

José David Marroquín Chur

LOS RECURSOS NARRATIVOS EXPERIMENTALES Y
LA ESTÉTICA DEL *POSTBOOM* EN *EL ESPLENDOR
DE LA PIRÁMIDE* DE MARIO ROBERTO MORALES

Asesor: Lic. Milton Alfredo Torres Valenzuela



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

Este trabajo fue presentado por
el autor como trabajo de tesis,
Licenciado en Letras

Guatemala, noviembre de 2005

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. MARCO CONCEPTUAL	7
1.1 Antecedentes del problema	7
1.2 Justificación de la Investigación	7
1.3 Determinación del problema	8
1.3.1 Definición del problema	8
1.3.2 Alcances y límites de la Investigación	9
2. MARCO CONTEXTUAL	11
2.1 La nueva novela latinoamericana	11
2.1.1 La narrativa del <i>Boom</i>	13
2.1.1.1 La Revolución Cubana (1959)	13
2.1.1.2 El impulso editorial	14
2.1.1.3. El impacto en Europa	14
2.1.1.4 Características principales del <i>Boom</i>	14
2.1.2 El <i>Postboom</i>	15
2.1.2.1 Contexto social, político y económico mundial del <i>Postboom</i>	16
2.2 La novelística guatemalteca en los años 70	18
2.2.1 La narrativa de Mario Roberto Morales	21
2.2.1.1 <i>El esplendor de la Pirámide</i>	26
2.2.1.1.1 Contexto social, político y económico nacional de <i>El esplendor de la Pirámide</i>	29
3. MARCO TEÓRICO	37
3.1 La novela y sus elementos	37
3.1.1 El narrador y los puntos de vista	38
3.1.2 Los personajes	39
3.1.3 El tiempo, el espacio o marco geográfico y la acción	40
3.2 El experimentalismo literario	41
3.3 Estética del <i>Postboom</i>	42
3.3.1 Narrativa urbana	43
3.3.2 Carácter testimonial	44
3.3.3 Uso del lenguaje coloquial	46
3.3.4 Influencia de los medios de comunicación de masas	48
3.3.4.1 Influencia del cine	50
3.3.4.2 Influencia de la música	51
3.3.4.3 Influencia del periodismo	52

3.3.5	Uso de la intertextualidad	53
3.3.6	Autorreferencialidad del relato	53
3.3.7	Innovaciones estructurales	54
3.3.8	Puntos de vista	55
3.3.9	Novelas abiertas	56
3.3.10	Personajes	56
4.	MARCO METODOLÓGICO	59
4.1	Objetivos	59
4.1.1	Objetivo General	59
4.1.2	Objetivos específicos	59
4.2	El método	60
4.3	Análisis interno o del contenido	61
4.3.1	Análisis de personajes	62
4.3.2	Marco geográfico	63
4.3.3	Atmósfera	63
4.3.4	Temas	64
4.4	Análisis de la forma	64
4.4.1	Puntos de vista	64
4.4.1.1	Uso de la segunda persona gramatical desde el punto de vista de la primera persona gramatical	66
4.4.1.2	Narrador protagonista	66
4.4.2	Técnicas narrativas	67
4.4.2.1	Uso del diálogo	67
4.4.2.2	Uso del guión de cine	68
4.4.2.3	Influencia de la música	69
4.4.2.4	Noticias periodísticas	69
4.4.2.5	Diario del protagonista	70
4.4.2.6	Carta del actor	70
4.4.2.7	Intertextualidad	70
4.4.2.8	Autorreferencialidad del relato	71
4.4.2.9	Influencia de la forma testimonial	71
4.4.2.10	Variaciones de tipos de letra, uso de signos de puntuación y uso de signo de división	72
4.4.3	Estructura del relato	73
4.4.3.1	Estructura externa del relato	73
4.4.3.2	Estructura interna del relato	73
4.4.4	El tiempo en el relato	74
4.4.5	Lenguaje	76
4.4.5.1	Los registros lingüísticos en la obra	76
4.4.5.1.1	Uso del registro coloquial	76
4.4.5.1.2	Uso de expresiones malsonantes	76
4.4.5.1.3	Uso de jerga guerrillera	77
4.4.5.1.4	Uso de jerga cinematográfica	77
4.4.5.2	Formas de tratamiento	77
4.4.5.2.1	Uso de voseo	78
4.4.5.2.2	Uso del tuteo	78

4.4.5.2.3 Combinación del voseo con el tuteo	78
4.4.5.3 Los regionalismos en la obra	78
4.4.5.3.1 Guatemaltequismos	79
4.4.5.3.2 Mexicanismos	79
5. ESTUDIO CRÍTICO DE LA OBRA (RESULTADOS)	81
5.1 Análisis interno o del contenido	81
5.1.1 Análisis de personajes	81
5.1.1 .1 Análisis de personajes principales	81
5.1.1.1.1 Pirámide	82
5.1.1.1.2 El Actor	86
5.1.1.2 Personajes secundarios	89
5.1.1.2.1 El Poeta	90
5.1.1.2.2 Checha	91
5.1.1.2.3 El Árabe	92
5.1.1.2.4 La policía mexicana	93
5.1.1.3 Relaciones entre los personajes	96
5.1.1.3.1 Relación entre Pirámide y el Actor	96
5.1.1.3.2 Relación entre Pirámide y el Poeta	99
5.1.1.3.3 Relación entre Pirámide y el Árabe	100
5.1.1.3.4 Relación entre el Actor y el Poeta	100
5.1.1.3.5 Relación entre el Actor y Checha	101
5.1.1.3.6 Relación entre la policía y los capturados: el Actor, Pirámide y Checha	101
5.1.3 Análisis del marco geográfico	103
5.1.3.1 Primera parte: “Transparencia original de la Pirámide”	103
5.1.3.2 Segunda parte: “Pirámides a la sombra”	106
5.1.3.3 Tercera parte: “Sombra de Pirámide”	112
5.1.3.4 Síntesis del marco geográfico	116
5.1.4 Atmósfera del relato	117
5.1.4.1 Atmósfera de la primera parte del relato: “Transparencia original de la pirámide”	117
5.1.4.2 Atmósfera de la segunda parte del relato: “Pirámides a la sombra”	122
5.1.4.3 Atmósfera de la tercera parte del relato: “Sombra de Pirámide”	128
5.1.4.4 Síntesis de la atmósfera	129
5.1.5 Temas principales	131
5.1.5.1 El amor	131
5.1.5.2 La violencia	137
5.1.5.3 Síntesis de los temas principales	141
5.2 Análisis de la forma	142
5.2.1 Puntos de vista	142
5.2.1.1 Uso de la segunda persona gramatical desde el punto de vista de la primera persona gramatical	142
5.2.1.2. Narrador protagonista	149

5.2.2 Técnicas narrativas	155
5.2.2.1 Uso del diálogo	155
5.2.2.2 Uso del guión de cine	160
5.2.2.3 Influencia de la música en el relato	167
5.2.2.4 Utilización de noticias periodísticas	172
5.2.2.5 Utilización de diario personal	177
5.2.2.6 Carta del actor	179
5.2.2.7 Intertextualidad	180
5.2.2.8 Autorreferencialidad	187
5.2.2.9 Influencia de la forma testimonial	192
5.2.2.10 Variaciones de tipos de letra, uso de signos de puntuación y uso de signo de división	197
5.2.3 Estructura del relato	202
5.2.3.1 Estructura externa	202
5.2.3.2 Estructura interna del relato	204
5.2.4 El tiempo en el relato	212
5.2.5 Lenguaje	223
5.2.5.1 Los registros lingüísticos en la obra	223
5.2.5.1.1 Uso del registro coloquial	223
5.2.5.1.2 Uso de expresiones malsonantes	224
5.2.5.1.3 Uso de jerga guerrillera	225
5.2.5.1.4 Uso de jerga cinematográfica	225
5.2.5.2 Formas de tratamiento	226
5.2.5.2.1 Uso del voseo	226
5.2.5.2.2 Uso del tuteo	227
5.2.5.2.3 Combinación entre el voseo y el tuteo	228
5.2.5.3 Los regionalismos en la obra	229
5.2.5.3.1 Guatemaltequismos	229
5.2.5.3.2 Mexicanismos	230
6. CONCLUSIONES	233
7. BIBLIOGRAFÍA	239
8. ANEXO	243

INTRODUCCIÓN

La narrativa guatemalteca contemporánea se ha caracterizado por su profundo contenido social. La realidad socioeconómica de nuestro país ha sido una preocupación constante en la mayoría de los narradores locales, que abordan en sus obras temas como: la pobreza, la represión política, el enfrentamiento armado, el problema de la tierra, la exclusión del indígena, el racismo, entre otros.

El esplendor de la Pirámide no se sustrae de esta temática; sin embargo, el mayor aporte de esta novela a las letras guatemaltecas y regionales lo constituye la innovadora propuesta estética, que sitúa a la obra dentro de la narrativa latinoamericana de vanguardia en la década de los años ochenta

En virtud de lo anterior, esta investigación tiene como finalidad determinar el carácter innovador y experimental de la obra, así como establecer si la misma se puede clasificar dentro del *Postboom* latinoamericano.

Para el estudio de la obra se recurre a los elementos metodológicos fundamentales del método estilístico, propuestos por Raúl Castagnino y Enrique Anderson Imbert. El método de análisis se divide en dos grandes componentes: el análisis interno o del contenido y el análisis de la forma; estos a su vez, se subdividen en diversos aspectos que se describen en el Marco Metodológico de esta investigación.

Es importante indicar que para ejemplificar y analizar los aspectos estudiados, se recurrió a incluir citas de la obra, las cuales son transcritas con total apego al texto original. Es por ello que en los fragmentos citados se observa una amplia diversidad de tipos de letra utilizados como redonda, cursiva y negrilla, ya que de esta manera aparecen en el discurso de la novela en la segunda edición de Rusticatio Ediciones, Guatemala, 1995.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes

La obra narrativa de Mario Roberto Morales es una de las más prolíficas e innovadoras dentro de narrativa guatemalteca de finales del siglo XX: *Los demonios salvajes*, *El esplendor de la Pirámide*, *Señores bajo los árboles*, *El ángel de la retaguardia* y *Los que se fueron por la libre* son sus títulos más conocidos. Su obra ha sido reconocida con numerosos premios regionales como: el Premio Único Centroamericano de Novela con *Los Demonios Salvajes* (Guatemala, 1977) y el Premio Latinoamericano de Narrativa EDUCA con *El esplendor de la Pirámide* (Costa Rica, 1985), por lo que su valía y calidad literaria son innegables.

A pesar de lo anterior, no existen estudios e investigaciones formales y sistemáticas acerca de *El esplendor de la Pirámide*. En los libros de crítica e historia de la literatura guatemalteca y centroamericana únicamente aparecen comentarios breves sobre el autor y su obra en general. Solamente se encontraron cuatro artículos en el matutino *Siglo XXI*, de los años 1994 y 1995, que se refieren al autor, a la novela en estudio y a las otras obras del escritor.

Debido a las razones antes expuestas surgió la idea de realizar un estudio más profundo de la novela *El esplendor de la Pirámide*.

1.2 Justificación de la Investigación

Esta investigación busca contribuir con el estudio científico de la literatura nacional, al analizar las propuestas literarias desarrolladas en la novela *El*

esplendor de la Pirámide por su autor, Mario Roberto Morales, quien es uno de los escritores contemporáneos más representativos de las letras guatemaltecas.

Asimismo, este estudio busca contrastar y valorar una novela guatemalteca contemporánea, con las tendencias estéticas actuales surgidas en Latinoamérica, en particular con el *Postboom*.

Por lo anterior, se puede afirmar que esta novela es un valioso aporte a las letras nacionales y latinoamericanas, razón por la que se justifica su análisis como trabajo de tesis.

1.3 Determinación del problema

La obra literaria de Mario Roberto Morales, uno de los autores contemporáneos de mayor producción, creatividad, no ha sido estudiada a plenitud. En virtud de esta problemática, este trabajo busca profundizar en el estudio e interpretación de la novela *El esplendor de la Pirámide*, del autor en mención, a través de la descripción, análisis y valoración de los principales elementos y técnicas narrativas, así como su ubicación dentro de las corrientes narrativas contemporáneas.

1.3.1 Definición del problema

La novela *El esplendor de la Pirámide* de Mario Roberto Morales utiliza elementos y recursos narrativos que, por su innovación y originalidad, pueden considerarse de tipo experimental. Asimismo, por sus características literarias, dicha novela se puede ubicar dentro de la narrativa del *Postboom* latinoamericano.

1.3.2 Alcances y límites de la Investigación

Este estudio se centra en la descripción y el análisis de los principales aspectos del contenido y de la forma desarrollados en la obra *El esplendor de la Pirámide*, y que poseen un carácter innovador y original, así como su identificación dentro del experimentalismo narrativo y el *Postboom* latinoamericano. Para ello, esta investigación se concentra en la obra en sí misma.

- Este trabajo pretende contribuir con el estudio científico de la literatura nacional al analizar las propuestas estéticas planteadas en uno de los escritores contemporáneos guatemaltecos más representativos.
- Esta investigación busca contrastar y valorar una obra literaria nacional contemporánea con las tendencias estéticas actuales en Latinoamérica y el mundo.
- Este estudio busca aplicar la metodología científica del análisis literario en la obra de estudio para posteriormente servir como recurso didáctico y como un punto de partida para futuras investigaciones.

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1. La nueva novela latinoamericana

A partir de la década de 1940, se da en Latinoamérica un cambio sustantivo en las formas de expresión de la narrativa y en particular en la novela. Los ámbitos geográficos, rurales y naturales, así como las obras de un fuerte contenido y compromiso social y político, ceden su espacio a la narrativa urbana y con temáticas diversas de carácter más universal. Entre los autores que inician esta renovación podemos citar a: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, entre otros. Borges, según Carlos Fuentes, es el primer narrador plenamente urbano de Latinoamérica, quien además desarrolla su obra dentro de una nueva poética: la literatura fantástica. Por su parte, Alejo Carpentier también desarrolla una nueva propuesta literaria: lo real maravilloso; y Miguel Ángel Asturias recrea en la literatura la corriente del realismo mágico. Tanto la literatura fantástica, lo real maravilloso y el realismo mágico se originaron a partir de corrientes de vanguardia europeas tales como el surrealismo, el expresionismo y el ultraísmo.

Asturias que con sus novelas *El señor Presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949) se convierte en un punto de referencia, tanto para los escritores guatemaltecos, como para los latinoamericanos posteriores a él.

Debemos de tener en cuenta que estos cambios se gestaron inmersos dentro de intensos procesos de cambios culturales, sociales, políticos y económicos en Latinoamérica tales como: las repercusiones del llamado crack estadounidense en la depresión de 1929 y la baja acelerada en los precios del café en los años treinta, el desarrollo de las grandes urbes con toda su complejidad, el surgimiento de los cinturones de miseria alrededor de dichas urbes, la convulsa e inestable situación política, los regímenes autoritarios, el

intervencionismo extranjero, en particular el ejercido por los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial.

