su casa. El monólogo interior entra en la categoría del discurso contado o inmediato, es el más mimético.

Como puede verse, *Los compañeros* se aproxima más a una narración de palabras que a una narración de eventos porque la mayoría de las veces imita absolutamente lo verbal y con una focalización interna, debido más que todo a la circunstancia de que la mayoría de la responsabilidad de narrar recae sobre narradores personajes. (vid.53: 246).

A medio camino, entre la narración de acontecimientos que es *Después de las bombas* y la narración de palabras en la que se desarrolla *Los compañeros*, se encuentra *Los demonios salvajes*. En esta novela predominan los hechos sobre las reflexiones, sin embargo, no son hechos que abarquen una secuencia continuada de funciones narrativas que lleven a un desenlace, como ocurre en *Después de las bombas*, sino son escenas, fragmentos, acciones breves y aisladas, sin mayor trascendencia. A la vez de ser una característica distintiva de esta novela, este aspecto es, también, una de sus debilidades, porque el relato, en su afán de búsqueda de nuevas maneras de expresión, se queda en un alarde de técnica y lenguaje que no agrega valor alguno al mensaje. Es decir, retomando la terminología semiológica, el significante es muy elaborado para un significado muy pobre. Véase un fragmento, en donde se narra un combate de karate, que ilustra esta afirmación:

KUMITE TIME

EL

- 1°. Patada al estómago
- 2°. Shuto lateral

- 3°. Hace respiraciones. Cambia

YO

- 1°. Bloqueo con antebrazo.
- 2°. Bloqueo con shuto y contraataque en shuto lateral al cuello.

- 1o. punto para mí.
- 3°. Ataco con tres patadas

de posiciones.
(46: 43)

bajas, gritando[...]

En el párrafo citado, se rompe con la forma usual de narrar, utilizada en la literatura, para acudir a un sistema utilizado en el guión cinematográfico, para mostrar, de una manera dinámica, acciones. Esto constituye, desde el punto de vista formal, una innovación para la novela guatemalteca de la época, no solo en cuanto a lo que se narra sino a cómo se narra. No obstante, dentro del contexto general de la obra, el valor de la innovación se queda solamente en lo formal, sin que se agregue mayor carga de significado y sin que el episodio descrito juegue un papel importante en el desenlace de la novela

Los demonios salvajes tiene también partes que son, literalmente, narración de palabras. En estas secciones del relato no sucede nada. La acción se detiene por completo en una pausa que se antoja inacabable. El narrador, extradiégetico, se dirige al personaje El Canche en un discurso cargado de metáforas que, al igual que la escena del karate citada *ut supra*, carece por momentos de sentido:

Nunca en esa vida hecha de olor a pino y a cipreses, en esa vida envuelta en viento celofánico que se encuentra colocada sobre las cabezas de los ciento cincuenta guardaespaldas de Oliverio Castañeda —o similares—, un escritorio hubiese podido adquirir su total sentido utensiliar como en el instante cuando, tumbado en la cama pegajosa y sin hacer, arrugada por un millón de espaldazos, va llegando a tu nariz (sic) el vientro (sic) petreo (sic) y reconfortante que se materializa solamente en la zona diez y acaso en algunos pasajes de la zona nueve, allí donde los niños pueden jugar entre la hierba despojada de serpientes, de donde los semáforos han huido y los automóviles son silenciosos como las cabezas de las viejas que se van manejándolos, blancas y recién salidas de un diván psiquiátrico. (46: 106).

La utilización de recursos propios de la poesía, en donde con frecuencia la forma priva sobre el sentido, y del cine, en donde la imagen prevalece sobre el lenguaje verbal, no ha sido, en consecuencia, muy afortunada en la novela de Morales, pero, reiteramos, la innovación técnica es provechosa, vista desde la panorámica del desarrollo de la narrativa guatemalteca, en la época de su publicación.

3.3.2.1. Análisis del modo: Perspectiva y distancia.

En lo referente a los grados de distancia, con que se aborda el discurso dentro de la narración, Genette distingue dos categorías: Perspectiva y Distancia.

Perspectiva: es el modo de regular la información y el cual se origina en la elección, o no, de un punto de vista restrictivo en la narración. Este aspecto responde a la pregunta: ¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva de la narración? Desde el momento en el que elige un narrador homodiegético equiescente, *Los compañeros* es una narración con focalización interna múltiple, en la que el relato es enunciado por los propios personajes protagonistas, quienes narran "su" historia, tanto la personal como la compartida.

En cada capítulo, salvo "Tatiana, 1963", "El Bolo, 1964" y en el subcapítulo denominado "Bestiario, 1967" que integra "Los hijos de la chingada, 1967" el narrador, como se ha visto en la mayoría de las citas hechas en este análisis, es siempre el protagonista del capítulo y el relato lo enuncia casi siempre en primera persona del singular.

En "Tatiana 1963" se utiliza un estilo cuasi epistolar, dirigiéndose a un destinatario explícito, en este caso el personaje denominado Tatiana, otro narrador, que se presume es El Bolo, narra su relación erótica con esa destinataria. En este capítulo, el narrador asume ribetes omniscientes cuando describe sensaciones y emociones no solo de él como actante narrativo, sino también de su contraparte textual:

Nunca le viste los ojos? ¿Nunca te diste cuenta que él no tenía esperanza? Que siempre rehuía hablar del asunto? Desde el primer día fue así, ¿no lo recuerdas? Ahora que tu mente está en blanco y que él se deshace en la lejanía casi llegando al avión en este aeropuerto al que no volverás a venir porque en este país no habrá nunca más a quién recibir o a quién despedir que tú conozcas. (26: 93)

"El Bolo, 1964" es también un capítulo escrito en tono epistolar, por tener un narratario explícito, en el cual el narrador—quien se presume es El Bolo—, vuelve a dirigirse a Tatiana. Aquí irrumpe otro narrador no identificado explícitamente, que asume la representación de sus recuerdos:

Alguien me está recordando y está recordando a través mío y a través de tí. Nosotros ya no existimos, ya somos pasado, ya somos recuerdo. Alguien nos renace porque sus recuerdos no lo dejan vivir, porque nosotros somos recuerdos de él (...) Olvídate de nosotros. Ya no nos pienses que nos haces doler. (26: 155)

Te dije que nos dejaras tranquilos. Cuando nos despiertan nos enojan y entonces agredimos. Todo está bien en tanto no corroe, pero nosotros somos como el óxido, destruimos. Mejor nos

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

hubieras botado en el Sena o en Saint Michel o en Praga, pero te emperraste en guardarnos para tu deleite, para tu masoquismo inútil. Pasado es el pasado, ya se lo dijiste una vez a ella [...]
(26:169)

Los demonios salvajes es también una novela con focalización múltiple, tanto externa como interna. Tal como he anotado antes, sus tres hilos narrativos implican la utilización de distintos puntos de vista. Al narrar las aventuras de la pandilla, el relato se desarrolla desde la perspectiva del personaje Roberto Morales, que, como ya dije, se identifica intradiegeticamente como el autor:

Todos. El Choco, Walther, Teto, Ronald y yo, pensamos ir a una fiesta que da una amiga de Gilda/ a la salida del colegio. Trae su uniforme azul, su falda a rayas, sus calcetas blancas y una manchita de tinta sobre el brazo derecho. Háblele ahorita hermano, me aconsejó Teto. Yo accioné el mango de la moto. Sentí el jalón de aquél en mis hombros...Tené cuidado ché (sic) Garufa, dijo y preguntó: ¿vas a dar la vuelta para que no hagan clavo las monjitas, verdad? (46: 9).

Cuando el relato desarrolla los episodios colegiales, utiliza dos perspectivas distintas. Una, de focalización externa, con un narrador extradiegético equiescente:

/Miss Berta está revisando los deberes. Hace pasar a los muchachos uno a uno pero ya varios de ellos han logrado rodear su mesa. El rumor de las voces crece por momentos en el aula. Ella da un par de golpecitos con los nudillos, mira por encima de las cabezas y vuelve a escucharse el silencio/ (46: 45)

La otra perspectiva utilizada para desarrollar los episodios escolares es un narrador protagonista equiescente, con focalización interna, que utiliza, por lo general, el monólogo:

El comunismo se nos viene encima jóvenes. Ahí no logra sobrevivir más que el que sabe ganarse la vida. Yo ya les digo que hay que estudiar Matemática porque con la Matemática no hay babosadas. La Matemática es la ley universal y comunismo o no comunismo (sic) al matemático siempre lo van a necesitar en donde sea a ver usted Chang verdad que usted no le tiene miedo al comunismo. (46:70)

Al abordar la historia del Canche y de cómo éste se vincula a la insurgencia, mientras es estudiante de la Facultad de Medicina, la perspectiva la da el personaje Roberto Morales, maduro, erigido en narrador extradiegético omnisciente, con focalización externa, quien

utiliza un tono epistolar al dirigirse al protagonista para contarle al propio Canche los hechos en los que éste participa:

Cómo se te ocurre que iba a estar (con el rostro desvaído, como si atrás de él estuviera a punto de aparecer otro aún más idéntico) si aquella mano era como el contacto con la vuelta a empezar (y sus instantes), con el aire de la tarde, hoy parecido a un aliento que te inflaba el tórax e impedía la amenaza de que fuera a sonar como un globo de feria ante la pistolita de agua con sal y la carrera de un niño. (46: 55)

Pero también, en este hilo narrativo, el Canche se asume también como narrador intradieético equiescente de los hechos que protagoniza. Véase este párrafo, en el que el narrador extradiético omnisciente (en negritas en el original) le cede la palabra al narrador intradiético equiescente y observemos no sólo el cambio de voz gramatical que se opera, sino la variación de perspectiva, que cambia de una focalización externa a una interna:

Si Canche, él era un guerrillero. ¿No?

Cada vez que me acuerdo de David —o como quiera que se haya llamado (se llamaba Antonio Roberto)— algo extraño me sucede. Su rostro yace infalible al fondo de muchas cosas. Creo que el recorte de su fotografía se encuentra aún dentro de un libro suyo que nunca le devolví: El Socialismo, de Georges Bourguin y Pierre Rimbert. (46: 62).

Por último, está la perspectiva de ese narrador extradieético al que denominaré “no literario”, que es quien desarrolla, en lenguaje casi panfletario, los acontecimientos de la Revolución de 1944, el derrocamiento de Arbenz y las manifestaciones populares de abril y mayo de 1962. Este tipo de narrador tiene una perspectiva que también es omnisciente. En esta variante del relato, la focalización es, a su vez, externa a tal grado que, incluso, parece ajena al resto del texto:

¿En qué forma puede interpretarse el hecho? Se sabe que aquellas jornadas fueron reprimidas a fuerza de lacrimógenas y metralla. La muerte de significativos elementos humanos, las persecuciones y el terror generalizado, dieron lugar a una mayor apertura de conciencia por parte del pueblo, quien no solamente había contemplado aquellos hechos había [...] protagonizado. (46: 87)

3.3.3 Análisis del tiempo.

The problems of temporality that arise within an organized discourse are relatively independent of the grammatical tenses, as we have just seen. They become particularly complex in the case of fiction, that is, of a representative discourse within which must first be distinguished: **story time** (fiction time, narrated or represented time), the temporality appropriate to the universe evoked, **writing time** (narration time, recounting time), time linked to the process of enunciation, present as well within the text; and, although less clearly represented, **reading time**, the time necessary for the text to be read. These three temporalities are inscribed *within* the text. But alongside these **internal times** there exist also **external times**, with which the text enters into relationship: **writer's time**, **text time**, **reader's time**, and finally **historical time** (that is, the time that is the object of the science of history). The relationships maintained by all these categories define the temporal problematic of a narrative.

(Los problemas de temporalidad que surgen dentro de un discurso organizado son relativamente independientes de los tiempos gramaticales, tal como hemos visto. Estos llegan a ser particularmente complejos en el caso de la ficción, un discurso representativo dentro del cual deben ser diferenciados, primero: **el tiempo de la narración** (tiempo de la ficción, tiempo narrado o tiempo representado), la temporalidad apropiada al universo evocado, **el tiempo de la escritura** (tiempo del relato, o tiempo en el que se re-cuenta), tiempo vinculado al proceso de la enunciación, presente también dentro del texto; y, aunque representado de manera menos clara, **el tiempo de lectura**, el tiempo necesario para que el texto sea leído. Estas tres temporalidades están inscritas dentro del texto. Pero además de estos **tiempos internos** existen también **tiempos externos** con los cuales entra en relación el texto: **el tiempo del escritor**, **el tiempo del texto**, **el tiempo del lector** y finalmente **el tiempo histórico** (que es el objeto de estudio de la ciencia de la historia). Las relaciones mantenidas por todas estas categorías definen la problemática temporal de una narración.) (23: 319).

Dado que hemos circunscrito nuestro análisis al discurso narrativo, nos limitaremos a estudiar la temporalidad dentro del texto (*within the text*). Específicamente, analizaremos dos aspectos de los tres que define Genette (cfr. Prada Oropeza: 1979) para el estudio de este factor. El primero es el orden, es decir, la manera como el narrador agrupa en el relato los acontecimientos y si estos responden al orden lógico sucesivo o causal que suele ocurrir en la historia. El segundo aspecto que nos interesa es el de la duración, o sea establecer si un determinado acontecimiento ocupa en el relato una dimensión mayor, menor o igual de la que tuvo en la historia. En

menor medida interesa la frecuencia, o sea las veces que la narración aborda un mismo hecho de la historia.

Hemos anotado que *Después de las bombas* utiliza un orden cronológico en el relato. La narración se inicia cuando Máximo es un bebé recién nacido, continúa con el protagonista como un niño de tres o cuatro años, y se prolonga hasta el período final de la adolescencia del personaje central. Va, en consecuencia, de un antes histórico, que se respeta en el relato, a un después narrativo que coincide con la lógica histórica.