En el caso particular de Guatemala, es importante resaltar el problema agrario latifundio-minifundio, es decir, la tenencia de grandes extensiones de tierras por la burguesía agro-exportadora, contraste con la posesión de pequeñas parcelas por el campesinado, y la consecuente necesidad del mismo de ofertar mano de obra barata para los latifundistas. En cuanto al intervencionismo norteamericano, este se manifestó, fundamentalmente, a través de los privilegios que gozaron las empresas trasnacionales norteamericanas y su ingerencia en la política local.

En el plano de la estética literaria, fueron decisivas las influencias europeas y estadounidenses a través de las obras de Joyce, Proust, Kafka, Breton, Faulker, Dos Passos, Virginia Wolf, entre otros. Como un efecto de esto, Asturias se vale de los recursos y técnicas contemporáneas para desarrollar temáticas propias de lo regional americano y hace surgir en literatura la corriente del realismo mágico que más tarde será seguida y desarrollada también por otro premio Nobel de literatura, el escritor colombiano Gabriel García Márquez. Dentro de estas técnicas se puede mencionar el concepto cubista del tiempo y el manejo de una amplia diversidad de puntos de vista, tal como se aprecia en *El Señor presidente*:

“La idea de tiempo inmóvil y eterno a la vez es una característica del cubismo, que en la década de 1920 y 1930, cuando Asturias comenzó a escribir esta novela estaba muy de moda entre los vanguardistas tanto en la pintura como en la literatura. Otro rasgo cubista es la multiplicidad de puntos de vista. En un retrato de Picasso, vemos a persona desde distintos ángulos. En *El Señor Presidente*, la narración se proyecta en la pantalla alternando entre el punto de vista de unos diez personajes.” (21: 224)

2.1.1 La narrativa del *Boom*

En la década de los años cincuenta del siglo pasado, surgieron nuevas obras y nuevos autores tales como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, entre otros, que vinieron a constituir el denominado *Boom Literario* latinoamericano. Sin embargo, el auge definitivo del *Boom Literario* se logra en los años sesenta, después de una etapa de maduración que se manifestó en su plena internacionalización y en una renovación de sus formas discursivas. Los factores históricos, socio-políticos y culturales que incidieron en el desarrollo y consolidación del *Boom* fueron:

2.1.1.1 La Revolución Cubana (1959)

Este acontecimiento político fue visto con simpatía y como modelo a seguir por los intelectuales latinoamericanos. Uno de los productos de la revolución fue darle un espacio propio a la cultura:

“La Revolución cubana, por su parte prestó atención desde el comienzo a los problemas culturales; para ello creó una institución, “Casa de las Américas”, con una revista del mismo nombre, unos concursos, premios que se convierten enseguida en el centro de la cultura revolucionaria que hacían suya estos escritores. En el número 26 de la revista Casa de las Américas (octubre-noviembre de 1964), abierta por entonces a las formas más experimentales de la nueva literatura, aparecieron textos de Carpentier, Cortázar, Onetti, Sábato , Fuentes y Vargas Llosa... (18: 45)”

2.1.1.2 El impulso editorial

El desarrollo del *Boom* también estuvo muy ligado al impulso editorial generado por algunas editoriales españolas que buscaban incursionar con un mayor impacto en el mercado latinoamericano. La estrategia empleada fue la creación de premios para escritores de habla hispana, lo que generó un importante éxito comercial y la difusión de los autores del *Boom* como: Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez y Julio Cortázar.

2.1.1.3. El impacto en Europa

En otros países de Europa la nueva narrativa latinoamericana despierta un inusitado interés. En Francia, los autores latinoamericanos obtienen premios como el que otorga *Le monde* al mejor libro extranjero. De ellos podemos mencionar a Ernesto Sábato, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante. Las novelas *Sobre héroes y tumbas* y *Cien años de soledad* se convierten en *bestsellers*¹.

2.1.1.4 Características principales del *Boom*

A continuación se presenta una síntesis de las características del *Boom*, según Marina Gálvez:

- a) Preocupación por las estructuras narrativas, lo que demanda un lector activo que sea capaz de organizar la materia narrativa.

¹ Éxito editorial (traducción libre)

- b) La experimentación lingüística motivada por la búsqueda de identidad cultural creando una realidad propia dentro de la novela. El componente principal del discurso pasa a ser lo metalingüístico.
- c) Las obras se desarrollan en un tono más intimista.
- d) Tendencia a la unificación de géneros literarios: poesía y novela; y extraliterario: música y novela.

2.1.2 El *Postboom*

Según el crítico literario uruguayo Ángel Rama, la década de los años sesenta marca un punto crucial en la literatura latinoamericana: por un lado, la intensa demanda de obras de los autores ya consagrados como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros; y por el otro, el surgimiento de un grupo de jóvenes que pretenden renovar la narrativa establecida por los autores del *Boom*:

“La modificación sí se ha producido, pero al margen del *Boom*, en el proceso de incorporación de una nueva generación narrativa que trabaja en la construcción de una nueva escritura...” (42: 7)

Asimismo, Emmanuel Tornes Reyes, al referirse a una nueva generación literaria, coincide con esta afirmación:

“... a finales de la década de los sesenta, construían una poética diferente, para expresar inquietudes también distintas, de las del grupo de novelistas simbolizados por García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier y Lezama Lima.” (42: 2)

Esta nueva generación de escritores ha sido denominada **Postboom**, **Postmodernismo** o bien los **Novísimos**. Para este estudio se empleará el término *Postboom*, por ser el que presenta mayor precisión, en virtud de que su significado corresponde específicamente a un movimiento literario latinoamericano posterior al *Boom*. Además, el término *Postboom* también corresponde a la denominación dada por el destacado literato cubano Emmanuel Tornés Reyes, quien realizó un amplio y detallado estudio de esta generación de escritores en su obra *¿Qué es el Postboom?*

Se considera iniciador de esta nueva escritura al argentino Manuel Puig, con sus novelas *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*. A él se incorpora toda una pléyade de inquietos e innovadores creadores como Reinaldo Arenas, Antonio Skármeta, Jorge Ibarguengoitia, Fernando del Paso, Sergio Ramírez, Alfredo Bryce Echenique y los novelistas mexicanos de la literatura de la onda, José Agustín y Gustavo Sáinz.

2.1.2.1 Contexto social, político y económico mundial del *Postboom*

Esta nueva narrativa tiene sus orígenes en una época de cambios y convulsiones en todas las sociedades latinoamericanas tales como: el acelerado endeudamiento externo, la corrupción en los estratos gubernamentales, la profundización de la dependencia económica y política, el intervencionismo norteamericano, las migraciones del campo a la ciudad -con todos los lastres que tal situación conllevó-, los movimientos guerrilleros y la represión política .

Entre de los hechos históricos que marcaron a los escritores de esta generación, podemos mencionar tres acontecimientos decisivos, todos ocurridos en 1968: el movimiento cultural e ideológico renovador gestado en París, la

represión de la protesta estudiantil en Tlatelolco, México y la intervención soviética en Checoslovaquia:

“Lejos de nuestras fronteras, otro desafortunado hecho desencadenaría hacia una creciente ola de repudio en el planeta: la intervención de las tropas soviéticas en Checoslovaquia en 1968. Este acontecimiento fue un golpe contra la agrietada tabla de valores del socialismo esteuropeo. La gente comenzó a desconfiar de todas partes.” (42: 18)

A partir de estos hechos, la militancia y el proyecto revolucionario latinoamericano son vistos con mayor flexibilidad, amplitud y autocrítica. Debido a la represión sufrida en muchos países latinoamericanos, el exilio se convirtió en una constante de esta generación de escritores:

“... la producción en el exilio, forzado o voluntario, la necesaria salida de medios cerrados y hostiles para contemplarlos con una perspectiva más amplia, por lo común crítica y aún revanchista, desde el marco de una cultura universal. En esta operación distanciadora no solo clarifican la visión sino que asumen los instrumentos modernos del análisis e indirectamente se posesionan en su marcada tendencia universalista.” (37:17)

Este hecho, pese a ser condenable, permitió a estos escritores renovar, innovar e incursionar en nuevas propuestas estéticas, a partir de una visión más amplia, con carácter universal.

Otro hecho decisivo, que permite perfilar el carácter de la literatura del *Postboom*, fue la influencia norteamericana de los medios de comunicación de masas:

“La influencia norteamericana de este período se agranda desmesuradamente porque en los enclaves urbanos más desarrollados se produjo una fuerte

transculturación mediante los “mass media”¹ que hizo posible construir una literatura enriquecida no solo por la lectura de modelos que expresaban unos fenómenos parecidos sino la propia experiencia cotidiana; en realidad más que a través de los libros (como ocurrió en las generaciones anteriores), la influencia norteamericana llegó a estas generaciones recientes a través del cine, la televisión, las revistas ilustradas, etc.” (18:93)

2.2 La novelística guatemalteca en los años 70

En la década de los años setenta se origina una importante producción y renovación en la narrativa guatemalteca y centroamericana, tal como lo señala el literato y novelista Arturo Arias:

“Es innegable que a partir de la década de los setenta ha habido una explosión no sólo en cantidad sino –sobretudo- en calidad de la narrativa producida en Centroamérica.” (6: 1)

El aparecimiento de la novela *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores en 1976, marca un hito en la narrativa guatemalteca, como lo indica Albizúrez Palma:

“En 1976, Marco Antonio Flores publica *Los compañeros*, y con esta obra incorpora la novela guatemalteca al movimiento renovador generado por el **Boom**.” (2: 28)

“Ahora bien, después de *Hombres de maíz*, una de las más sobresalientes novelas guatemaltecas es *Los compañeros* (1976) de Marco Antonio Flores (1937). Con ella la renovación de la novela nacional se intensifica hasta llegar a producir una fractura total con la novelística guatemalteca anterior. (...) Justo a los treinta años de aparecido *El señor Presidente* (1946), novela

¹ Medios de comunicación de masas (traducción libre).

que fracturó nuestra tradición novelística y nos introdujo en la corriente literaria universal, apareció *Los compañeros*. Ella vino a romper de nuevo nuestra tradición novelística, empapada de criollismo y concedió a la novela de Guatemala un impulso renovador. Con su obra Flores sacó a nuestra novela de una situación de estancamiento ya removida por Monteforte y Solórzano.” (1: 83, 84)

Esta novela presenta aspectos que la diferencian notablemente de la narrativa que se venía practicando en Guatemala hasta entonces. A continuación se presenta una síntesis de sus principales características, según Albizúrez Palma:

- a) Incorporación de la temática referida al conflicto armado guatemalteco, originado en 1962
- b) Ruptura de la linealidad temporal
- c) Uso de técnicas vanguardistas, como el monólogo interior y el *flashback*
- d) Transgresión de las normas sintácticas y morfológicas
- e) Incorporación del erotismo
- f) Utilización del lenguaje popular y del argot

Con la publicación de *Los compañeros*, se da inicio a un período de una importante e innovadora producción novelística, dentro de la cual podemos mencionar la obra de Mario Roberto Morales, Arturo Arias, Dante Liano, Adolfo Méndez Vides y Luis de Lión. Dante Liano, quien además de ser autor de esta generación es un destacado crítico literario, señala que las obras de los creadores en mención, se inscribe dentro de lo que él denomina **narrativa de la violencia**:

“... en el contexto guatemalteco se trata del tema por excelencia. El encuentro con la violencia, aunque sea de manera fortuita es una probabilidad no desdeñada en la cotidianidad de un guatemalteco, independientemente de la clase social a la que pertenezca. La literatura

como quiera que se ejerza, no puede sustraerse a esa violencia del ambiente.” (20: 259,260)

Liano también nos indica la existencia de tres tipos de obras dentro de la narrativa de la violencia:

- a) “obras testimoniales , como *Los días de la Selva*, de Mario Payeras o como *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos;
- b) obras de denuncia: aquéllas que, de una u otra manera , siendo principalmente obras literarias también denuncian la situación de violencia del país;
- c) obras de violencia oblicua: aquéllas en las que, por voluntad del autor, la violencia aparece de manera escondida.” (20: 261)

Como podemos apreciar la temática de la narrativa guatemalteca contemporánea está profundamente vinculada a la problemática socio-política. Como asunto, el conflicto armado ha sido recurrente en la nueva narrativa guatemalteca:

“El acontecimiento político que marca indeleblemente estos productos novelísticos es el fenómeno de la insurgencia armada, que se inicia en Guatemala a partir del intento de golpe de estado el 13 de noviembre de 1960 por parte de un grupo de oficiales del ejército.” (42: 72)

Este hecho influye decisivamente en los escritores guatemaltecos, pero es más acusado en las obras de Marco Antonio Flores y Mario Roberto Morales. Este último, inclusive, nos relata acerca de su militancia en los movimientos revolucionarios en su novela de testimonio, *Los que se fueron por la libre –historia personal de la lucha armada y la guerra popular-* (1998).

En el plano del discurso narrativo, las innovaciones introducidas por Marco Antonio Flores se consolidaron y a partir de ellas se realizaron nuevas experimentaciones literarias. Los rasgos fundamentales de esta nueva narrativa, según algunos críticos como Arturo Arias y Dante Liano, son:

- a) Predominancia de los relatos breves
- b) Incorporación de lo erótico y lo lúdico
- c) Emergencia del habla urbana y de lo escatológico
- d) Ruptura de la linealidad temporal
- e) Transgresión a las normas gramaticales
- f) Predominancia de las voces discursivas como elementos centrales del relato dejando en un segundo plano a los personajes y a la trama
- g) Multiplicidad de las voces discursivas
- h) Uso del discurso directo e indirecto
- i) Intencionalidad en la creación de una obra literaria contemporánea que se reconozca como tal
- j) Novelas abiertas

2.2.1 La narrativa de Mario Roberto Morales

Mario Roberto Morales es uno de los escritores más prolíficos e innovadores en la narrativa guatemalteca contemporánea. Su primera producción literaria corresponde al año 1969, constituida por una colección de relatos breves denominada *La Debacle*. Al respecto, el escritor guatemalteco Carlos René García Escobar, en el prólogo de dicha obra, comenta lo siguiente:

“En esta primera muestra literaria, Morales hace gala de su virtuosismo en el uso de la pluma cuando escribe su realidad infantil y sus despertares juveniles bajo el alero de los recursos surrealistas y oníricos. Ya desde aquel momento, como casi todos los escritores guatemaltecos

contemporáneos, presenta a los lectores pasajes autobiográficos literaturizados en estampas de acción reflexión, convertidas en anecdotario que llevaría por título un nombre que refleja sus encontronazos consigo mismo.” (19: iii)

Dos años después, en 1971 obtuvo el Premio Centroamericano y del Caribe de Novela con la novela *Obraje*, en los Juegos Florales Centroamericanos y del Caribe de Quetzaltenango. Esta novela nunca fue editada y los originales desaparecieron.

Posteriormente, en 1977 obtuvo el Premio Único en el Certamen Nacional Permanente con *Los Demonios Salvajes*, que constituye una de sus obras más reconocidas y difundidas porque junto a *Los compañeros* de Marco Antonio Flores se constituyeron como obras fundacionales de una nueva narrativa guatemalteca y centroamericana:

“*Los compañeros* y *Los demonios salvajes* son las dos novelas guatemaltecas y centroamericanas junto con *Caperucita en la zona roja* de Manlio Argueta¹ son las tres novelas en Centroamérica que ponen la novela Centroamericana en las temperaturas del *Boom*. Es decir, el **Boom** instaura un estilo en toda América Latina y en Centromérica la gente seguía escribiendo como Asturias, como Salarrué. (...) Ese es un primer momento de nuestra novela digamos Post-Asturias, Post-Monteforte Toledo, Post-Flavio Herrera.” (31)

Una de las constantes en la narrativa de Mario Roberto Morales lo constituye el carácter experimental de su narrativa, el mismo autor enfatiza este aspecto que se inicia con *Los demonios salvajes*:

¹ Escritor salvadoreño contemporáneo

“Cada una de mis novelas es de alguna manera una propuesta estética diferente, yo siempre me he preocupado no sólo por contar una historia sino por hacer una propuesta estética tratando de indagar las posibilidades del género novelístico. (...) Todo lo que hizo el *Boom* no tenía equivalentes y eso nos toco hacer a nosotros y por eso la línea experimental. (...) Yo creo que los *Demonios Salvajes* es una novela moderna en el sentido en que es una novela cuya estructura esta inspirada en Joyce, en Cortázar. El Boom es la modernización plena de la novela latinoamericana, o sea toda estructura esquizoide, fragmentaria en fin traer a Guatemala una novela experimental. Es más, *Los demonios salvajes* es mucho más experimental que *Los compañeros*, en cuanto al juego de malabarismos, al juego de estructuras, lenguajes etcétera.” (31)

Dentro de los aspectos innovadores de este experimentalismo literario se pueden mencionar: la estructura fragmentaria de la narración, la no linealidad del manejo temporal, la renovación lingüística y el tono irreverente y desenfadado del relato. Al respecto, Alvizúrez Palma y Barrios y Barrios apuntan lo siguiente:

“La novela arranca en los años sesenta y se sitúa en el ámbito concreto de la ciudad de Guatemala. La técnica narrativa se revela empapada de recursos como el **flash-back** y la analepsis repetitiva. El lenguaje mezcla, como el caso de Flores, el habla de personajes y narrador, y manifiesta un nivel de lengua propio de los adolescentes guatemaltecos, propios de las capas medias en los años sesenta. Morales intensifica, en este aspecto, la burla, la ironía, y la broma lingüística como una perspectiva de humor, -a veces negro- que debilita la carga sociopolítica a cambio de reflejar la perenne no seriedad del guatemalteco tan dado a reírse de todo y de todos. Tanto la novela como los recientes cuentos de Morales lo emparentan con José Agustín y Gustavo Sáinz, en cuanto a búsqueda de un lenguaje narrativo anticonvencional, enraizado en la extracción social del autor.” (1:84)

El mismo autor, Mario Roberto Morales, señala que, en *Los demonios salvajes*, hay una búsqueda por plantear la militancia revolucionaria desde la perspectiva de los jóvenes de clase media acomodada influenciados por elementos culturales de moda como la música y el cine:

“... los vientos de los escritores de “la onda” de México, Gustavo Sáinz y José Agustín, que van a ser decisiva influencia en *Los demonios salvajes*, novela en la cual se intenta una renovación ideológica en el tratamiento de los problemas personales y colectivos de la revolución. *Los demonios salvajes* es un intento por desarrollar el tema y el problema de la militancia revolucionaria desde un ángulo moral diferente y aunque no logra escaparse de la sensación de dolor y derrota de la ideología revolucionaria, tal y como se desarrolla en la conciencia de jóvenes de capa media acomodada, con un inmediato pasado de desparpajo por la música pop, de “rebelión sin causa” y de sensualismo propagado por el cine norteamericano de los años 60. Es una novela juvenil y festiva en cada una de sus estructuras, y juvenil y atormentada en otra de ellas. Estas constantes se entrelazan originando el texto novelístico global.” (30: 77)

Su obra posterior fue *El esplendor de la Pirámide*, que se hiciera acreedora del Premio Centroamericano de Novela EDUCA en 1986. Esta novela, que pertenece a la creación narrativa producto del conflicto armado, presenta una serie de aportes e innovaciones a la novelística guatemalteca contemporánea que se desarrollarán mas adelante. En 1993 se publicaron nuevamente *Los demonios salvajes* y *El esplendor de la Pirámide*. Un año después, en 1994, fue publicada *Señores bajo los árboles*, denominada por el autor, testinovela, en la cual nos traslada el dolor, el terror y el horror de la represión que sufrió Guatemala durante el conflicto armado desde la perspectiva de los indígenas víctimas de la guerra. Al respecto, Morales nos señala lo siguiente:

“... la testinovela es una forma de oralitura: es decir de oralidad escrita (...) En el caso de la testinovela, el factor estructurador es la voz testimonial o las voces testimoniales. Oralitura y testinovela. La primera una forma específica de literatura, estructurada según la oralidad. La segunda: una forma específica de novela, de ficción narrativa, estructurada según la testimonialidad.” (25)

En 1997 publico *El ángel de la retaguardia*, que constituye su obra narrativa de mayor experimentalismo. La académica Lucrecia Méndez de Penedo, al referirse a esta novela señala lo siguiente:

“Novela virtual para un lector interactivo, *El ángel de la retaguardia*, la que fragmentariamente construye y des-construye Mario Roberto Morales. El autor guatemalteco es uno de los más significativos autores de la Nueva Novela Centroamericana, gestada en el humus del Boom, la novela de la onda, la del lenguaje pero necesariamente portadora de un rasgo testimonial que registre la dura historia reciente del istmo. (...) Cinematográficamente, la novela presenta un diseño estructural y plástico altamente experimental (...) La original arquitectura de esta novela, sin embargo, no es gratuita: registra poliédricamente la atmósfera intensa y problemática de una edad y una época. El vigor y el oficio se equilibran sin didactismos limitantes. El humor y el horror también.” (26: Solapas del libro)

Entre septiembre de 1996 y enero de 1997 se publicó por entregas en el diario siglo XXI la narración testimonial *Los que se fueron por la libre*. El autor la llamó folletimonio, por ser un testimonio en forma de folletín, en la que narra sus experiencias como militante de un grupo revolucionario durante el conflicto armado. En 1998 fue publicada en forma íntegra por editorial Praxis, en México.

Carlos René García Escobar, refiriéndose a la producción narrativa de Mario Roberto Morales, señala lo siguiente:

“Todas ellas son ejemplos de innovaciones literarias a la altura de las últimas corrientes del postboom literario latinoamericano que confirma que *La Debacle* en su sencillez narrativa, vislumbraba ya al narrador creativo del lenguaje antiolemne, atípico, desgarrado, conflictuante, de la onda y del testimonio novelado, que sobre la realidad guatemalteca contemporánea colectiva e individual, haya producido nuestro particular y espectral paisaje literario en los últimos cincuenta años.” (26)

Además de su labor como narrador, el autor ha publicado poesía: *Epigramas para interrogar a Patricia* (1982) y *Epigramas* (1990). También ha escrito ensayos académicos como: *La ideología y la lírica de la lucha armada* (1984) y *La articulación de las diferencias* (1998). También ha desarrollado una intensa actividad periodística a lo largo de muchos años, en los principales medios de comunicación social escrita de Guatemala, con su columna llamada *A fuego lento*, que se ha publicado en la *Revista Crónica*, en los diarios *Prensa Libre* y *Siglo XXI*, y actualmente en *El Periódico*.

2.2.1.1 *El esplendor de la Pirámide*

Con *El esplendor de la Pirámide* Mario Roberto Morales da continuidad al experimentalismo literario iniciado con *Los demonios salvajes*:

“En *El esplendor de la Pirámide*, hay una propuesta ética y estética, política e ideológica que pretende ser nueva (...) esta novela quiere proponerse y situarse como un nuevo paradigma narrativo, proyectado con fuerza hacia el mundo exterior a través de la incursión en las fibras más sensibles del mundo interior de los seres humanos: amor y violencia, pasión y serenidad, frustración y esperanza, sabiduría y decadencia, son algunos de los temas

que se toca en el marco convulso de Guatemala, México y Centroamérica a mediados de 1982.” (30: 80)

En efecto, esta es una novela de múltiples aristas, de diversas y creativas propuestas, principalmente en el plano formal. Una de sus principales innovaciones lo constituye la incorporación a la narrativa, de elementos de los medios de comunicación de masas, tal como lo indica el mismo Mario Roberto Morales:

“... yo alegaba frente a ciertas personas que todos los elementos de la cultura de masas: el melodrama, la historia de amor, el cine efectista, la violencia, la cuestión policíaca, todos esos elementos que el espectáculo para masas los usa para embrutecer a la gente, es decir, para no plantearles nada, se podían revertir. Es decir que, se puede agarrar la estética del consumo y llenarla de contenidos diferentes. Esa fue mi intención con *El esplendor de la Pirámide*.” (31)

Morales señala al melodrama como el recurso para atrapar al lector común y corriente:

“... mi idea era si un lector de Corín Tellado, que ya están acostumbrados a ese tipo de narración, a consumir ese tipo de narración, no leen una novela experimental tratemos de hacer una novela experimental que sí la lea ese lector, es decir tratemos de aplicarle un gancho. *El esplendor de la Pirámide* es por eso un uso experimental del melodrama y de la historia de amor. En los registros experimentales del guión de cine, del testimonio y naturalmente de la narración en segunda persona.” (31)

Otra de las preferencias de Morales lo constituye la incorporación de elementos del guión cinematográfico dentro del relato, como producto de la

formación académica del autor, con una intencionalidad estética claramente definida:

“Cuando yo estuve en Italia, en los años 70, estudiando en Florencia, estudie crítica y teoría del cine. Leí muchos guiones de películas clásicas, entonces aprendí la técnica del guión cinematográfico, como escribir guiones para cine. Entonces eso lo traslado a la narrativa: en *El ángel de la retaguardia* lo uso mucho, en *El esplendor de la Pirámide* es un eje fundamental. En *El esplendor de la Pirámide*, la narración a veces quiere ser muy visual, muy sensorial como que la novela fuera una experiencia sensorial para el lector, es decir, que el lector más que leer un libro sienta como la persona que se está metiendo a una piscina, que tiene una sensación táctil, de piel. Entonces claro la técnica del guión es fundamental para mí, la uso mucho, como para que se pudiera filmar.” (31)

Morales afirma que también se vale del testimonio como insumo para crear la ficción literaria, influenciado por la lectura de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*:

“... de allí me vino a mí la idea de usar los testimonios como ejes de narraciones que dieran cuenta de la realidad guatemalteca y lo empecé a hacer en *El esplendor de la Pirámide*. *El esplendor de la Pirámide* es una novela coloquial, en donde hay una coloquialidad ladina guatemalteca y una mexicana, y la coloquialidad indígena de esa voz que narra en algún momento de la novela esa experiencia contrainsurgente. *El esplendor de la Pirámide* también es testimonial en la medida en que todo lo que allí aparece me ocurrió a mí. El personaje está inspirado en mí y la acción esta inspirada en algo que me pasó.” (31)

Finalmente, en cuanto a las influencias literarias, el autor menciona a los autores del *Boom* como referentes inmediatos:

“En cuanto a *El esplendor de la Pirámide* están Cortázar, Fuentes y naturalmente las posibilidades del testimonio. Vargas Llosa, sobre todo el de *Conversación en la Catedral* — eso de intercalar pensamientos y quebrar la sintaxis—, todo el *Boom*. Yo creo que nosotros fuimos hijos del *Boom*, en el caso mío, mi primer libro es del 69, pero mis novelas son de los años 70, las primeras. Naturalmente nuestra herencia era el *Boom* y Asturias.” (31)

2.2.1.1.1 Contexto social, político y económico nacional de *El esplendor de la Pirámide*

El esplendor de la Pirámide fue escrita en 1982, año en el cual Guatemala sufrió la transición abrupta del régimen de Romeo Lucas García por el gobierno de facto de Efraín Ríos Mont. Debido a elecciones fraudulentas, el 23 de marzo de 1982, una facción del ejército dio golpe de estado al gobierno de Lucas García y conformo un triunvirato encabezado por el general Efraín Ríos Montt, quien posteriormente tomo el control del país como jefe de Estado. Este gobierno, como el de sus predecesores, el general Carlos Manuel Arana Osorio (1970-1974), el general Kjell Eugenio Laugerud García (1974-1978) y el general Fernando Romeo Lucas García (1974-1978), se caracterizó por sus altos niveles de corrupción, por la represión política y por ser de tipo militar . El país se encontraba sumergido en un enfrentamiento armado de veinte años de duración. Para la comprensión de dicho fenómeno, deben situarse las principales variables, elementos y sectores de la sociedad guatemalteca que se vieron involucrados en él:

“Si bien en el enfrentamiento armado aparecen como actores visibles el Ejército y la insurgencia, la investigación realizada por la CEH¹ ha puesto en evidencia la responsabilidad y participación de los grupos de poder

¹ Comisión para el Esclarecimiento Histórico

económico, los partidos políticos, y los diversos sectores de la sociedad civil. El Estado entero con todos sus mecanismos y agentes ha estado involucrado. Reducir el enfrentamiento a una lógica de dos actores no explica la génesis, desarrollo y perpetuación de la violencia ni la constante movilización y diversa participación de sectores sociales que buscaban reivindicaciones sociales, económicas y políticas.” (40: 7,8)

En efecto, el enfrentamiento armado guatemalteco tiene sus orígenes en: la exclusión social de las grandes mayorías, la intolerancia hacia la oposición política por parte del Estado y de los políticos en el ejercicio del poder, así como la concentración del poder económico y los privilegios de que gozaban los sectores hegemónicos.

“La historia inmediata no es suficiente para explicar el enfrentamiento armado. La concentración del poder económico y político, el carácter racista y discriminatorio de la sociedad frente a la mayoría de la población que es indígena, y la exclusión económica y social de grandes sectores empobrecidos –mayas y ladinos- se han expresado en el analfabetismo y la consolidación de comunidades locales aisladas y excluidas de la nación.” (40: 7)

Además de la realidad nacional, en el contexto mundial, la influencia de la guerra fría fue decisiva en los destinos de la mayoría de los países latinoamericanos, en particular en Centroamérica, debido su inestabilidad política y convulsiva situación socioeconómica. Por su parte, los Estados Unidos, durante la administración de Ronald Reagan acentuaron su política intervencionista hacia la región:

“El triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua y el estallido de la guerra civil en El Salvador, más la intensificación del conflicto armado en Guatemala, fueron percibidos en Estados Unidos como un serio desafío

para su seguridad y su influencia en el Hemisferio. La respuesta de la administración Reagan consistió en definir a Centro América como zona de “interés estratégico”. El Secretario de Estado, Alexander Haig, enunció, a principios de 1981, la nueva política de “trazar la línea” en El Salvador, lo cual significaba que Estados Unidos se comprometía a impedir un triunfo militar y político del movimiento insurgente. Esta política representó el inicio de una nueva etapa de involucramiento militar estadounidense en la región ...” (41)

En contraposición, la influencia política-ideológica del marxismo-leninismo soviético se canalizó vía el régimen socialista cubano, el cual se constituyó en un decisivo apoyo para los grupos insurgentes:

“Por su parte, la guerrilla planteó como opción política la transformación radical del modelo de sociedad vigente, recurriendo para ello a las armas. La influencia de Cuba y su promoción de la lucha armada, tanto en Guatemala como en el resto del continente, incidieron en este proceso y concepción.” (40: 9)

Es importante destacar algunas particularidades del movimiento guerrillero guatemalteco de esta época, que marcaron puntos de ruptura con los grupos revolucionarios de los años sesenta. Estas fueron: considerar decisiva y determinante la inclusión del indígena en la sociedad y en la política guatemalteca y vincularse con las luchas sociales del campesinado.