El primer capítulo, 1954, se circunscribe a un día de junio en el que los aviones P-47, de las fuerzas contrarrevolucionarias, conocidos popularmente como "sulfatos", bombardean la ciudad de Guatemala. El narrador omnisciente heterodiegético cuenta lo que transcurre en la mente de una mujer —que más adelante identificará como la madre del protagonista— antes, durante y después del bombardeo en el que ella perdió a su esposo y el país, a su vez, perdió la democracia. El narrador compone el relato de tal forma que imita en el material narrativo la duración del tiempo real, aunque sin llegar al extremo utilizado en *Los compañeros*:

Corrió a la cocina por una botella de leche y volver al estudio. Un gigantesco escritorio de caoba descansaba en su centro, el viejo escritorio del abuelo. Digno. Sereno. Tiró la silla y se metió bajo el escritorio. El nene lloraba. Estaba caliente y sofocado. Pero ella se sentía segura bajo el escritorio. Trató de gritar pero escuchó sólo el silencio burlón. Sus oídos destruidos por el redoblante eco de bomba tras bomba, cegadores luzazos en la vacía oscuridad, temblores en la tierra. Se puso a rezar. Monótonamente, en palabras en latín cuyo significado jamás había comprendido. Trató de calmar al nene. Contempló su cara. En su distracción, sí, había olvidado esos bracitos libres. (12: 15)

La novela adquiere un ritmo ágil y dinámico, gracias a la alternancia de sumarios, que resumen una acción en una oración (Corrió por una botella de leche y volver al estudio), pausas que describen con brevedad el entorno (Un gigantesco escritorio de caoba descansaba en su centro, el viejo escritorio del abuelo. Digno. Sereno.) y escenas en las que se refiere el hecho acontecido, transmitiendo y reproduciendo en el relato la duración que tuvo éste en la historia (Contempló su cara).

Dado que *Después de las bombas* es una novela de acontecimientos, es posible encontrar elipsis que resumen el tránsito de un momento histórico a otro, sin que el relato se detenga a explayarse en las acciones que acontecieron en esa porción omitida. Tomando como base el año que fecha el primer capítulo, 1954, hasta el momento de

la rebelión de Máximo, ocurrida luego de su graduación (¿1971?) durante el gobierno del general Araña Sobrio, nombre con el que ridiculiza al presidente Carlos Arana Osorio, se ve que la fábula abarca poco más de 17 años de historia, durante los cuales el crecimiento de Máximo se va produciendo con un ritmo vertiginoso.

En la página 7 lo vemos, durante el bombardeo, como un bebé.

Catorce páginas más adelante, se nos da la noticia de la muerte del coronel Castillo Cañones:

Una mañana bastante fresca las sirvientas que compraban el pan pudieron ver desde la distancia cómo la figurita que agitaba su brazo tan enérgicamente se venía para abajo. Cayó, cayó, cayó. Dicen que el somatón produjo un terremoto en el Japón. (12: 21).

Han transcurrido, en consecuencia 3 años. Máximo aparece en el capítulo segundo ya como un niño lo suficientemente mayor como para desplazarse solo por las calles:

Máximo caminó hacia ella. Tosía también. Como ella. Era la primera cosa viviente que jamás había visto aparte de su madre. La puyó en las costillas con su dedo mediano. (12: 22).

En el capítulo tercero, el protagonista tiene ya nueve años:

Había un nuevo gobierno cuando Máximo entró al tercer grado y las clases fueron suspendidas debido a la gran conmoción que el evento causó. (12: 43)

Entre capítulo y capítulo, ha habido una nueva elipsis. En seis páginas de relato transcurre el ciclo escolar, es decir, casi diez meses:

Hubiera sido el primer año de escuela para Máximo. Pero por la ansiedad existente, huelgas y interrupciones (sic), el gobierno canceló las clases. A todos los niños se les dio por ganado el año sin embargo, reconocimiento de su inocencia. (12: 48)

El capítulo 4 lo presenta como un adolescente, de doce años de edad, preguntándose si está o no enamorado de Karen Johnson. Aquí, el tiempo narrativo se hace un poco más lento, utilizando con mayor frecuencia el recurso de la pausa:

La miró. Sí creía que era bella. Con doble ele, como la pronuncian los españoles, fuerte no tímida como las de ellos. Bella, no beya. Pero todo tan moderno, quién pudiera aguantarlo. El escritorio. Pura caja de vidrio. ¿Quién había oído de un escritorio transparente? Y todos esos espejos en la pared. Demasiada reflexión para su gusto. Brillantez (12: 69).

En este detener el reloj histórico del ritmo que ha llevado el relato, hasta ahora contribuye también la utilización de escenas, sean diálogos o monólogos, por medio de las cuales los personajes empiezan a perfilarse más a sí mismos, sin ayuda del narrador extradiegético. Este diálogo entre Máximo (cuyo discurso hemos resaltado en negritas) y Chingolo le permite caracterizarse a ambos actantes:

El fútbol ha sido siempre mi pasión sin embargo.

Yo busco sentido, una explicación. Veo en cada dato de mi vida mil motivaciones.

Los loros son mis pájaros favoritos.

A veces me gusta temblar todo el tiempo. Músculos chocando contra músculos. Como notas musicales en botellas medio llenas.

Voy al Ultimo Adiós con Pacha y Rodri desde que cumplí doce. Aunque el licor fuerte todavía me provoca alergia. (12: 75).

A pesar de la disminución del ritmo narrativo en relación con el tiempo histórico, el relato no pierde su dinamismo. Es precisamente en el capítulo 4, en la descripción de la escena en que Karen y Máximo caen en manos de la policía, en donde se nota mejor la habilidad del narrador para el manejo de la relación entre tiempo histórico y tiempo narrativo. Este fragmento puede servir de ilustración:

El hombre empezó a introducir los dedos en la vagina. Es virgen, dijo. Es virgen gritaron los otros. Otro se volteó a preguntarle si él era virgen también. No hubo respuesta y el hombre se sacó la cachiporra y le pegó en la espalda. Sí, sí, empezó a gritar, y sintió un palito picándole en los testículos. Los hombres se miraron entre sí y les preguntaron cuántos años tenían. Trece dijo él. Ella no dijo nada. Ella no parecía saber siquiera que le habían hecho una pregunta. El hombre con la cachiporra le pegó en el culo. Ella gritó y sus ojos eran enormes pero la pregunta siguió sin responder. Y otra vez la cachiporra le cruzó las nalgas. Después de la tercera vez logró gritar que ella también tenía trece, antes de vomitar. (12: 100).

El tiempo en *Después de las bombas*, en consecuencia, es manejado de una manera mas bien convencional, alternando sumarios, pausas y escenas, con elipsis ocasionales, sin que prevalezca ninguno de estos. No obstante, el hecho de utilizar la escena conllevan la intención de caracterizar a los personajes por sí mismos y no por medio de una visión externa, lo cual resulta un logro en relación a la tradición de la narrativa guatemalteca.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

El caso de *Los compañeros* es distinto. A simple vista, la ordenación de los capítulos, en los que está distribuido el relato en la novela de Marco Antonio Flores, muestra que se rompe con la sucesión cronológica usual en la historia. Aquí el antes no necesariamente precede siempre al después, sobre todo en lo que se refiere al relato particular desarrollado en cada capítulo. Más que un tiempo ordenado de manera lógica causal, el desarrollo de este factor narrativo responde a un flujo fijado por la siquis individual de los personajes, por las demandas y asociaciones propias del monólogo interior, que, como ya se ha analizado en otros estudios (vid. Nuila Paredes), es el tipo de enunciación predominante en esta novela. Y de esa misma manera, se producen dilataciones en las que un determinado hecho, que en circunstancias históricas tomaría un breve instante, es desarrollado de manera exhaustiva y prolongada en la narración. Si la novela anterior a *Los compañeros* utilizaba la alternancia de elipsis, pausas, escenas y sumarios para fijar su ritmo narrativo, la obra de Flores encuentra nuevas posibilidades de dinamismo, al profundizar en la utilización de uno de estos recursos sin necesariamente acudir a los otros. Tal vez uno de los ejemplos que mejor ilustra esta afirmación se produzca en el primer capítulo, "El Bolo, 1962", el cual narra la llegada de este personaje, quien además es el narrador protagonista, al aeropuerto de La Habana. En éste, la narración está estructurada en dos momentos temporalmente diferenciados pero intercalados el uno dentro del otro: el primero es el instante en que arriba a La Habana y el segundo se refiere a cuando él sale de su casa en dirección hacia el aeropuerto para tomar el avión. Desde el punto de vista de la narratología, ninguna de estas dos instancias narrativas forman una secuencia propiamente dicha. No obstante, por virtud de la utilización del monólogo interior, el texto fuerza las relaciones entre la historia y narración, de tal forma que el simple tránsito de su habitación hacia la puerta de salida de su casa y la posterior llegada al aeropuerto, por una parte, y por la otra el momento en el que se incorpora de su asiento en el avión para iniciar su salida hacia Migración se extiende durante 14 páginas de la novela. *Stricto sensu*, la acción no es externa al personaje, porque éste, en ambas situaciones, lo único que hace es avanzar algunos pasos, sino interna, porque estos pocos movimientos físicos descritos por el narrador le sirven al personaje como marco para describir el inmenso papel que jugó su madre en su vida, en su niñez, en su adolescencia y, sobre todo, en el desarrollo de una sexualidad conflictiva y culposa:

"Madre, déjame ser, déjame vivir": "Es pecado, ya sabes que es pecado y debes esperarte hasta que te casés. El padre me dijo que ayer saliste temprano del colegio, ¿a dónde te fuiste? Veniste oloroso a perfume. Cuando estabas acostado fui a olerte. ¿Con quién te fuiste, desgraciado?" (26: 18).

En cuanto al avance de estas reflexiones, el descenso del avión se prolonga durante tres páginas.

Comencé a bajar la escalerilla. (26 :11).
 Comencé a bajar la escalerilla. (26.:12).
 Comencé a bajar la escalerilla (26:13).
 Esta escalerilla es interminable. (26:14).
 Puse el pie apretado en el último escalón de la escalerilla (interminable).(26: 15).

Y lo mismo sucede con el simple acto de salir de su casa:

Levanté la valija /por poco me descoyunta el hombro/ y comencé a caminar. (26: 14).
 Al final, en la puerta, mi madre. ¡mi madre!/ Qué largo es el pasillo. (26: 15).
 [...] la valija pesaba, yo sudaba, las ganas de orinar chingaban, mi madre atravesada como tranca en la puerta de calle. (26:17)
 La valija pesaba más de lo esperado y el portafolio pesaba más de lo esperado. (26: 18)
 La valija cada vez pesaba más y el portafolio sí [...] Pero tenía que salir aunque aventara a mi madre. (26:19).

Hasta que al final llega y, después de una breve discusión en la que se insertan reflexiones sobre la relación de su madre con su abuela, y la del narrador con su padre ausente, la tensión de este momento narrativo se resuelve de manera casi dostoyevskiana, con la madre decidiendo de súbito acompañarlo al aeropuerto. A diferencia de la novela tradicional, en donde la narración únicamente se hace a un lado cuando se trata de descripciones, ocasionando una pausa en el tiempo, en *Los compañeros*, las pausas, como puede apreciarse en los ejemplos citados, no se logran con base en descripciones, sino de contar acciones. Intuitivamente, Flores desarrolla su propia teoría de la relatividad, al mostrar que un simple segundo puede estar formado de instantes muy largos que resumen toda una vida.

El capítulo es sumamente rico, en consecuencia, en variaciones temporales y en voces y, como se puede ver por la utilización de la pausa como recurso predominante, tiene un ritmo deliberadamente lento y reiterativo.

En el capítulo segundo, "Chucha Flaca y el Rata,1967", el ritmo se logra gracias a la utilización continuada de la escena. A diferencia

del capítulo I, en el que, ya se vio, predomina la pausa, en éste el narrador trata de reproducir en el relato el tiempo de la historia. Aunque la utilización de la escena dialogada es un recurso muy socorrido en la narrativa y en el drama, no lo es el hecho de que la alternancia de enunciaciones se haga directamente entre flujos de conciencia. El desarrollo a dos voces, verbalizadas y mentales, rememora una cantata barroca con fugas, en donde un actante inicia una idea y otro la culmina, tal como muestra este párrafo en donde se ha identificado entre paréntesis a cada uno de los personajes:

(Chucha flaca:) tenés que esconderme en tu casa, le dije, casi se cagó. Al final aceptó carrocearme toda la noche en el carro. (El Rata:) Tuve que telefonarle a la Chayo y meterle la cuta que voy a trabajar de emergencia toda la noche.
(Chucha Flaca:)Tuvo que pedirle permiso a su mujer, lo tiene de un huevo, temblaba cuando telefoneó; pensar que éste era el topadazo que nos enseñó a chupar. (26: 27).

O como contrapunto, en donde una voz enuncia una idea y otra la repite, pero cada quien con su particular forma de interpretarla. Este es un ejemplo. La literal A señala la versión de El Rata y la literal B la interpretación que sobre el mismo acontecimiento hace Chucha Flaca:

(A) Ya me ha pasado varias veces y no aprendo. La vez pasada lo tuve que esconder en la casa como dos meses. La Chayo por poco se divorcia, tuvo ataques de nervios y yo rebajé como diez libras en los dos meses. Y él tranquilote; hasta armas metía a la casa, llevaba a sus amigotes a sesionar. Y no escarmiento, soy una mula, lo debí haber mandado a la mierdo hoy. Si esa vez los vecinos comenzaron a sospechar y por poco catean la casa, todos llegaban armados. (B) Cada vez que me veía la pistola se ponían a temblar él y la Rosario, se cagaban del miedo, a ella le dio una postración de la chingada cuando me tuvieron en su casa. Y los muchachos que se mandaban cuando querían, llegaban con las metralletas en las manos. Qué charada. Ja, y la vez que el comandante llegó y chás, somató la chingamuza en el piso /ya me guardás esto, vos/le dijo. Se quedó tieso, sólo pudo decir /el comandante me trató de vos/ Fue cuando la cosa andaba bien y todo el mundo creía que ya tomábamos la guayaba, (A) por eso lo tuve, pensé que iba a agarrar una buena chamba. Hasta orgulloso estaba yo de este cabrón y ahora están en desbandada y yo embrocado otra vez. (26: 28).

De acuerdo con la terminología propuesta por Genette, este tipo de narración correspondería al relato repetitivo. Es decir, se cuenta n veces lo que pasó una vez. Este manejo de la escena, representa, a mi juicio, una innovación formal en la novela guatemalteca.

Los demonios salvajes avanzará aún más en este rompimiento con el estilo de manejo del tiempo prevaleciente en la novela guatemalteca. Aquí no existe una lógica temporal que nos indique cuál fue el antes y cuál el después. El relato no tiene, en este sentido, un orden y puede, de hecho, ser leído al azar debido a esa fragmentación temporal. La novela, al ser una suma de momentos, se funda casi exclusivamente en la utilización de la escena y de la pausa monológica más que en la descriptiva. La utilización de este recurso de interpretación temporal se hace con frecuencia alterando el estilo de grafía usual en la literatura. Esta escena que parodia la grabación de una radionovela puede ilustrar esta afirmación. Se ha reproducido el estilo de grafía utilizado en la novela:

...un, dos, tres, probando...un, dos, tres...probando...un, dos,tres... probando, probando...

ARTURO: ¡Colgate—Palmolive Company, fabricante de la crema dental Colgate —la única con Gardol—, presenta: la novela cumbre de la radiodifusión guatemalteca: ¡EEEEEEEEELLLL CEROTEEE!
Con la participación de los grandes artistas nacionales: ejem, Arturo Alonso, Walther Overbeck Vega y Roberto Morales, más conocido como El As de la Locución...

WALTHER: Chanananaaa...
(Pausa)

ARTURO: ...Aquél (sic) cuadro de dolor y de tragedia que de pronto habíase formado en el pasadizo del hospital San Juan de Dios, era la encarnación misma de la ira del Demonio... Nubia, la mínima y dulce Nubia había quedado estupefacta ante la desgarradora noticia del médico: de tanto coger, su madre moriría sin remedio.

WALTHER: ¡Aaaaaaaaayyy mi mamacita del alma! ¡Gua, guau, guau! ¡Aaaaaayyy...grrrr, guau, guau...!
(Risas) ¡Sho hombre! (46: 67).

No puede, *stricto sensu*, hablarse de utilización de elipsis debido, más que todo, a que la novela carece, como ya se dijo al principio de este análisis, de una fábula y, en consecuencia de una lógica narrativa y temporal. Al ser una agrupación de momentos, también la utilización del sumario se limita, ya que, debido a la estructura utilizada para disponer el relato, no es necesario hacer referencia a secuencias narrativas precedentes. En general, las veces que el sumario se utiliza cumple la función de enumerar hechos para explicar un acontecimiento específico, más que ponerlos en una perspectiva totalizadora que permita engarzarlos con el sentido de

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

todo el relato, como ocurre con la novela tradicional. Véase este ejemplo:

Antecedentes: Merengue tenía una lunada en San Quién Sabe. José cuantos, y no había transporte. Teto se robó el Chevrolet del viejo (150 km. en primera) y ahí vamos pues. El Chevrolet se había descompuesto cerca de un puente, y después de una odisea mecánica de Walther, caminó. La lunada brilló por su ausencia, no la encontramos en ninguna parte y gran puteada masiva al loco maldito de Merengue. (46: 103)

Las tres novelas establecen, entonces, una relación dialéctica con la estructura estructurante prevaleciente. *Los demonios salvajes* y *Los compañeros* no solamente lo hacen por medio de una estructura estructurada que postula una resistencia en contra de la ideología predominante, como también lo hace *Después de las bombas*, sino con un diseño formal que no se homologa de manera alguna con lo prevaleciente hasta ese momento en la narrativa guatemalteca.

4. Función.

4.1. Función de la obra literaria.

Dice Ferreras que una obra literaria funciona “*en cuanto es leída, asumida por el lector*”. Esto implica, desde luego, que la obra literaria en cuanto mensaje, sea susceptible de ser descodificada e internalizada por el destinatario, en este caso, el lector—consumidor de literatura. Para que exista este proceso comunicativo, en consecuencia, y siguiendo en ello el esquema propuesto por Jakobson, implica que tanto el emisor-autor como el lector-destinatario compartan el mismo código y se ubiquen en una Estructura estructurante, en la cual, no sólo los signos de los que está compuesto ese mensaje tengan más o menos el mismo significado, sino además sus connotaciones permitan su deconstrucción.

He analizado cómo la estructura estructurante, influye en la génesis de la obra literaria, ya sea por aceptación de los contenidos ideológicos, políticos, económicos y sociales que ésta implica o por el rechazo parcial o total de éstos, como ha sucedido en el caso de las tres obras que conforman el objeto de análisis de este estudio. En el caso de obras cuyo análisis de función se realiza en un tiempo histórico muy distante del que acogió su génesis, puede darse el caso de que los significantes que componen su mensaje se conserven, pero el significado haya variado. Tal es, por ejemplo, el caso de textos como el *Popol Vuh* o la *Teogonía* de Hesíodo, que en el momento de su génesis pudieron haber sido valorados como textos con una denotación ceremonial religiosa, en tanto ahora son leídos como textos, más bien, literarios. Cuando algo como esto sucede, puede afirmarse que el texto, si bien ha sobrevivido, dado que es reimpreso, distribuido y leído y, en consecuencia, accede a un conglomerado de destinatarios, ha variado su función.

Este no es el caso de *Después de las bombas* y de *Los demonios salvajes*, en donde, en virtud de su relativa cercanía temporal con el momento histórico en el cual han sido analizadas, mantienen, no sólo su función literaria, sino además han experimentado pocos cambios en su capacidad comunicativa.

He dejado deliberadamente fuera del anterior juicio a *Los compañeros*, porque en ésta novela sí ha variado su función. Originalmente, este texto —el primero en abordar el tema de la insurgencia y en hacer una crítica de las organizaciones guerrilleras— fue deconstruida más en su aspecto denotativo, como un documento político, que en su aspecto connotativo literario y los aportes hechos para renovar de la literatura guatemalteca. En esto influyó el hecho de que el autor había estado afiliado al proscrito Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), entidad de la cual se desvinculó en

1968, precisamente antes de escribir y publicar la novela. Según ha revelado el propio autor, cuando dio a leer el manuscrito a algunos escritores amigos, la reacción de éstos fue aconsejarle que no la publicase:

En noviembre de 1971 fui a Panamá como jurado de un premio latinoamericano de poesía. Allí estaba el poeta Roberto Fernández Iglesias, quien fue el primer lector de la novela y me dijo: "Mirá maestro, no la publiqués, te vas a quedar solo, te van a pegar duro los militares y te van a pegar más duro los guerrilleros, te van a denostar tanto los derechistas como los izquierdistas de todo el continente". Y así fue. Lo mismo me dijo Juan Bañuelos, que de todos modos se la llevó a Piazza, quien dijo: "Yo no la publico, si lo hago me echan de México." (52: 35).

El autor la envió al premio Barral; sin embargo, a pesar de haber sido justamente valorados, por el jurado, sus méritos literarios para obtener el premio, el editor Carlos Barral se opuso a dárselo por temor a que la censura franquista impidiera la publicación, algo que en efecto sucedió. Posteriormente, Flores gestionó que la obra fuera editada por la casa Joaquín Mortiz, la cual acogió, en principio, el proyecto con mucho entusiasmo, hasta que el editor se la dió a otro escritor guatemalteco para que elaborase un glosario:

En eso, como el texto tiene mucho lenguaje guatemalteco, Díez Canedo (el editor) se lo dió a Carlos Illescas para que redactara una lista de guatemaltequismos que sería agregada al final. Illescas leyó la novela y se la llevó a José Luis Balcárcel, quien formó una comisión. Esta habló con Díez Canedo y le dijeron que ellos, como guatemaltecos progresistas, miembros de una organización democrática [...] se oponían a la publicación por considerarla perjudicial para el proceso democrático de Guatemala. Mortiz (la editorial) cedió. (52: 37).

La publicación se demoró durante cuatro años, hasta que un grupo de intelectuales guatemaltecos le envió a Joaquín Díez Canedo, propietario de la casa Joaquín Mortiz, una solicitud para que accediera a su edición. Esa fue la razón que demoró cuatro años su salida al mercado. Sin embargo, aunque los obstáculos para ser editada ya habían sido subsanados, cuando la novela fue publicada no fue leída como un texto narrativo, sino como una denuncia, como un documento político que cuestionaba la validez de la lucha armada en Guatemala. Además, el relato fue descodificado como una crítica a las organizaciones revolucionarias y a los dirigentes de éstas. En suma, para muchos, *Los compañeros* no funcionó como literatura:

Aquí en México y allá en Guatemala, muchos declararon que la novela era un libelo, porque yo denunciaba a gentes vivas. Organizaciones

guerrilleras como la ORPA, prohibieron a sus militantes que la leyeran. La Juventud Comunista, en un congreso en Chile, me acusó de ser agente de la CIA, y en Cuba, mi amigo Manuel Galich, dijo que un libro como ése yo sólo podía haberlo escrito bajo el patrocinio del imperialismo yanqui. (52: 38).