Por su parte, el Estado gobernado por militares, lejos de apoyar y facilitar la resolución de la problemática de la sociedad guatemalteca más excluida, incrementaba la confrontación con los sectores indígenas y campesinos:

“En la medida en que los militares trataron de poseer y capitalizar las tierras indígenas y proletarizar la mano de obra indígena con el nombre de progreso y desarrollo nacional, el CUC y sus aliados del EGP encontraron la base para aumentar su apoyo.” (39: 249)

Esta situación fue propicia para la intensificación de la lucha guerrillera a través de sus diversas organizaciones y en varias regiones del país:

“En 1981 la guerra se generalizó en la mayor parte del país, ya que estaban en actividad seis frentes de ORPA, siete del EGP, cinco de las FAR, más las actividades militares de las organizaciones del PGT. Esos frentes abarcaban la Costa Sur, la capital, la región central del Altiplano, el macizo de Los Cuchumatanes y la selva petenera. Se estima que, en su momento de mayor auge, las diversas organizaciones guerrilleras tenían 6,000 combatientes y cerca de 250,000 personas controladas u organizadas en su apoyo.” (41)

Como respuesta, la lucha contrainsurgente y la represión gubernamental se recrudecieron, tanto en el área urbana como en el rural, alcanzando niveles de extrema violencia y terror. En el contexto urbano esta situación se manifestó a través de desapariciones forzosas y asesinatos de políticos de oposición, sindicalistas, catedráticos universitarios y estudiantes; en el área rural, se expresó por medio de masacres hacia la población indígena.

Por su parte, las organizaciones guerrilleras a pesar de que lograron mayor expansión en el área rural, fueron desarticuladas en los centros urbanos y perdieron la posibilidad de lograr una insurrección generalizada.

“Grupos religiosos, sindicales y populares, partidos de tendencia socialdemócrata, la Universidad de San Carlos, entre otros sectores, fueron blanco del ataque de los “escuadrones de la muerte”. Centenares de

dirigentes de primera línea y muchos cuadros intermedios perdieron la vida y otros abandonaron el país, lo cual condujo al desmantelamiento de las organizaciones de masas, que se vieron forzadas a pasar a la clandestinidad. Fueron asesinados decenas de religiosos, inclusive varios sacerdotes. Como resultado de ello, cuando los frentes guerrilleros en el interior del país alcanzaron su mayor capacidad ofensiva, la acción en las ciudades había disminuido drásticamente, y la posibilidad de que la lucha de masas adquiriera proporciones insurreccionales había desaparecido.” (41)

Los frentes rurales pasaron a ser prioridad del ejército por medio de su contraofensiva que se dirigió contra las bases sociales de las organizaciones guerrilleras:

“En tales circunstancias, el ejército pasó a la contraofensiva en los frentes rurales durante la segunda mitad de 1981. La inteligencia militar interceptó información sobre un esfuerzo de concentración de unidades guerrilleras en el Altiplano; por medio de esto se perseguía potenciar la capacidad de ataque de dichas unidades, pero el ejército se anticipó. En forma similar a lo que había sucedido en la primera fase, el ataque principal se dirigió contra las bases de apoyo social de la insurgencia en las zonas en disputa.” (41)

La guerra contrainsurgente y los excesos de violencia de la represión gubernamental generaron reacciones de condena de la comunidad internacional hacia el estado guatemalteco y muestras de solidaridad hacia las víctimas.

“Las actividades internacionales también tomaron un sesgo positivo para los insurgentes. El régimen guatemalteco fue colocado en el grupo de los países sujetos a vigilancia de las Naciones Unidas por la violación a los derechos humanos, lo que coadyuvó a un relativo aislamiento y pérdida de apoyos externos, del gobierno presidido por el General Romeo Lucas

García. Una multitud de Comités de Solidaridad y grupos de diversa naturaleza se activaron en países europeos, latinoamericanos, en Estados Unidos y Canadá...” (41)

Con la llegada de Ríos Montt al poder, se desató una de las peores épocas de violencia y represión que ha sufrido el país, en particular contra población rural:

“Con Ríos Montt el terror continuó de modo más organizado (...)Atacando a los grupos guerrilleros rurales, el ejército entró a poblados del altiplano llevando a cabo atrocidades feroces, destruyendo, relocalizando y reestructurando todas las comunidades indígenas que se sospechaba apoyaban a las guerrillas, todo esto como parte de un plan designado a aterrorizar a los sobrevivientes y obligarlos a apoyar la campaña general del gobierno contra la subversión y revolución.” (39: 284).

Por otra parte, debido a que los acontecimientos relatados en la novela se desarrollan en México D. F., es importante caracterizar el papel que jugó dicho país durante el enfrentamiento armado guatemalteco. En 1982, México era gobernado por José López Portillo del Partido Revolucionario Institucional –PRI-, partido heredero de la Revolución Mexicana, que llevaba más de 50 años ejerciendo el poder en forma ininterrumpida.

Debido a la represión política vivida en Guatemala, decenas de revolucionarios, intelectuales y artistas guatemaltecos se refugiaron en este país vecino. Desde México se organizaron los grupos guerrilleros en la década anterior:

“Por otra parte, varios revolucionarios que se encontraban en el exterior del país formaron la Nueva Organización Revolucionaria de Combate (NORC), que posteriormente adoptó el nombre de Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), y cuyo Comandante General fue Ricardo Ramírez De León (Rolando Morán). El núcleo inicial estaba en México. El 19 de enero de

1972 una columna de 15 elementos, que incluía a Mario Payeras y a César Montes, penetró al territorio guatemalteco por la selva de Ixcán, en el Departamento de Quiché. Durante más de dos años se establecieron en el área selvática y en la Sierra de Los Cuchumatanes y, en junio de 1975, realizaron la primera acción ofensiva...” (41)

3. MARCO TEÓRICO

3.1 La novela y sus elementos

Consiste en una obra del género narrativo, de carácter ficcional, frecuentemente escrita en prosa y de extensión variable. El crítico Miguel García Peinado, en *Hacia una teoría general de la novela*, define a novela de la siguiente manera:

“La novela es un texto que partiendo de hechos acaecidos, que pueden acaecer o totalmente ficcionales (*la historia*) es transformado, gracias al *estilo* del escritor, en la narración de las aventuras, destino o psicología de unos personajes inmersos problemáticamente en un trasunto de la realidad, a través de un *discurso* coherente, generalmente en prosa y de cierta longitud, destinado a producir un efecto estético y referencial en el lector.” (19: 69)

Con base a lo citado con anterioridad, una novela puede inspirarse en hechos reales o irreales y transformarlos, de acuerdo al estilo del autor, en una ficción narrativa. Ana María Platas Tasende indica los aspectos que deben estudiarse en una novela:

“... los principales elementos de la *estructura*, como son el tipo de *narrador*, la *modalización* o *punto de vista*, el *tiempo*, el *espacio*, la *acción*, y, como base del desarrollo de la misma y de la progresión del *tiempo*, los *personajes* y sus rasgos.” (36: 541)

3.1.1 El narrador y los puntos de vista

Con respecto al narrador, Platas Tasende indica lo define de la siguiente manera:

“Ente de ficción que funciona como un personaje esencial en las obras narrativas, sin que ello quiera decir que ha de participar forzosamente de la acción, pues su misión es relatarla, ubicando a los personajes en el tiempo y en el espacio. En el narrador delega, también ficcionalmente el escritor o autor –persona real de quien todo surge- la responsabilidad de contar la historia, de organizarla internamente e incluso de valorarla o comentarla...” (36: 521)

Estrechamente ligado al narrador esta el concepto de punto de vista, del cual Raúl Castagnino indica lo siguiente:

“... es el punto de observación desde el cual el relato puede ser observado e imaginado: es elemento orientador y referencial para el lector.” (10: 132)

Por su parte, Enrique Anderson Imbert en *Crítica interna*, clasifica los puntos de vista de la siguiente manera:

“El narrador asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las acciones y los pensamientos de sus criatura, sucesiva y simultáneamente, por fuera y por dentro. Es el punto de vista del *narrador-omnisciente*. (...)”

El narrador asume el papel de un observador ordinario. Puede describir el mundo objetivo en que están comprometidos los personajes; puede referirnos también lo que hacen y dicen esos personajes. Ese narrador sabe solamente lo que un hombre del montón puede saber sobre sus vecinos; se

le escapa la totalidad de los acontecimientos y la secreta intimidad de los personajes. Es el punto de vista del *narrador-observador*. (...)

El narrador participa en la acción, aunque no como protagonista. Se mezcla en los acontecimientos; pero lo que nos cuenta son las aventuras de otros personajes, más importantes. Es el punto de vista del *narrador-testigo*. (...)

El narrador con sus propias palabras nos cuenta sus peripecias y pensamientos. Es el punto de vista del *narrador-protagonista*.”(4: 262, 263:)

Tanto en punto de vista del narrador omnisciente como el narrador observador, generalmente emplean pronombres en tercera persona gramatical, mientras que el narrador testigo y el narrador protagonista utilizan pronombres en primera persona gramatical.

3.1.2 Los personajes

En relación a personajes, Ana María Platas define y clasifica de la siguiente manera:

“Ente ficcional que tiene un papel determinado en la *acción* de la obra *narrativa* o en la del *teatro*. Probablemente el personaje sea , de todos los aspectos del arte literario, el más difícil de analizar con precisión, de acuerdo con los términos técnicos que pueden definirlo debido a la inacabable gama de personajes susceptibles de ser creados y las diversas maneras de presentarlos (*principales, secundarios...*) (...) La novela los individualiza mediante descripciones, diálogos, comportamientos, juicios emitidos a través del punto de vista del narrador o de otros personajes...” (36: 627, 628)

Los personajes principales son los que poseen un carácter protagónico, mientras que los secundarios no lo poseen, por lo que su importancia es menor.

3.1.3 El tiempo, el espacio o marco geográfico y la acción

El tiempo constituye una de las categorías que conforman la estructura de una novela. Al respecto, Platas Tasende indica lo siguiente:

“El desarrollo de la trama puede hacerse con *tiempo lineal, tiempo retrospectivo, tiempo prospectivo, tiempo simultáneo y tiempo íntimo.*” (36: 835)

El tiempo lineal es el que avanza en forma cronológica y en orden de causalidad. Por su parte, el tiempo retrospectivo rompe con la linealidad cronológica en un momento de la narración por medio de saltos temporales hacia el pasado denominados analepsis, retrospectiones o *flash-back*. En forma contraria, el tiempo prospectivo rompe con la linealidad cronológica de la narración por medio de un desplazamiento hacia un tiempo futuro denominado prolepsis, prospección o *flash-forward*.

Con respecto al tiempo simultáneo o simultaneísmo y al tiempo íntimo, Platas Tasende expresa lo siguiente:

“Mediante el simultaneísmo se presentan acciones diversas que ocurren al mismo tiempo, pero que están protagonizadas por personajes diferentes en espacios distintos.” (36:771)

“Tiempo íntimo o psicológico. Tiempo que, en la novela, teatro o lírica, por estar ligado a la intimidad psicológica del personaje, no puede medirse por el reloj.” (36:838)

Otro elemento fundamental en la articulación de la estructura novelesta lo constituye el espacio o marco geográfico. Al respecto, Ana María Platas Tasende indica lo siguiente:

“Una de las categorías sobre las cuales se articula la estructura de las obras narrativas, dramáticas o líricas. Los espacios pueden ser muy variados (palacios, casas, calles, plazas, naturaleza...) y sus significaciones diversas, pero, por muy reconocibles o “realistas que resulten, siempre son ficcionales y a menudo encierran valores simbólicos.” (36:278)

Finalmente, otro de los elementos que conforman la estructura de la novela lo constituyen las acciones, definidas por Platas Tasende de la siguiente manera.

“Cadena de sucesos lógicos y temporalmente interrelacionados que constituyen la *historia* de una novela, de una obra de teatro o de una película.” (36: 5)

3. 2 El experimentalismo literario

Con respecto a lo experimental en literatura, Ana María Platas Tasende, expone lo siguiente:

“Calificativo aplicado a buena parte de la literatura renovadora y vanguardista del siglo XX que incorpora recursos de estilo, técnicas y sistemas estructuradores con los que pretende alejarse de lo tradicional y lo tópico. “ (36: 301)

Si bien esta definición es amplia, para esta investigación se entenderá por experimental a los aportes e innovaciones de la obra en estudio para la literatura guatemalteca.

3.3 La estética del *Postboom*

Antes de exponer la estética del *Postboom* es importante definir el concepto de estética; la definición del *Postboom* fue desarrollada el Marco Contextual de este estudio. Con respecto a estética, el *Diccionario de la lengua española -DRAE-* ofrece la siguiente definición:

“Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.” (38: 997)

Con base a la cita anterior, se entiende por estética del *Postboom* a los elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a dicho movimiento. Para caracterizar a esta nueva narrativa se tomaron en cuenta los aportes de los críticos Angel Rama, Marina Galvez y en particular Emmanuel Tornés Reyes, autor de la obra *¿Qué es el Postboom?* A continuación se exponen las principales características de este movimiento.

3.3.1 Narrativa urbana

Si bien los autores del *Boom* ya habían tomado las ciudades como uno de los principales ámbitos de su producción narrativa, es en la novelística del *Postboom* cuando se observa una preeminencia de los espacios ciudadanos:

“La nueva narrativa es, en cuanto al plano espacial, eminentemente urbana; es una literatura de la ciudad contemporánea. Como con acierto planteara John S. Brushwood “Para estos novelistas (o cuentistas) la ciudad no es un mundo ajeno para conquistar. No es espantosa ni atractiva, sino simplemente cotidiana”. La razón básica por la cual estos escritores sitúan sus conflictos en un espacio ciudadano se debe a que ese es el universo en que sus vidas se desarrollaron, el lugar donde conocieron la síntesis del conflicto moderno en sus respectivos países...” (42: 24)

Asimismo, el manejo de los espacios urbanos se consolida en esta nueva narrativa, con la particularidad de poseer un mayor realismo.