El énfasis en considerar a *Los compañeros* como un relato con función más política que literaria motivó que esta obra no fuera adecuadamente valorada ni analizada en su oportunidad. Al parecer, el terremoto político que desató en el seno de la izquierda revolucionaria extendió su impacto hasta críticos serios de la literatura. A este respecto Francisco Albizurez Palma afirma:

Las polémicas generadas por la novela de Flores obedecen a factores políticos guatemaltecos, más que a hechos literarios, y se mezclan intensamente con los ingredientes proporcionados por la controversial personalidad del autor. Desde un punto de vista crítico, no puede ocultarse el valor literario de *Los compañeros*, *per se* y por el papel que cumplió en cuanto a renovar e innovar la novela guatemalteca. En este sentido, urge superar el aspecto político de la cuestión si se lo considera de manera ajena al propio texto, y en todo, caso, discutir el factor político como componente del texto. Me temo que esta confusión de perspectivas sea responsable, por ejemplo, de que Fernando Alegría omita por completo la novela de Flores en su *Nueva historia de la novela hispanoamericana* (1986), en tanto que dedica dos páginas y media a *Después de las bombas* (1979), de Arturo Arias. Este dato constituye un síntoma de cierta actitud crítica que silencia a Flores y exalta a otros autores. (5: 29).

Por fortuna, el fin del conflicto armado guatemalteco ha tenido como consecuencia, no sólo desechar la lucha guerrillera, sino además ha abierto el debate sobre el sentido, la utilidad y los alcances de esas casi cuatro décadas de insurgencia. Con la firma de la paz y la consiguiente reincorporación de la dirigencia guerrillera y sus militantes a la vida legal, se ha operado, además, un proceso de desacralización en el que la crítica planteada por *Los compañeros* hacia las organizaciones insurgentes es apenas una más entre las varias que se producen actualmente en el medio político guatemalteco. Esto ha hecho posible, desde mi punto de vista, que la obra pierda interés como documento político y sea valorada como producción literaria.

Retomando el hilo inicial de este apartado de análisis, es válido afirmar, entonces, que las tres novelas materializan el esfuerzo de sus autores por comunicar, de una manera distinta y renovadora, las pasiones y acontecimientos padecidos por un grupo de personajes, en un momento histórico determinado. En la tensión inherente al proceso creativo que precedió a la materialización de estos afanes, en

obras literarias, hemos visto, influyó la tensión existente en una Estructura estructurante en transición. Es decir, no sólo las novelas homologaban en los conflictos de los personajes los ya existentes en la sociedad guatemalteca de la décadas de los sesenta y setenta, sino, además, los textos reflejaban, en su diseño estructural y formal, un afán de transformación y de búsqueda de nuevas formas expresivas que empató con la búsqueda de soluciones para la problemática histórica que describen las narraciones. En ese afán renovador, los autores utilizaron formas narrativas que, a diferencia de lo que acontecía en la novela guatemalteca de esos años, exigieron una mayor participación del lector en la re-creación que implica la lectura de estos textos. Tal como apunta Arias:

Los nuevos narradores centroamericanos han optado, entonces, por prácticas de escritura en que (sic) la transformación —el desafío ideológico— se da por medio de forzar al lector a transformar su práctica de lectura. Del consumo pasivo del discurso realista, se ha pasado a una metamorfosis activa por parte del lector, obtenida por medio del desplazamiento constante del lenguaje y sus estructuras, que nos obliga constantemente a transformar nuestras estructuras mentales en el proceso de trabajo de redefinición de los discursos literarios. (14: 10).

Este énfasis en la necesidad de que el lector aporte de sí mismo en la descodificación ha hecho, a nuestro juicio, que las tres novelas analizadas mantengan no sólo su vigencia, sino también su función como obras literarias. Y en el caso de *Los compañeros*, se remarque su valor como producto estético.

Quizá uno de los argumentos más fuertes que pueda darse, para sustentar la perduración del funcionamiento como obras literarias, radique en que las tres han sido reeditadas localmente. De nuevo, la precursora fue *Los compañeros*, reeditada en 1992 por la Editorial Oscar de León Palacios y en 1994 por la Editorial Piedra Santa. 1993 fue el año en el que vio la luz la segunda edición de *Los demonios salvajes*, también a cargo de la casa Oscar de León. Finalmente, la editorial Artemis—Edinter publicó, recién en 1997, la segunda edición de *Después de las bombas*.

Es posible, y esto sólo debe ser considerado como una hipótesis provisional, que mucha de la permanencia funcional de estas tres novelas se deba al proceso de “descontrainsurgentización” de la sociedad guatemalteca. El fin del conflicto armado ha sido, nuevamente, vital para reactualizar a las tres novelas. Y, en esto, permítaseme abundar un poco más para explicar un factor que, en mi criterio, ha sido vital para que las obras hayan podido acceder a un mayor número de lectores.

A partir de la derrota militar de la guerrilla, en 1983-84, la instauración de un régimen político más democrático, con elecciones libres y relativamente pluralistas, y la firma de la paz entre el Gobierno y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), el 29 de diciembre de 1996, la sociedad guatemalteca experimentó un proceso real de cambio en sus estructuras políticas e ideológicas. Con la disminución paulatina de las campañas militares contrainsurgentes y la apertura para nuevos grupos políticos, producida a partir de la promulgación de una nueva Constitución Política, el Estado guatemalteco flexibilizó su actitud hacia la izquierda revolucionaria marxista, en sus diversas variantes. Eso implicó no sólo el retorno de muchos de quienes habían formado parte de las entidades guerrilleras, sino además permitió que el debate se ampliara para incluir temas que durante las dictaduras militares de los 70 y principios de los 80 habían estado prohibidos.

Lo anterior ha tenido como consecuencia que los guatemaltecos puedan, en la actualidad, tener acceso no solo a lecturas consideradas previamente como "inconvenientes" y, en consecuencia, difíciles de conseguir, sino también a autores que antes permanecían en el exilio. Marco Antonio Flores, quien había militado en el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) y en las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), y Mario Roberto Morales, afiliado al grupo Ixim, retornan, el primero de México y el segundo de Costa Rica, para establecerse de nuevo en el país. Arturo Arias, que había formado parte del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) viaja con mayor frecuencia a Guatemala desde Estados Unidos, en donde ha fijado su residencia. Los tres participan, cada quien por su cuenta, en discusiones públicas, dan conferencias, conceden entrevistas y publican artículos. No existe ya el clima de represión intelectual que medió en la génesis de estas novelas y eso hace que las obras tengan una condición de inmediatez y de disponibilidad, en relación con sus potenciales lectores, que antes no existía.