“Estas ciudades no son diseñadas con una óptica mítica como lo realizó el boom. No se verán en los nuevos relatos a Comala, ni a Macondo ni Santa María. Las actuales locaciones se recrean como el autor las conoció: incluso, éste no duda en identificarlas con nombres propios.” (42: 25)

Esta cualidad da a la novelística del *Postboom* mayor autenticidad y verosimilitud, pues recrea calles, edificios, parques, etcétera que no son producto de la ficción narrativa sino que, en algunos casos, son espacios o inmuebles populares y representativos de las ciudades latinoamericanas. Esto permite que el lector se identifique más fácilmente con la narración debido a que el ámbito, en muchos casos, le es familiar.

3.3.2 Carácter testimonial

La situación política latinoamericana de la época, marcada por los fenómenos mencionados como: represión política, agudización de la crisis económica, creciente problemática ciudadana, desintegración familiar, constituyó un vasto sustrato para una prolífica producción literaria de obras de denuncia, en las que el testimonio emerge con gran vitalidad como una expresión narrativa cargada de frescura y autenticidad.

“... la mayor parte de los títulos que en ellos se publican parecen querer ser un registro, un diario, parecen responder a un interés por dejar constancia de las vicisitudes de una experiencia próxima, bien del entorno familiar, grupal, social, nacional o propiamente personal...” (18:63)

“La mayoría de los personajes, o narradores, sobre los que giran los testimonios de muchas de estas crónicas son jóvenes, protagonistas de una realidad que se rechaza; mediante la crítica más desesperanzada, el humor o la parodia resultante de una visión escéptica del comportamiento de los mayores se han trazado grandes o pequeños frescos testimoniales de una realidad con pocas perspectivas positivas.” (18:63)

Por otro lado, el uso del testimonio cobra mayor fuerza debido a la influencia de la *non fiction novel*¹, proveniente de la narrativa norteamericana contemporánea.

“Esa tendencia dominante se vio robustecida por una lección de la historia Latinoamérica y de la narrativa norteamericana a mediados de los setenta: la novela testimonial, la “non fiction novel” que Capote, Mailer, Doctorow, entre otros ponen en circulación, resulta un instrumento insustituible para abordar

¹ Novela de no ficción. Género narrativo construido tras la minuciosa investigación de los hechos relatados, no inventados sino sucedidos. (36: 560)

literariamente la represión política y social que caracteriza a la década del reflujó, los setenta.” (37:18)

En efecto, la narrativa testimonial es un medio idóneo y eficaz para mostrar los acontecimientos políticos y sociales que enmarcaron la cotidianeidad de los ciudadanos latinoamericanos de la época.

La narrativa testimonial también presenta los acontecimientos más cercanos en el tiempo y el espacio. Asimismo, incorpora elementos biográficos.

Como producto del testimonio surge la novela testimonial; al respecto, Mario Roberto Morales, en su ensayo *Entre la verdad y la alucinación*, se refiere a este género novelesco de la siguiente manera:

“Puede ser una narración que a). utiliza recursos de la ficción para enmarcar y dinamizar narrativamente a uno o varios testimonios (como en el caso de *Un día en la vida* de Manlio Arqueta), o b). que utiliza la ficción y sus recursos para dar salida literaria al testimonio del escritor-protagonista (como en el caso de *El esplendor de la Pirámide*) (en ambas novelas, la ficción es el elemento estructurador del texto, y el testimonio sirve de mero insumo aunque se trate de un insumo central)” (22)

Según se observa en la cita anterior, para *El esplendor de la Pirámide*, la obra en estudio, “ el escritor-protagonista” utiliza la ficción literaria y sus recursos narrativos para “dar salida al testimonio”, el cual se constituye únicamente en un insumo para la producción de la obra literaria. En la novela testimonial predomina la función estética de la ficción narrativa.

3.3.3 Uso del lenguaje coloquial

Según la crítica, una de las características más representativa de esta narrativa lo constituye la incorporación del habla coloquial en el relato:

“En cuanto al lenguaje, es inobjetable el privilegio que conceden los nuevos novelistas al habla coloquial, a la oralidad cuyos referentes son los adolescentes o grupos de marginados de los grandes núcleos populares, figuras que no hacen gala de la exuberancia barroca y cultista que dominó en la etapa anterior. El discurso busca la sobriedad, la enunciación precisa, condición que no debe interpretarse como abandono del lirismo en la redacción.” (42: 26)

Como aquí se indica, este recurso escritural marca una clara ruptura con el esteticismo del *Boom*; sin embargo, esto no significa un descuido o relajamiento en cuanto a la preocupación por el uso del lenguaje, sino que implica una mayor profundización lingüística. Es decir, busca plasmar en el relato la oralidad urbana actual; en particular, el habla de los grupos sociales emergentes, como el de los jóvenes:

“... de lo que si no queda duda, es del cuidadoso laboreo escritural por rescatar la palabra callejera, el sesgo local, la fluidez de las expresiones de los adolescentes para comunicarse. El ensayista uruguayo Jorge Ruffinelli concibe este perfil como una ganancia decisiva del *Postboom*, pues, según él, hoy en día existe entre los escritores de esta tendencia una conciencia más íntegra sobre la escritura al irse “a la raíz misma de la literatura: el lenguaje, y no a lo más evidente que serían los temas y los asuntos.” (42: 27)

Es decir que, en el plano lingüístico, para la estética del *Postboom* importa más la forma del discurso que el contenido del mismo. La búsqueda radica

entonces, en una novela con menores pretensiones estructurales pero con mayor innovación en el componente lingüístico-experimental. Además, el relato se torna más realista ya que su fuente lingüística procede de regiones geográficas particulares, grupos sociales específicos y momentos históricos claramente determinados.

Una de corrientes literarias más representativas del *Postboom*, en cuanto a su renovación lingüística, la constituyó la narrativa de la onda. Los escritores más destacados de este corriente narrativa fueron los mexicanos José Agustín y Gustavo Sainz, quienes incorporaron en sus obras el habla coloquial de las capas medias urbanas:

“Los narradores de “la onda” juegan con el lenguaje formando con las palabras derivaciones, composiciones o flexiones inesperadas; incorporan al discurso locuciones propias del habla coloquial y todo tipo de variantes que éstas admitan, inventan términos, efectúan cruces semánticos, incorporan la jerga del mundo de la droga, de la música de moda, del lenguaje publicitario o de cualquier tipo de comunicación de masas y, sobre todo, gran cantidad de léxico del inglés americano como evidencia de la gran presión cultural que se ejerce sobre México desde EE.UU.; asimismo, su inconformismo de jóvenes les lleva a una ruptura de la sintaxis e incluso a veces del orden tipográfico.” (18:115,116)

La importancia de la narrativa de la onda fue decisiva para los autores posteriores particularmente por que su actitud renovadora y transgresora en cuanto a los cánones literarios establecidos, en particular en el plano lingüístico.

3.3.4 Influencia de los medios de comunicación de masas

Los medios masivos de comunicación se desarrollaron con un extraordinario vigor después de la Segunda Guerra Mundial, cuando surge el movimiento cultural y estético en los años cincuenta denominado *pop art*.

“Su característica central consiste, como es sabido, en utilizar formas y motivos tomados de los medios de comunicación de masas, y propios de la sociedad de consumo (publicidad, imágenes televisivas o cinematográficas, “comics”¹, música, etc., o bien productos derivados de procesos industriales, es decir, elementos que sugieren una naturaleza urbana).” (18:111)

A partir de su importancia en la sociedad estadounidense, que se consolidó como hegemónica, la influencia de los medios masivos de comunicación ejerció su influencia en todos los ámbitos culturales latinoamericanos. La literatura no se sustrajo a tal influjo:

“La época del *Postboom* es la del dominio de los Medios Masivos de Comunicación. Es tan activo el papel de estos en la vida cotidiana, que ya no podemos ignorarlos como posiblemente antes si era factible. Su crecimiento ha estado emparentado al de los nuevos narradores. De una u otra manera la mayor parte de ellos ha tenido que ganarse la vida -o se la ganan todavía- trabajando para la radio, la televisión, el cine, la prensa escrita y tantos medios afines. Por consiguiente saben de sus valores y defectos, de sus inmensas posibilidades para atrapar en sus redes al gran público, y los refinados y enajenantes mensajes subliminales que consiguen colocar en la mente de éste.” (42: 28)

¹ Tira cómica (traducción libre)

Poseedores de un sólido conocimiento y manejo de las diversas posibilidades de los medios masivos de comunicación, los escritos representativos del *Postboom* adoptan un sinnúmero de estos recursos en su estética narrativa:

“Incorporan la enorme experiencia de los *mass media*¹ al corpus de sus obras, se apropian sin prejuicio alguno de sus efectivos procedimientos. De ahí, por ejemplo, el gusto por la frase corta; la precisión en el enfoque o encuadre de la anécdota, expresión o personaje; el manejo de metáforas no rebuscadas y el tono poético directo; la recreación de climas; la intercalación de *spots*² publicitarios y de varias clases de segmentos radiofónicos con fines paródicos y reprobatorios, pero asimismo con el interés de captar de inmediato la atención del lector.” (42: 28)

Estas formas novedosas y variadas de narrar provienen de la influencia de los diferentes medios de comunicación de masas tales como: prensa escrita, radio, televisión y cine. Esta innovación se ve enriquecida por la diversidad de géneros que se practican en cada uno de estos medios como: la noticia, la entrevista, el reportaje, las tele y radionovelas, etcétera. También deben mencionarse otros elementos de los medios masivos, como la publicidad y la música, que también influenciaron a la narrativa del *Postboom*. Uno de los logros alcanzados con el uso de estos recursos lo constituye la fragmentación del discurso que permite mostrar las diferentes aristas del referente narrativo:

“El periodismo, el “comic”, el cine o la televisión contribuyen también a la construcción de unos tipos diversos de discurso narrativo fragmentado en el que, fundamentalmente, diferentes textos yuxtapuestos, a veces provocativamente disímiles, junto a las rupturas espacio-temporales, consiguen ofrecer una lectura por encima de sus particulares y respectivos

¹ Medios masivos comunicación (traducción libre)

² Anuncio publicitario (traducción libre)

discursos, y revelan con ello nuevas facetas de una realidad no racionalizada.” (18:97)

De esta influencia, dos elementos jugaron un papel fundamental en la estética del *Postboom*; el cine y la música, los cuales se tratan a continuación:

3.3.4.1 Influencia del cine

En relación a los préstamos del cine se encuentran los siguientes: el uso del *argot* y de la estructura del guión cinematográfico, la focalización de los puntos de vista, a partir de las distintas perspectivas fílmicas, la ruptura de la linealidad temporal del relato, etcétera:

“Las técnicas cinematográficas, y en general de los medios de comunicación, han sido también una importante cantera de nuevos procedimientos para la moderna narrativa: *flash-back*¹, *slowup*², *fadeout*³, *múltiple view*⁴, *close up*⁵, etcétera. Disparos yuxtaposiciones, interpretaciones, contraposiciones, acumulaciones, perspectivas, etc., de acontecimientos, secuencias, imágenes o tiempos, en lapsus de variable duración, con narradores especificados o no de un discurso a otro, elipsis de datos y otros recursos que muestran la evidencia del enriquecimiento que se produce en la narrativa al relacionarla con los grandes medios de comunicación de masas en la actualidad.” (18:97)

Esta influencia, procedente del desarrollo tecnológico de la industria cultural, aporta a la narrativa un sinnúmero de posibilidades estéticas, ya que le concede un mayor carácter visual y una gran diversidad de perspectivas narrativas. Le permite, además, un manejo más versátil del tiempo y del espacio.

¹ Analepsis o salto hacia atrás (traducción libre).

² Cámara lenta (traducción libre).

³ Aminorar, disminuir, palidecer, diluir (traducción libre).

⁴ Escenarios, vistas o perspectivas múltiples (traducción libre).

⁵ Acercamiento, abarcamiento de detalles (traducción libre).

3.3.4.2 Influencia de la música

Para los autores del *Postboom* la música jugó un papel determinante, ya que muchos de ellos se identificaron con la rebeldía y trasgresión del *rock and roll* norteamericano y con los ritmos populares locales, ya que éstos formaron parte esencial de su experiencia cotidiana y de su mundo cultural:

“Algo parecido ocurre con la continua entrada en las obras de esta poética de la transgresión de intertextos de varios géneros musicales latinoamericanos de fuerte arraigo popular como el bolero, el tango, la guaracha, el son, la salsa, la cumbia, et al. No se desdeña por ser foráneos, ni el rock ni la balada. Con mucho cariño se recuerda la música de los Beatles. Los autores, por supuesto, disfrutaban esta lúdica contaminación artística, esta adulteración genérica, entre otras cosas por razones de sensibilidad generacional y de formación musical. Pero también por motivos mucho más hondos, por móviles de identidad cultural, de filosofía de lo nuestro...” (42: 29)

La influencia de estos ritmos nativos da un carácter de autenticidad y originalidad a la narrativa del *Postboom*; asimismo, hacen poseedora a esta última de un mayor compromiso con la identidad cultural regional y nacional.

“... los novísimos dan por contado que son, que tienen personalidad propia, que integran un gran mestizaje de razas y culturas. Por tanto, si esos ritmos han identificado a los hispanoamericanos, si, como sucede con el bolero y el tango, han dado cuenta de nuestras penas y alegrías, amores y sinsabores, venturas y desventuras, ¿por qué no van a formar parte análogamente de nuestras historias en los cuentos y novelas?” (30: 29)

Esta influencia además, aporta un importante elemento lúdico a los textos y refuerza el sentido de identidad de los países latinoamericanos.

“Para el *postboom* los textos musicales se insertan de forma armónica en las obras porque brinda el deleite, porque convienen al desarrollo del conflicto, porque introducen nuevos sentidos, o porque subrayan nuestra fisonomía, nuestra nacionalidad...” (42: 29)

Es importante mencionar que al incorporar fragmentos de los textos de las canciones populares, el texto narrativo se contagia de las características y elementos estéticos musicales tales como el ritmo y la armonía, lo que genera una narrativa con mayor riqueza y posibilidades de interpretación.

3.3.4.3 Influencia del periodismo

Finalmente, en relación a la influencia de los medios de comunicación para el *Postboom*, el periodismo y sus diversos géneros enriquecen y ofrecen nuevas posibilidad de expresión a la narrativa:

“El periodismo, el “comic”, el cine o la televisión contribuyen también a la construcción de unos tipos diversos de discurso narrativo fragmentado en el que, fundamentalmente, diferentes textos yuxtapuestos, a veces provocativamente disímiles, junto a las rupturas espacio-temporales, consiguen ofrecer una lectura por encima de sus particulares y respectivos discursos, y revelan con ello nuevas facetas de una realidad no racionalizada.” (18:97)

Vale la pena mencionar que la incorporación de noticias periodísticas le otorgan al relato valiosa información referencial en forma sintética y le dan un mayor sentido de verosimilitud.

3.3.5 Uso de la intertextualidad

La intertextualidad consiste en la inclusión dentro del relato de citas o intertextos tomados de obras de otros autores o bien de obras propias anteriores. Los intertextos no proceden exclusivamente de fuentes literarias:

“Los enunciados intertextuales se clasifican por su materia en literarios, filosóficos, religiosos, musicales... en fin abarcan el vasto universo del saber escrito. Sus manifestaciones incluyen todo el espacio que brinda la página del libro y se expresan en citas reconocibles a primera vista (p. ej. epígrafes), en enunciados intercalados en la masa discursiva pues no se cambia la tipografía (puede también hacerse) ni se menciona de quien es ni de donde se extrajo...” (42: 34)

Gracias al uso de este recurso, el relato se convierte en una especie de mosaico al yuxtaponer la diégesis con citas o intertextos. Derivado de lo anterior, los intertextos cobran una resignificación o reinterpretación que enriquece la lectura del relato.

3.3.6 Autorreferencialidad del relato

Es un recurso mediante el cual se reflexiona o comenta dentro del relato sobre temas relativos a la creación o a las características del mismo.

“... el discurso reflexiona sobre sí mismo (...) se cuestiona a sí mismo con el único afán de separar realidad y ficción, de explicitar machaconamente la radical diferenciación existente entre la realidad referencial y la realidad del propio discurso; en la raíz de este fenómeno parece subyacer la imperiosa necesidad de sinceridad...” (18:61)

En efecto, el uso de este recurso le advierte al lector sobre el carácter ficticio de la obra literaria. Los elementos autorreferenciales son segmentos de carácter reflexivo que se insertan en el curso de la narración para exponer las técnicas compositivas de la obra y presentar comentarios y valoraciones sobre la misma.

3.3.7 Innovaciones estructurales

La novelística del *Postboom* presenta una menor complejidad estructural al compararla con la narrativa predecesora; es decir, el *Boom*:

“Estructuralmente, la novelística actual abandona las complejas composiciones que caracterizaron las facturas narrativas del decenio de los sesenta. Ya no cautiva tanto invertebrar la trama, ni mitificar el espacio y el tiempo, procesos literarios que, junto a la creación de atmósferas ambiguas, personajes impresionantes, procedimientos suprapoéticos y un lenguaje de frondosidad barroca, hacían de las novelas del período trascendentalista objetos altamente sofisticados. En la novelística que nos ocupa, sin embargo, se percibe más apego a las anécdotas, a la recuperación del argumento, a tiempos y localidades bien definidos.” (42: 30)

El *Postboom* sustituye a la mítica novela latinoamericana del *Boom*, de profusas y densas formas narrativas y estructurales por un estilo más simple y natural:

“La comunicación es más directa, menos distanciada, aunque no menos intensa y efectiva.” (42: 30)

Ello no quiere decir que estas obras sean de una calidad inferior al *Boom*, sino más bien sus cambios e innovaciones obedecen a la transformación sin precedentes de la sociedad la cultura a partir de la década de los sesenta. En consecuencia, estas obras corresponden a momentos históricos y estéticos diferentes y las comparaciones con la narrativa anterior carecen de sentido.

3.3.8 Puntos de vista

En cuanto a las perspectivas narrativas se aprecia una marcada preferencia por la primera persona, provocada en gran medida por el carácter testimonial de muchos de los relatos. Asimismo, se aprecia una constante y original innovación de puntos de vista, determinados fundamentalmente por la tecnología audiovisual y los *mass media*:

“Entre los escritores del postboom se observa una inclinación mayoritaria por la locución subjetiva, por la historización en primera persona (yo). Este locutor, de acuerdo con la movilidad de la narración, da entrada a otros emisores gramaticales. Se usan, técnicas por el estilo del monólogo interior, el discurso indirecto libre, objetos como grabadoras, agendas, diarios personales, notas de prensa, fragmentos de películas, folletines, radio y telenovelas, entre diferentes variantes más. Pero lo pautativo, vuelvo a subrayarlo descansará en la interiorización y en la subjetivación del discurso que, como ha comentado Antonio Skármeta, se afinca, a su vez, en la oralidad, en lo cotidiano, trivial o intrascendente.” (42: 30)

Una de las potencialidades del *Postboom* radica en la utilización de una amplia diversidad de perspectivas narrativas desde los más inusitados registros narrativos tales como: la cámara cinematográfica, los diarios personales, las noticias periodísticas, etcétera. Todo ello contribuye a crear un discurso estético altamente lúdico, fresco y original.

3.3.9 Novelas abiertas

La narrativa del *Postboom* exige de lectores activos que cuenten con la capacidad de realizar lecturas creativas de los textos y que profundicen en la variedad de posibilidades de interpretación de los mismos:

“Los cuentos y novelas del postboom organizan historias para expresar conflictos, no para darles solución. “Cuando escribo novelas con tema histórico acotado —afirma Skármeta—, me propongo la exploración de la realidad, no su explicación”. O sea, él y los demás integrantes de esta corriente pretenden que sus obras reproduzcan “la contradicción” para que, con ella en la mano, el lector reflexione y extraiga sus conclusiones personales.” (42: 25)

Muchas de estas obras no concluyen, sino que dejan a la imaginación del lector para que mediante ella construya su propio final.

3.3.10 Personajes

En cuanto a los personajes, estos no presentan características heroicas, sino que el tratamiento que reciben refleja una mayor naturalidad y sencillez. Representan con mayor autenticidad al hombre común y corriente en situaciones de la vida cotidiana:

“Muchas de estas tendencias las configuran obras de temática subjetiva, que recogen, dentro de la natural variedad, aspectos de lo cotidiano, de lo auténticamente vivido, de la trivialidad del hombre corriente, o de la vida familiar o social restringida y afín de la pequeña ciudad, gheto étnico, suburbio, grupo marginal, grupo tribal o cultural, etc.” (18:67)

Los protagonistas más bien se identifican con antihéroes por su marginalidad y carencia de pretensiones. Es por ello que estas obras están más apegadas a la cotidianidad del latinoamericano de las capas medias urbanas o bien de extracción popular.

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1 Objetivos

4.1.1 Objetivo general

- a) Caracterizar y clasificar la novela *El esplendor de la Pirámide* dentro de las tendencias de la narrativa latinoamericana y guatemalteca contemporánea.

4.1.2 Objetivos específicos

- a) Identificar, analizar y valorar los distintos elementos y recursos narrativos de tipo experimental empleados en la novela seleccionada.
- b) Comparar los elementos y técnicas narrativas utilizadas en *El esplendor de la Pirámide* con las características estéticas del *Postboom*.
- c) Describir, analizar y valorar los elementos internos o del contenido y de la forma utilizadas en la novela seleccionada.
- d) Explicar los efectos que producen los diferentes elementos y técnicas narrativas utilizadas en *El esplendor de la Pirámide*.

4.2 El método

Para realizar este estudio se determinó emplear una metodología ecléctica, que combina los elementos fundamentales del método estilístico integral, propuesto por Raúl Castagnino en *El análisis literario* con aspectos metodológicos de tipo formalista planteados por Enrique Anderson Imbert en *Crítica interna y Teoría y técnica del cuento*. En *El análisis literario* Raúl Castagnino expone el propósito de la estilística integral:

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

Por su parte, para Anderson Imbert, el método formalista estudia las estructuras compositivas de la obra, las cuales son descritas y analizadas en las obras antes mencionadas del referido autor.

El esplendor de la Pirámide presenta innovaciones en sus diferentes aspectos, recursos y técnicas narrativas utilizadas, por lo que se seleccionó una metodología ecléctica en virtud de que esta permite el análisis e interpretación de los aportes de la obra. Asimismo, la selección de esta metodología obedece a los objetivos planteados en este estudio.

En términos generales, el análisis propuesto por los citados autores se divide en dos grandes componentes: el análisis interno o del contenido y el análisis de la forma. El análisis interno o del contenido comprende el análisis de personajes, del marco geográfico, de la atmósfera y de los temas. Por su parte, el análisis de la forma comprende el análisis de los puntos de vista, las técnicas narrativas utilizadas, la estructura del relato, el manejo del tiempo y el lenguaje.

La aplicación del método incluye los siguientes pasos:

- Identificación en la novela de los diferentes elementos y recursos narrativos propuestos en el análisis.
- Selección de fragmentos de la novela representativos de los elementos y recursos narrativos identificados en el paso anterior.
- Descripción y análisis de los elementos y técnicas narrativas utilizadas a partir de los fragmentos seleccionados.
- Interpretación y valoración de los efectos o logros que producen el uso de los elementos y recursos narrativos empleados en la novela.
- Determinación de los elementos y recursos narrativos utilizados en el relato que son de tipo experimental y los que se inscriben dentro de la estética de *Postboom*.

Los elementos, aspectos y recursos narrativos del análisis interno o del contenido y el análisis de la forma se describen a continuación.

4.3 Análisis interno o del contenido

Este componente comprende el análisis de: personajes, marco geográfico, atmósfera y temas.

4.3.1 Análisis de personajes

En relación a la clasificación de los personajes, Anderson Imbert hace una distinción inicial entre personajes principales y secundarios:

“Principales son los personajes que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción y, por tanto, cambian en sus estados de ánimo y aun en su personalidad. (...) Los secundarios son subordinados que contribuyen al color local del cuento y por su carácter abstracto se prestan a servir como tipos, caricaturas, antagonistas y promotores mecánicos de un episodio suelto.” (5: 245)

En el presente estudio se clasifica y caracteriza a los diversos personajes. Al respecto, el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende expone lo siguiente:

“Los novelistas se valen del narrador para las *descripciones*, *prosopografías*, *etopeyas*, *retratos...* y valoraciones diversas del comportamiento, que también pueden estar en las actitudes, los *diálogos* o en los pensamientos de otros personajes.” (36: 118)

De acuerdo con lo anterior, en este estudio se caracteriza a los personajes por medio de las formas narrativas de la novela como descripciones, diálogos y puntos de vista. Otro aspecto importante de la caracterización consiste en establecer las motivaciones del accionar de los personajes:

“El análisis de los móviles de la conducta es importante en la caracterización de los personajes: la lucha por la vida (el miedo ante el peligro, la defensa propia, etc.) , el deseo sexual (amor, celos, etc.) , los ideales morales o religiosos (reverencia, gratitud, altruismo, remordimiento,

la agonía entre el bien y el mal), la voluntad de poder (en cualquier comunidad pequeña o grande), la inserción en la sociedad de todos los días (a regañadientes, con buen humor, etc.)” (5: 248)

Finalmente, se establecen las relaciones e interacciones entre los personajes, en virtud de su interés, tal como se señala en *El análisis literario* de Raúl Castagnino:

“No menos interés tiene en el análisis de los personaje observar qué lazos existen entre ellos, cómo se encuentran, cómo se agrupan, cómo congenian o antagonizan.” (10:100)

4.3.2 Marco geográfico

Se refiere al espacio físico o geográfico donde se desarrollan las acciones que realizan los personajes en el relato. Para la caracterización del espacio o marco geográfico se recurre, principalmente, a la identificación y análisis de las descripciones y los diálogos del relato donde el mismo es aludido. En virtud de que la novela consta de tres partes claramente diferenciadas, se caracteriza el marco geográfico de cada una de ellas.

4.3.3 Atmósfera

Anderson Imbert define a la atmósfera de un relato como:

“La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo, la objetivación de un sentimiento vago que penetra el relato por todos sus poros.” (5:87)

En este estudio se determina la atmósfera de cada una de las partes del relato, para luego establecer la atmósfera de la totalidad de la obra.

4.3.4 Temas

En relación al tema, el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende lo define como:

“Idea fundamental, idea-eje, susceptible de ser resumida en una frase breve y abstracta del contenido de una obra...” (36: 824)

En el presente estudio se determinan las ideas fundamentales o ideas-ejes de la totalidad del mismo, a las que también se les llama temas principales.

4. 4 Análisis de la forma

Este componente comprende el análisis de los siguientes aspectos: puntos de vista, técnicas narrativas, estructura, manejo del tiempo y el lenguaje en el relato.

4.4.1 Puntos de vista

El punto de vista es la perspectiva o lugar desde el cual se presentan los acontecimientos relatados por el narrador. Al analizar la perspectiva narrativa, se busca comprender al narrador y su punto de vista.

El narrador utiliza pronombres de la primera persona gramatical para desarrollar el relato desde los puntos de vista del *narrador-testigo* y del *narrador-protagonista*:

“El narrador participa en la acción, aunque no como protagonista. Se mezcla en los acontecimientos; pero lo que nos cuenta son las aventuras de otros personajes, más importantes. Es el punto de vista del *narrador-testigo*.

El narrador con sus propias palabras nos cuenta sus peripecias y pensamientos. Es el punto de vista del *narrador-protagonista*. (...)” (4: 263)

Asimismo, el narrador utiliza pronombres en tercera persona gramatical para realizar la narración desde el punto de vista del *narrador-omnisciente*, en el cual asume el papel de un dios que todo lo sabe, y para la perspectiva del *narrador-observador*, que consiste en un observador común y corriente.

4.4.1.1 Uso de la segunda persona gramatical desde el punto de vista de primera persona gramatical

En este caso se trata de un narrador en primera persona que dirige a un destinatario interno del relato por medio de pronombres de la segunda persona gramatical.

En el relato se aprecia el uso de pronombres de la segunda persona gramatical como “tú”, “ti”, “contigo”, “te”, pero son utilizados desde la perspectiva de un narrador en primera persona que se dirige a un personaje del relato que actúa como destinatario interno.

4.4.1.2 Narrador protagonista

Se refiere al narrador que por medio de sus palabras nos cuenta sus acciones, pensamientos emociones y lo que ocurre a su entorno. Al respecto, Anderson Imbert señala lo siguiente:

“Esta clase de narración puede ser objetiva, externa y dramática si el protagonista se limita a contar lo que hace y ve. Puede, además, ser subjetiva, interna y analítica si el protagonista también deja traslucir sus pensamientos y sentimientos, fantasías y preferencias.” (5: 58)

Este tipo de punto de vista permite conocer el “mundo interior” del narrador:

“Cuando el narrador-protagonista habla consigo mismo oímos su monólogo interior. Si está reaccionando ante estímulos del mundo, su monólogo interior, hecho de impresiones, narra lo que pasa a su alrededor. Si se pone a recordar, su monólogo interior, hecho de recuerdos, asocia acontecimientos pretéritos a una experiencia presente. Si no registra un presente ni recuerda un pasado su monólogo interior pasa a ser toda la sustancia del cuento (...) Es natural que las acciones narradas sean desórdenes mentales, ilusiones, espantos y sueños de la duermevela.” (5: 58, 59)

El narrador protagonista se vale del uso de las formas pronominales “yo”, “mi”, “me”, “mío”.

4.4.2 Técnicas narrativas

4.4.2.1 Uso del diálogo

En relación a este recurso narrativo, Raúl Castagnino indica lo siguiente:

“... suplanta al narrador e instala directamente a los personajes para que se expresen y actúen sin su intermediación.” (10:150)

El referido crítico indica las bondades del uso del diálogo directo:

“La forma directa es vivaz, elíptica: acelera el reconocimiento de los caracteres, contribuye a su manifestación, sin artificios.” (10: 150)

Por su parte, Anderson Imbert indica que el diálogo cumple con las funciones siguientes:

- a) Información y explicación de hechos a cargo de los interlocutores, con lo cual se aligera el material que pesaría más en un resumen expositivo.
- b) Escenificación. Se muestra una escena, viva e inmediata, en lugar del resumen dicho por un narrador omnisciente.
- c) Caracterización
- d) Excitación de la curiosidad del lector con pistas, cuestiones, advertencias, promesas y anticipaciones abiertas al futuro.
- e) Retrospección y presentación: los personajes hablan de hechos pasados y de hechos presentes, de atrás para adelante y viceversa.
- f) Reducción, en boca de un personaje, de acontecimientos que por estar muy desparramados a lo largo de la trama, se pierden de vista: en una apretada síntesis de la acción.