Luego de algunos lustros de insurgencia y contrainsurgencia, los consumidores de literatura, como los llama Eco en *Obra abierta*, están sensibilizados con los temas que tratan estos novelistas. De hecho, a partir de la aparición de estas tres novelas, la narrativa guatemalteca se ha enriquecido con más obras y más narradores que escriben acerca de este tema. En 1994, el crítico portorriqueño Ramón Luis Acevedo escribió:

La década del ochenta implicó la consolidación de esta nueva novelística y el aprovechamiento de los logros obtenidos. Frente a la intensa experimentación de la década anterior, se impuso una preocupación mayor por llegar a un público más amplio, lo cual implicó una

simplificación de las estructuras narrativas. Por otro, lado, se populariza y se acentúa el género testimonial que contamina a la novela y tiende a sustituirla como un medio más adecuado para proyectar la realidad sociopolítica. (3: 2).

Es decir, esa dialéctica entre la conciencia individual de los autores y la conciencia colectiva de las elites dominantes de la sociedad, había terminado por resolverse en una síntesis muy favorable para lo postulado por Arias, Flores y Morales. Ese cambio propugnado en las novelas se operó, de alguna manera, en la estructura estructurante. La realidad política, social y cultural guatemalteca terminó por desmentir este aserto de Ferreras:

La EE (Estructura Estructurante) no puede, siempre en principio, cambiar ni tampoco ser interpretada o comprendida de dos maneras diferentes, y de ninguna manera opuestas. (25: 113).

El cambio de la Estructura Estructurante guatemalteca ha sido, precisamente, una de las razones por las cuales *Después de las bombas*, *Los compañeros* y *Los demonios salvajes* mantienen su función literaria. Por supuesto, este cambio, como sucede con todo proceso social, no necesariamente es compartido por la generalidad, pero al menos ha permeado en los grupos dominantes, quienes permiten un mayor juego de ideas, una relativo pluralismo político y un respeto a la expresión de opiniones diversas que no existía en las décadas precedentes.

El cambio en la estructura estructurante se ha visto reflejado, entonces, no sólo en una mayor tolerancia ideológica y una flexibilización del sistema político, dos aspectos cuya ausencia fue crucial para la génesis de estas tres novelas, sino también en la creación de un mercado editorial más amplio y, en consecuencia, una mayor oferta de obras de autores nacionales. Según afirma el propio Flores, de su novela se han vendido más de 8 mil ejemplares en Guatemala, México y Miami (vid 52: 156), lo cual la convierte en una de las novelas más vendidas en la historia de la industria editorial guatemalteca.

Por otra parte, luego de la aparición de las tres novelas, que conforman el objeto de análisis de esta tesis, han surgido otras más, en años posteriores, que han hecho suyo, de distintas maneras y con intensidades diferentes, el tema de la guerrilla. Entre éstas, podemos mencionar: *Ofensiva final* (1992), de Carlos René García Escobar; *El hombre de Montserrat* (1994), de Dante Liano; *La ceremonia del mapache* (1996), de Otoniel García; *El esplendor de la pirámide* (1986), *Señores bajo los árboles* (1995), *El ángel de la retaguardia*

(1996) y *Los que se fueron por la libre* (1997) de Mario Roberto Morales; *En el filo* (1993) y *Los muchachos de antes* (1997), de Marco Antonio Flores; *Itzam Na* (1981), *Jaguar en llamas* (1990) y *Los caminos de Paxil* (1991) de Arturo Arias y *En los sueños no todo es reposo* (1988), de Fernando González Davison, entre otras.

Como remate de este apartado de análisis cito nuevamente a Ferreras:

La repetición o la insistencia en ciertos temas nos puede llevar a descubrir que las obras que utilizan los mismos temas, poseen la misma problemática.

La aparición repetida de una misma problemática a lo largo de una producción se llama *tendencia*. (En cursiva, en el original). (25: 117).

Algo que, en efecto, parece haber sucedido a partir de la publicación de *Los compañeros*, *Los demonios salvajes* y *Después de las bombas*.



1. The first part of the document is a title page.
 2. The second part is the abstract.
 3. The third part is the introduction.
 4. The fourth part is the main body of the text.
 5. The fifth part is the conclusion.
 6. The sixth part is the references.
 7. The seventh part is the appendix.
 8. The eighth part is the index.
 9. The ninth part is the glossary.
 10. The tenth part is the bibliography.

5. Conclusiones.

5.1. Las tres novelas analizadas inauguran una nueva tendencia en la narrativa guatemalteca, en la cual el tema es la lucha armada como una forma de propiciar cambios en el orden establecido.

5.2. Esta nueva tendencia novelística implica, también, la introducción de innovaciones formales, sobre todo en el caso de *Los compañeros* y *Los demonios salvajes*:

5.2.1. La primera de ellas es la presentación de relatos yuxtapuestos, sin que exista una fábula que sirva como unificadora de sus diferentes partes.

5.2.2. La segunda es el rompimiento de la visión hegemónica de un narrador omnisciente, prevaleciente hasta entonces dentro de la novelística guatemalteca, para centrarse más en la utilización de voces narrativas que no abarcan totalmente la realidad objetiva.

5.2.3. La tercera innovación, la constituye el hecho de utilizar un concepto de tiempo mucho más flexible, en el que no necesariamente el antes precede al después.

5.2.4. La cuarta, que se produce principalmente en *Los compañeros* y *Los demonios salvajes*, es la presentación de la realidad narrativa por medio de una polifonía, en la que no solamente se distinguen distintas voces gramaticales, sino se producen diferentes contenidos ideológicos y psicológicos.

5.3. Las novelas establecen relaciones de mediación entre sus contenidos y la sociedad en la cual se generaron. De esta manera, se homologa en los relatos el incipiente proceso de modernización social, económico y cultural, que se produce en un sector significativo de la sociedad guatemalteca, grupo que puja por impulsar también un cambio político.

5.4. Los textos analizados no solamente reflejan los conflictos que se producen en la estructura estructural, sino además lanzan propuestas de renovación, por la vía de adoptar nuevos recursos expresivos y de ordenación del material narrativo dentro de ellas mismas, como estructuras estructuradas.

5.5. Los textos analizados marcan un avance real de una novela criollista, fundamentada en ámbitos rurales, a una novela de contenidos y formas más contemporáneas, que se centra en la vida del guatemalteco urbano. La tradicional ordenación espacio—temporal

queda subvertida; son constantes las rupturas espacio—temporales:
5.5.1 Espacios: Guatemala, México, La Habana, París, Madrid, Londres y Praga, en el caso de *Los compañeros* y Guatemala, Santa Lucía Cotzumalguapa y Florencia, en *Los demonios salvajes*.

5.5.2 Tiempos: Las tres novelas toman como referente histórico inicial 1944. Luego, *Los demonios salvajes* y *Los compañeros* saltarán constantemente en su relato a momentos ubicados en las décadas comprendidas desde los 1944 hasta finales de los años 60.

5.6. *Después de las bombas*, si bien comparte la temática de las otras dos novelas analizadas y refleja también esas tensiones prevalecientes en la Estructura estructurada, no presenta mayores innovaciones en cuanto a la manera como ha sido organizado y presentado el relato, en cambio, en *Los demonios salvajes* ocurre todo lo contrario.

5.7. A casi dos décadas de haber sido publicadas, las tres novelas mantienen su función como obras literarias. En el caso de *Los compañeros*, el tiempo transcurrido desde su primera edición ha permitido que se acentúe este aspecto, ya que inicialmente su mensaje fue valorado más con parámetros políticos que estrictamente literarios. En esto ha influido el cambio de la estructura estructurante guatemalteca, cuya evolución dirigencial ha permitido el establecimiento de un clima más tolerante y receptivo, entre los escritores, lectores de literatura y críticos literarios, para los mensajes estéticos contenidos en estas tres novelas.