- g) Ambientación: agrega al “color local” del escenario el “color tonal” de voces características.
- h) Emoción: la oímos agitándose en el medio de las palabras. (5:235, 236)

4.4.2.2 Uso del guión de cine en un discurso literario

En *Crítica interna*, Anderson Imbert señala el auge la influencia del cine en la narrativa contemporánea:

“A veces se publican novelas con la forma de guiones cinematográficos. (...) En verdad, en casi todas las novelas contemporáneas encontramos trucos cinematográficos. Montaje, movimiento acelerado, retardado o reversible, panorama a distancia y análisis de un detalle en toda la extensión de la pantalla, cortes, imágenes esfumadas y superpuestas, deslizamientos de la cámara desde ángulos sucesivos o simultáneos, etc.” (4: 277,278)

El citado crítico argentino, en *Teoría y técnica del cuento* indica los préstamos del cine en la narrativa contemporánea:

“El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo; educación que suele traslucirse en el lenguaje, la composición y el estilo de sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de cortar las escenas, de alargarlas, de superponerlas. Así con el cine a la vista como modelo, el narrador refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos: el ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca.” (5: 189,190)

La influencia del cine en el relato se aprecia por el uso elementos del guión de cine, en particular por la utilización de la jerga cinematográfica.

4.4.2.3 Influencia de la música

Con respecto a la influencia de la música en la narrativa, su recurrencia en el relato es frecuente. Al respecto, Anderson Imbert señala lo siguiente:

“Es natural, pues, que los narradores que se esfuerzan por expresar su duración personal envidien a la música y la tomen como modelo. Simbolizan con palabras la forma de su propia sensibilidad temporal pero los recursos lingüísticos no les bastan y entonces, para reforzar la forma del tiempo vivido, aprovechan la forma musical, sea imitándola o aludiendo a ella.” (5: 190)

4.4.2.4 Noticias periodísticas

Aunque en menor grado, el periodismo constituye y el género noticioso constituye una influencia en la novela.

“El periodismo, el “comic”, el cine o la televisión contribuyen también a la construcción de unos tipos diversos de discurso narrativo fragmentado (...)” (18:97)

En la obra en estudio se insertan noticias periodísticas relacionadas con la situación sociopolítica de la época que refiere la novela y del enfrentamiento armado.

4.4.2.5 Diario del protagonista

Al respecto del uso de un diario, Anderson Imbert señala lo siguiente:

“Por lo general el narrador intercala extractos de un Diario. A veces lo hace por el mero gusto de variar el tono de su narración.” (5: 148:)

4.4.2.6 Carta del actor

Con respecto al procedimiento epistolar en el relato, Raúl Castagnino señala lo siguiente:

“La epístola puede servir para introducir factores de suspenso o dilatorios del curso narrativo; para derivar a tiempos pasados o futuros; para marcar direcciones del relato: la de envío, la de recepción, la de espera.” (10: 153)

4.4.2.7 Intertextualidad

Este recurso consiste en la inserción en el relato de citas o fragmentos tomados otras obras, de autores cercanos o lejanos en el tiempo, que por su contenido o materia pueden ser filosóficos, religiosos, literarios, musicales, entre otros. A estos fragmentos o citas se les denomina intertextos y pueden aparecer como epígrafes¹.

¹ Cita o fragmento escrito por otro autor que suele encabezar una obra o alguna de sus divisiones.

4.4.2.8 Autorreferencialidad del relato

Este recurso consiste en insertar dentro de la narración descripciones, reflexiones y comentarios relativos a las técnicas compositivas o a las características de la novela.

4.4.2.9 Influencia de la forma testimonial

En relación al testimonio, Mario Roberto Morales en su ensayo *Entre la verdad y la alucinación*, indica lo siguiente:

“... es un documento que ha sido a). grabado, b). grabado y transcrito tal cual, c). escrito por su protagonista con o sin intenciones literarias, ya sea a partir de una grabación, de algunos apuntes o de memoria, y d). escrito por un escritor profesional (o varios de ellos) decantando la versión original del testimoniante.” (22)

Como una derivación del testimonio, surge la novela testimonial, en la cual la ficción literaria se constituye en elemento estructurador del texto y el testimonio solamente es un insumo:

“En ésta debe regir la ficción como elemento estructurador y como finalidad estética del texto, y no el suceso con su correspondiente lenguaje informativo.” (22)

4.4.2.10 Variaciones de tipos de letra, uso de signos de puntuación y uso de signo de división

Una característica importante en el relato lo constituyen las variaciones de tipos de letra; así como el uso de signos de puntuación, más allá de su uso normativo. Al respecto, Anderson Imbert indica lo siguiente:

“Frasas entre paréntesis o entre comillas, frases compuestas en bastardilla, frases separadas por puntos suspensivos, por líneas en blanco o por cifras; frases contrapuestas en dos columnas paralelas, frases sin puntuación, frases hechas, frases neológicas, frases elípticas o frases figurativas, etc. permiten al lector identificar los personajes, las situaciones, los saltos cronológicos y los múltiples niveles de conciencia, sin que el novelista necesite intervenir con explicaciones externas.” (4: 276)

Por su parte, Raúl Castagnino señala:

“La estructura novelesca contemporánea, para dar cuenta al lector de lo pensado y no expresado, del “pensar que se piensa”, de la introspección, de las tribulaciones de conciencia o de las turbulencias del inconsciente, suele apoyarse, además, en recursos tipográficos (bastardilla, versales, puntos suspensivos, asteriscos, paréntesis, comillas, etc.) como elementos diferenciadores que ayudan a marcar los diversos planos de lo externo y de lo interno...” (10:152)

4.4.3 Estructura del relato

El Diccionario de términos literarios de Ana María Platas Tasende define a la estructura como:

“Disposición u organización que adoptan los distintos componentes de una obra, de manera que cada uno de ellos no tiene sentido por sí solo, sino dentro del conjunto que forman. Esto supone una red de dependencias e implicaciones mutuas entre un elemento y todos los demás.” (36: 294)

El análisis del relato comprende la estructura externa del relato, que refiere aspectos externos de carácter formal y la estructura interna de la novela que trata sobre las secuencias o transiciones narrativas.

4.4.3.1 Estructura externa del relato

En cuanto a la forma externa del relato, para este estudio se toman en cuenta los elementos externos de carácter formal como las divisiones en partes o capítulos, los segmentos o bloques narrativos y la cantidad de de páginas que comprende cada uno de estos elementos.

4.4.3.2 Estructura interna del relato

Esta parte del análisis se refiere a las secuencias o transiciones narrativas. Al respecto, Raúl Castagnino indica lo siguiente:

“(…) concierne a la disposición de hechos, episodios y pormenores, a la articulación de los nódulos de impulso narrativo, para que encaden sin interrupción, sin forzamientos.” (10: 135)

4.4.4 El tiempo en el relato

El tiempo constituye una de las categorías que conforman la estructura de una novela. Al respecto, Platas Tasende indica lo siguiente:

“El desarrollo de la trama puede hacerse con *tiempo lineal, tiempo retrospectivo, tiempo prospectivo, tiempo simultáneo y tiempo íntimo.*” (36: 835)

En lo referente al tiempo lineal, la misma autora señala lo siguiente:

“Tiempo que avanza cronológica y causalmente ordenado.” (36:838)

En cuanto al manejo retrospectivo y prospectivo del tiempo, Anderson Imbert refiere lo siguiente:

“El narrador interrumpe la marcha de su narración y desde ese punto presente echa una mirada al pasado (retrospección) y al futuro (prospección).” (5: 205)

“Retrospecciones. A veces una retrospección trae del pasado un dato aislado que ayuda para comprender cierto incidente de la acción. A veces, si el cuento ha comenzado en el medio de la acción, la retrospección, en un vuelo más sostenido y amplio recupera la totalidad del pasado...” (5: 206)

“Prospecciones. Son mucho menos frecuentes que las retrospecciones, el narrador en tercera persona, tranquiliza o, al revés inquieta al lector avisándole que va a pasar algo (...) El procedimiento es menos mecánico cuando lo usa el narrador en primera persona porque además de completar el armado de la trama, caracteriza al protagonista o al testigo.” (5:206)

En cuanto al tiempo simultáneo y al tiempo íntimo o psicológico, Platas Tasende indica lo siguiente:

“Mediante el simultaneísmo se presentan acciones diversas que ocurren al mismo tiempo, pero que están protagonizadas por personajes diferentes en espacios distintos.” (36:771)

En la narrativa contemporánea los cambios en el manejo temporal constituyen una característica fundamental. La mencionada autora, Platas Tasende, dice lo siguiente:

“En la literatura actual los cambios temporales son un recurso muy habitual mediante el cual el *autor* llama la atención del *lector* sobre la artificiosidad de la construcción del texto y trata de impedir la lectura excesivamente cómoda e irreflexiva que se deje llevar por la linealidad de la trama o por el comportamiento de los personajes.” (36: 835)

“Tiempo íntimo o psicológico. Tiempo que, en la novela, teatro o lírica, por estar ligado a la intimidad psicológica del personaje, no puede medirse por el reloj.” (36:838)

Finalmente, en cuanto a las velocidades y ritmos de la narración establecidos por Genette, citado por Anderson Imbert y que se utilizan en el relato son:

- a) La pausa descriptiva. El narrador, puesto a describir objetos o espectáculos, suspende la marcha de la acción...
- b) La escena dramática. Hace coincidir, sobre todo en los diálogos, los momentos más intensos de la acción con detalles más intensos de la narración... (5: 206, 207)

4.4.5 Lenguaje

El análisis del lenguaje puede dividirse en tres componentes: los registros lingüísticos, las formas de tratamiento y los regionalismos.

4.4.5.1. Los registros lingüísticos en la obra

Según Ana María Platas Tasende, se entiende por registro lingüístico a la:

“Modalidad estilística individual dependiente de la situación en que se desarrolla un acto lingüístico.” (36: 699).

4.4.5.1.1. Uso del registro coloquial

Este registro también es llamado conversacional o familiar y constituye la modalidad utilizada por los hablantes en sus relaciones cotidianas. Predominan en este registro: uso de frases hechas, diminutivos y aumentativos, vocablos truncados, construcciones sintácticas inacabadas, abundancia de interrogaciones, interjecciones y exclamaciones. Según Platas Tasende, el registro coloquial en literatura tiene una gran fuerza expresiva, así como una función fuertemente individualizadora de personajes.

4.4.5.1.2. Uso de expresiones malsonantes

En este caso se refiere a palabras expresadas por un hablante con intención grosera, irreverente y desenfada.

4.4.5.1.3 Uso de jerga guerrillera

Por jerga se entiende a la lengua especial utilizada entre personas de la misma profesión oficio, afición, edad, etcétera. En este caso se refiere al lenguaje particular utilizado por los integrantes del movimiento guerrillero guatemalteco, comprendido entre las décadas de los sesenta y los noventa. En el análisis de obra se identifican ejemplos de este registro y se explica el significado de de estas palabras.

4.4.5.1.4. Uso de jerga cinematográfica

En este caso se refiere a las voces técnicas utilizadas en la cinematografía¹, de la cuales existe un amplio uso en el relato. En la obra en estudio se seleccionan citas donde se ejemplifica el uso de estas voces técnicas.

4.4.5.2. Formas de tratamiento

Se entiende por forma de tratamiento al pronombre personal usado por el emisor cuando se dirige a un destinatario. En Guatemala se utilizan el voseo, el tuteo o el uso de usted. En México, aunque se usan estas mismas formas, prevalece el tuteo. En el presente estudio se analizan las siguientes formas de tratamiento: uso del voseo, uso del tuteo y combinación del voseo con el tuteo.

¹ En virtud de la influencia fundamental del cine en el relato, se identifican y explican los términos procedentes de este arte y técnica, en un glosario que se presenta como anexo de este estudio.

4.4.5.2.1 Uso de voseo

En este caso se refiere al uso que se le da en Guatemala a esta forma pronominal; es decir, referida a la segunda persona gramatical del singular en un tono de confianza y camaradería. En el análisis se seleccionan ejemplos de esta forma de tratamiento y se explican sus características.

4.4.5.2.2 Uso del tuteo

Se refiere a la forma pronominal de la segunda persona del singular utilizada en México.

4.4.5.2.3 Combinación del voseo con el tuteo

Por la nacionalidad de los protagonistas del relato, uno guatemalteco y la otra mexicana, se da una combinación que entre el voseo y el tuteo, como producto de su interacción. Es decir que debido a la convivencia entre los protagonistas ambos se ven influenciados en sus formas de tratamiento.

4.4.5.3. Los regionalismos¹

En relación a regionalismo, el DRAE indica lo siguiente:

“Vocablo o giro privativo de una región determinada.” (44:1929)

¹ En el caso de la novela en estudio nos referimos al uso guatemaltequismos y mexicanismos, en virtud del ámbito geográfico del relato y de la nacionalidad de los personajes del relato.

4.4.5.3.1. Guatemaltequismos¹

Con respecto a guatemaltequismo, el DRAE indica lo siguiente:

“Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los guatemaltecos.”
(44: 1172)

4.4.5.3.2 Mexicanismos²

El Diccionario de la Real Academia Española registra a mexicanismo como:

“Vocablo, giro o modo de hablar propio de los mexicanos.” (44: 1500)

¹ En el análisis de la obra, se seleccionan muestras del uso de guatemaltequismos y se explica su significado de acuerdo con el *Diccionario de guatemaltequismos*, de Sergio Morales Pellecer.

² En el análisis de la obra, se seleccionan muestras representativas de mexicanismos y se explica su significado de acuerdo con el *DRAE* y en forma supletoria con el *Diccionario breve de mexicanismos de la Academia Mexicana de la lengua* preparado por Guido Gómez de Silva.

5. ESTUDIO CRÍTICO DE LA OBRA (RESULTADOS)

Este estudio comprende el análisis interno o del contenido y el análisis de la forma de los diferentes elementos y recursos narrativos utilizados en la novela. Además de la descripción y el análisis de los aspectos mencionados, en este estudio se realiza la explicación y valoración de los efectos o resultados que se producen con el uso de los elementos y recursos narrativos de la obra seleccionada.

5.1 Análisis interno o del contenido

Este análisis comprende la caracterización del entorno histórico, el análisis de personajes, el análisis del marco geográfico y la caracterización de la atmósfera.

5.1.1 Análisis de personajes

El análisis de los personajes incluye: personajes principales, personajes secundarios y relaciones entre los personajes.

5.1.1.1 Análisis de personajes principales

Los personajes que se identifican como principales son: Pirámide y el Actor, que son caracterizados a continuación.