6. Bibliografía

1. ACEVEDO, R. L. 1982. *La novela centroamericana desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras, Editorial Universitaria de Puerto Rico.
2. _____. 1991. "La novela centroamericana actual: una trilogía representativa de la cosecha del '88". En *Centroamericana, Studi di Letteratura Ispanoamericana*. Roma, Bulzoni. No. 2, pp 7-32.
3. _____. 1994. "La novela centroamericana en la década del ochenta: consolidación e internacionalización". En *Exegesis*. Humacao, Colegio Universitario de Humacao, Universidad de Puerto Rico. Año 7, no. 19, pp. 2-9.
4. AGUIAR E SILVA, V.M. 1972. *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
5. ALBIZUREZ PALMA, F. 1990. "La narrativa guatemalteca contemporánea", en *Centroamericana, Studi di Letteratura Ispanoamericana*. Roma Bulzoni. No. 1, pp. 25-39,.
6. _____ y BARRIOS Y BARRIOS, C. 1987. *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala, Editorial Universitaria. v. 3.
7. ALEGRIA, F.; JITRIK, N; GUTIERREZ GIRARDOT, R.; y TRABA, M. 1974. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas, Monte Avila Editores.
8. ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. 1980. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
9. ALVARADO, H. 1958. "El realismo de José María López Valdizón". En LOPEZ VALDIZON, J.M. *La carta (Cuentos y relatos)*. Guatemala, Unión de Escritores y Artistas de Guatemala.
10. _____. 1953. *Por un arte nacional, democrático y realista*, Guatemala, Ediciones Saker-Ti.

11. _____. s.f. "Respuesta de Huberto Alvarado". En Saker—Ti, *El artista y los problemas de nuestro tiempo*, pp. 5-11, Guatemala, Ediciones Saker-Ti.
12. ARIAS, A. 1979. *Después de las bombas*. México, Joaquín Mortiz.
13. _____. 1979. *Ideología, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca 1944-1954*. La Habana, Casa de las Américas.
14. _____. 1990. "Nueva narrativa centroamericana", en *Centroamericana, Studi de Letteratura Ispanoamericana*. Roma, Bulzoni. No. 1, pp. 9-23.
15. BAJTIN, M. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
16. BAL, M. 1985. *Narratología*. Madrid, Cátedra.
17. BERGANZA, G. 1997. "Escribir ha sido reencontrarme conmigo mismo", entrevista con Marco Antonio Flores. En *Crónica*. Guatemala, Anahté S.A. No. 469, pp. 67-70.
18. BOBES NAVES, M. 1993. *La novela*. Madrid, Síntesis.
19. BOURNEUF, R. Y OUELLET, R. 1989. *La novela*. Barcelona, Ariel.
20. CASTAÑEDA, J. 1993. *La utopía desarmada*. México, Joaquín Mortiz.
21. CHICHARRO CHAMORRO, A. 1994. "La teoría de la crítica sociológica". En AULLON DE HARO, P. (compilador), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.
22. D'ALLEMAND, P. 1996. "Urban Literary Production and Latin American Criticism". En *Bulletin of Latin American Research*. Manchester, Society for Latin American Studies. v. 15, no. 3, pp. 359-369.
23. DUCROT, O. Y TODOROV, T. 1983. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
24. ECO, U. 1990. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.

25. FERRERAS, J.I. 1980. *Sociología de la literatura*. Madrid, Cátedra.
26. FLORES, M.A. 1976. *Los compañeros*. México, Joaquín Mortiz.
- 27.. _____, 1993). *En el filo*. Guatemala, Oscar de León Palacios.
28. _____, 1996. *Los muchachos de antes*. México, Alfaguara.
29. _____, 1997. *Los rollos que quedaron*. Guatemala, Oscar de León Palacios.
30. FOKKEMA, D.W. e IBSCHE, E. 1984. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- 31.. FRANCO, JEAN. 1996. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel.
32. FUENTES, C. 1990. *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
33. GARCIA BERRIO, A. 1996. *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra.
34. GLEIJESES, P. *Shattered hope. The Guatemalan Revolution and the United States, 1944-1954*. Princeton, Princeton University Press.
35. GRAMAJO MORALES, H.A. 1995. *De la guerra... a la guerra. La difícil transición política en Guatemala*. Guatemala: Fondo de Cultura Editorial.
36. GRAMSCI, A. 1967. *La formación de los intelectuales*. México, Grijalbo.
37. JONAS BODENHEIMER, S y TOBIS, D. 1976. *Guatemala, una historia inmediata*, México, Siglo XXI.
38. JONAS, S. 1991. *Rebels, death squads an US Power*. Boulder, Westview Press.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

39. KAYSER, W. 1972. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
40. KLAHN, N. y CORRAL, W. 1991. *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica. v. 2.
41. LE BOT, Y. 1995. *La guerra en tierras mayas. Comunidad violencia y modernidad en Guatemala (1970-1982)*. México, Fondo de Cultura Económica.
42. LOPEZ, C. 1993. *Diccionario bio-bibliográfico de literatos guatemaltecos*. México, Praxis.
43. LUKACS, G. 1974. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
44. MARCHESE, A Y FORRADELLAS, J. 1994. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
45. MENTON, S. 1985. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala, Editorial Universitaria.
46. MORALES, M.R. 1978. *Los demonios salvajes*. Guatemala, Dirección General de Bellas Artes.
47. _____. 1991. "La nueva novela guatemalteca: expresión cultural de las capas medias". En *Centroamericana, Studi di Letteratura Ispanoamericana*. Roma, Bulzoni. No. 2, pp. 61-65.
48. _____. (1994. *La ideología y la lírica de la lucha armada*. Guatemala, Editorial Universitaria.
49. NUILA, E. 1996. *El monólogo interior en Los compañeros*. Tesis de Graduación para optar al título de licenciada de Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, Editora Educativa.
50. PAGNINI, M. 1982. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid, Cátedra, 1982.
51. PAYERAS, M. 1991. *Los fusiles de octubre*. México, Juan Pablos Editor.

52. PERDOMO, J.L. 1997. *El insurrecto solitario. Vida y obra de Marco Antonio Flores*. Guatemala, Oscar de León Palacios.
53. POZUELO YVANCOS, J.M. 1994. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
54. PRADA OROPEZA, R. 1979. *El lenguaje narrativo*. San José, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana.
55. SHAW, D.L. 1992. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
56. SIMON, J. K. 1984. *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
57. SWINGWOOD, A. 1988). *Novela y revolución*. México, Fondo de Cultura Económica.
58. TACCA, O. 1978. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.
59. URIARTE, I. 1978. "Sobre Marco Antonio Flores, Los compañeros". En *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh. No.102-103.

Publicaciones periódicas guatemaltecas:

60. Diario *El Gráfico*. 1969-1979. Guatemala, Compañía Editora El Gráfico. Varios números.
61. Diario *Siglo Veintiuno*. 1996. Guatemala, Corporación de Noticias. Varios números.
61. Revista *Crónica*. 1996. Guatemala, Anahté. Varios números.
62. Revista *La ermita*. 1996. Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios. No. 3, separata no. 1.
63. Revista *La semana*. 1971. "En Guatemala se están dando ahora nuevas oportunidades a los escritores". Guatemala, Editorial Istmo. No. 24.

64. _____, 1972. "Los compañeros de Marco Antonio Flores: una crítica a la sociedad. Guatemala, Editorial Istmo. No. 41, 2da época.

Y GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)

GUERRA DE
Cuba (1954)