5.1.1.1.1 Pirámide

Pirámide es el personaje central de la novela. Su importancia se manifiesta desde del inicio del relato, donde la dedicatoria está dirigida a ella: se le atribuye ser inspiración, destinatario y objetivo de la realización del libro...

“El día que este libro se realice deberá estar dedicado -a quien si no- a ti Pirámide, su indiscutible autora espiritual, y a quien (y por quien) lo habré dictado con alegría.” (24: 9)

Pirámide es una mujer mexicana de 28 años de edad, casada pero separada y con hijos, según se muestra en uno de los diálogos entre Pirámide y los policías mexicanos que fueron sus captores:

“... nombre, dirección, estado civil –casada-, edad, -tus veintiocho años Pirámide, oh, que no te hagan nada chavísima-, estudios, familia, etc.” (24: 97)

La descripción de Pirámide, desde su perspectiva como narrador protagonista, es la de una mujer hermosa, sensual:

“Soy la mujer exótica de cabellos largos y hondonadas, de muslos húmedos y caderas enormes. Soy la mujer que sonrío desnuda a la cámara bajo la ducha, provocándote. Soy hermosa, soy adorable. Esa soy yo, mi amor.” (24: 74)

Además de estas características, belleza y sensualidad, se suman la voluptuosidad y actitud apasionada. Estos rasgos se manifiestan como una constante a lo largo del relato:

“... y al cabo mira con lo que me hallé, con aquello para lo cual no salí al mundo porque lo desconocía: esa pasión de quererme a mí misma, de reconocermé en cada onda de calor, en cada nota musical, en cada aroma de cada flor, la voluptuosidad del amar...” (24: 27)

En la novela también se perfila la personalidad del personaje: sus temores, preocupaciones, deseos, anhelos, etcétera.

“Piensas que quieres cegarte Pirámide, porque sólo así, haciendo el amor, haciendo como que vives, como que eso, “experimentar” -así le llamas-, tendría que ser lo único que te aleja ¿de un padre que nunca soportó la idea de que sus hijas se acostaran con hombres?, ¿de un marido posesivo, celoso, dependiente y, por todo, dominante, que te aplastaba?, ¿de dos hijos que te adoran Pirámide/ ” (24:17)

Según se aprecia, Pirámide arrastra consigo un pasado conflictivo debido a un padre machista y un marido emocionalmente dependiente.

Otros aspectos importantes en la caracterización del personaje son la influencia de la revolución sexual y del movimiento *hippie* de la sociedad norteamericana de los años setenta, que permearon en los países latinoamericanos con posterioridad:

“(...) y es que tampoco crees, carajo, que hayas podido vivir ocho meses con un hippie, con un destrabadísimo total, la cara opuesta (...)” (24: 29)

Como una influencia del movimiento *hippie* en el relato se encuentra la familiarización con el mundo de las drogas, en particular con respecto a la marihuana. Pirámide también manifiesta en forma reiterativa creencias filosóficas orientales tales como el *I Ching*, que consiste en un oráculo chino:

“Oye, qué tal si consultamos hoy el I ching, ¿eh? (Qué sí)...” (24: 81)

La protagonista también se caracteriza por sus pensamientos paradójicos y ambivalentes que la dan una mayor complejidad a la caracterización de su perfil:

“... me harté de ser la mosquita muerta yo quise salir al único mundo que conocía, que desconocía, quise salir a hacer maldades, a que me violaran, a que me escupieran y me pegaran, a que me defendieran, a que me amaran y a despreciar, a engañar, quería perderme para encontrarme...”
(24:27)

En efecto, Pirámide es un personaje que evidencia no haber alcanzado una plena madurez emocional, con problemas afectivos de su pasado que aún continúan irresueltos. Sin embargo, su encuentro con el actor la hace reflexionar sobre sus traumas y frustraciones y la motiva a iniciar un cambio de actitud a partir de sus cualidades y fortalezas. Es importante mencionar que la misma denominación del personaje como Pirámide obedece a una valoración positiva del mismo:

“-Pero lo más importante es que yo te quiero mucho Pirámide...”

-Oye, por qué me dices así, ¿eh? (*De veras, por qué*)

-Pues digamos que porque eres de base amplia (sin dobles sentidos) y fuerte, eres esbelta y vertical...”(24: 69)

Es decir que como todo ser humano, a pesar de sus defectos, Pirámide también posee cualidades éticas como sinceridad: “sin dobles sentidos” y honestidad: “fuerte” y “vertical”.

Sin embargo, en la segunda parte y al final del relato, la fortaleza de Pirámide se debilita debido a la captura por la policía, quienes a fuerza de

intimidación y amenazas quebrantan su voluntad a tal extremo que ya no desea continuar su relación con el Actor:

“Me has dejado desarmado Pirámide, ¿cómo se te ocurre decirme que ya no nos veamos más, ahora, en este preciso momento, cuando la estamos pasando tan negra? Hijos Pira, se me hace que ya te jodieron, ya te hicieron creer -¡no te des por vencida canija!- que nomás cometiste un error hospedándome y metiéndote conmigo, y ahora sólo se trata de volver al redil...” (24:127)

En efecto, el encierro y los amenazantes interrogatorios policíacos surten efecto y Pirámide abandona al Actor y a un proyecto de lucha común para continuar con su vida pasada, que le resultaba insatisfactoria y llena de frustraciones, pero sin riesgos. La novela finaliza con un personaje debilitado, atemorizado y acomodaticio:

“De qué vale andar por las calles dizque liberada si todo entorno tuyo sigue igual. Si la policía puede quebrarte la capacidad de amar con una carceleada, estamos fritos Pirámide...” (24:131)

En síntesis, Pirámide es el personaje que recibe el tratamiento más detallado y profundo en el relato. Se le caracteriza como un personaje complejo pero muy humano, con cualidades y defectos, fortalezas y debilidades, que se manifiestan en forma alterna a lo largo del relato. Por ejemplo, durante el encierro se expresan tanto el valor como el miedo; finalmente este último vence, ya que el personaje es manipulado por la policía y decide retornar a su vida cotidiana. Los rasgos que prevalecen en su conducta son una actitud sexual desinhibida y la inmadurez emocional.

5.1.1.1.2 El Actor

El Actor es un militante de una organización revolucionaria guatemalteca. Su pseudónimo es Juan Martín. Sin embargo, en todo el relato se le llama, el Actor.

“Dice, Así que tú Fulano de Tal, eres Juan Martín, y sonrío y dice: ¿San Martín?, anda San Martín, échanos una bendición ¿no?...” (24:91)

El Actor es un profesional universitario de 34 años de edad:

“¿cuántos años tienes? Treinta y cuatro, Uno más que Cristo, ya se te pasó la edad para morirte ¿no?, ¿eres católico? No, Y entonces ¿por qué chingados te pusiste San Martín, eh?... el jefe bajó con mi portafolios, unos papeles tuyos Pirámide, y el libro de Lenin que te regalé. Entrando al auto con mi pasaporte en la mano, me dijo, Mira San Martín, o como chingados te llames, ya vi en tu pasaporte que eres universitario, un profesional...”
(24:93)

Por medio de los fragmentos del diario del Actor que aparecen en la novela, se logra determinar cuál es el papel del personaje como militante revolucionario, y cuales son las motivaciones de su viaje a México: comunicarse con contactos de la organización para la que milita y obtener colaboradores...

“A los que logré contactar les expliqué todo el asunto en cuatro sesiones que tuvimos. A la última de ellas asistió J, quien –como estaba previsto-, se entusiasmó con la idea del trabajo luego de leer el documento internacional... El y las cinco personas de la Escuela van a ser mi apoyo principal aquí, todos son gente madura, profesionales, y con cualidades que convienen a nuestros criterios de selectividad.”
(24:60)

La misión del Actor se realiza en forma exitosa ya que logra organizar núcleos de colaboradores. Permanece en México a la espera de documentos e instrucciones de su organización en Guatemala:

“A estas alturas ya había organizado núcleos con J a la cabeza, quien rendirá informes mensuales o quincenales sobre actividades relacionadas con los asuntos que nos interesan... Lo que todos plantean en general: quieren documentos de la organización (que deberán venir en estos días, espero).” (24:62)

“Cuando agoté estos contactos y ya el aparato estaba formado y estructurado, quedé en espera de los documentos de Guate y de la llamada de los compas a la oficina de L (L eres tú Pirámide, bien lo sabes), en cuya casa estoy viviendo unos días.” (24:63)

De la cita anterior se deduce que el Actor ocupa cargo importante y de decisión dentro de la organización a la cual pertenece, ya que se le comisionó para una misión internacional. Paralelo a su militancia dentro de la organización revolucionaria, al Actor se le caracteriza por su interés en las actividades académicas y artísticas:

“No, yo sólo sé que es guatemalteco, que es profesor de la universidad y que escribe, ahí tiene usted esos epigramas, están dedicados a mí...”
(24:98)

Dentro de su inclinación por el arte, el Actor manifiesta una marcada predilección por la música: inclusive toca la guitarra...

“... y le largaste la guitarra a tu actor: Ya me dijeron que le haces a esto también, dijiste, anda, échate una.” (24:64)

En todo el relato, en las situaciones de intimidad entre Pirámide y el Actor, éste último casi siempre se hace acompañar de música:

“Por eso cuando puso el disco de los Beatles y dijo, A ver si veinte años después aún funcionan estos peludos, y te invitó a bailar...” (24:34)

Otro aspecto importante para caracterizar al personaje lo constituye su actitud serena y su sensibilidad ante los problemas de tipo social y económico:

“Y es que eso, su serenidad frente a tu vaso de agua tormentoso, es lo que justamente quieres sentir de nuevo, quieres que te trasporte fuera de tu mundo, de tu tempestad de mentiras, piensas, hacia sus problemas, que sí te parecen concretos, reales, de esos que están en la pura calle, piensas y lo abrazas deseando que te haga de nuevo el amor...” (24:14,15)

El actor también manifiesta profesar valores y principios éticos:

“Los principios los deduces de esa conjunción de de conciencia y, claro, de los descubrimientos que la ciencia hace de los rumbos de la historia. Si tu encauzas tus actos según esos rumbos y contribuyes a que los fines históricos se realicen habrás asumido una conducta moral correcta y adecuada.” (24:34)

Según Pirámide, el Actor se caracteriza por ser un hombre bueno y por poseer una misión trascendental en la vida.

“... eres un hombre bueno, y tienes una misión que cumplir en la vida... Tu Poder Superior no te impedirá que algo te salga mal...” (24:73)

Durante el encierro, el actor manifiesta astucia para distraer a sus captores en los interrogatorios y fortaleza emocional para soportar las amenazas, intimidaciones y los golpes:

“-Y desde cuando comenzaste a trabajar con ellos. Ahora eres un cuadro, ¿no?

-No señor, siempre me negué a colaborar. Yo soy un escritor, no un político, me interesa dedicarme a las cuestiones científicas, y no tengo ninguna vocación militar...” (24:122)

“Siento que la esperanza asoma su nariz verde olivo por mi alma: “si no estoy muerto... “Sólo quiero no flaquear, no flaquear ante lo que puedan hacerme, no desarmarme, esos gorilas son débiles, por eso nos pegan, por eso tratan de humillarnos... su alma es pequeñita, los corroe el odio y el resentimiento...” (24:101,102)

En virtud de todo lo anterior, se puede decir que el Actor representa a un revolucionario ejemplar en virtud de poseer: sólidas convicciones políticas, principios éticos, valentía y lealtad; sin embargo, no está exento de poseer temores, angustias y debilidades. Asimismo, el personaje se involucra en una intensa relación sentimental y pasional lo que le da un matiz más humano que lo distancia del tratamiento narrativo del héroe convencional.

5.1.1.2 Personajes secundarios

Los personajes que se identifican como secundarios son: el Poeta, Checha, el Árabe y la policía mexicana, los cuales se analizan a continuación.

5.1.1.2.1 El Poeta

Es un extranjero, de otro país latinoamericano, que militó en la guerrilla guatemalteca y que participó en combates en las montañas de Guatemala:

“/... total desde hace cuatro años, cuando te vi por última vez en tu (mi) país (vos acabas de regresar), me han pasado un chingo de mierdas maestro, yo también salí, iba como responsable de un grupo de sesenta compitas, je, ¿cómo la ves?, te digo que fueron seis meses jodidísimos, estaban prohibidas la riñas, las relaciones amorosas y toda esa onda pero ya me conoces, yo me colgue como loco de una compita ...” (24:47)

A pesar de las prohibiciones, la militancia revolucionaria no estuvo al margen de las relaciones de pareja. El Poeta, al igual que el actor, también se involucra sentimentalmente con una compañera de armas. Además, por su condición de extranjero, el Poeta fue blanco de críticas por ocupar un puesto de dirección:

“...todos decían Este viene de fuera -como chafa graduado mano-, y yo me sentía chiquitito y desnudito –pura caricatura- ...” (24:49)

Esto incidió en un mayor desgaste emocional que el padecido por los demás combatientes. Para el Poeta, el horror de los combates produce sensaciones confusas de olvido y miedo:

“... cuando empezó la tronadera yo me fui a otro mundo, sólo jalaba el gatillo pero sentía que no estaba allí, no sé si a uno se le olvida el miedo o es el miedo el que hace creer que a uno se le ha olvidado todo...” (24:49)

La presión psicológica es tan fuerte que el Poeta finalmente deserta:

“... pero a todo esto yo ya andaba jodido mano, la maldita nostalgia de clase, y éramos varios con el virus, pero a mí solo lo mío me importaba, y en un clarito del camino, en la pura montaña, me cruzó esa idea, si bajar, maestro, irme pues... pero pasaron un chingo de días, y así fue, dejé escondido el uniforme y, con la ropa de civil que había llevado comencé el descenso como a las cuatro de la tarde. Esto fue ya a finales del 80.”
(24:50)

El Poeta representa al revolucionario idealista de clase media que al sufrir en carne propia el rigor de la guerra en las montañas decide abandonar la militancia.

5.1.1.2.2 Checha

Checha es el contacto del Actor en México, quien también pertenece al mismo movimiento guerrillero. Es un personaje sencillo, humilde y de extracción popular.

“/Baja la cabeza para ver al compa que está sentado en el borde de las jardineras, aún no lo reconoce pero se da cuenta que su aspecto es humilde y sencillo, su ropa se ve vieja y ajada, y parece cansado.” (24:90)

Durante los interrogatorios es el que resulta más castigado por la policía:

“... es el grito largo, estomacal, horrible de Checha, grita... otra vez, grita... ¿qué le estarán haciendo? Sigue gritando...” (24:125)

“-A mí me han torturado ya nueve días seguidos, ha sido duro hermano...”
(24:126)

Para concluir, Checha representa al típico militante revolucionario de clase popular que sufre con mayor rigor la violencia y represión de las fuerzas de seguridad.

5.1.1.2.3 El Árabe

El Árabe es el amante de Pirámide antes de conocer al Actor. Se le describe como delgado, atractivo y de aspecto “espiritual”:

“... descubrió el cuerpo (perfecto, piensas tú) del chavito panameño –el Árabe, por lo del turbante yoga- ...” (24: 63)

“... O quería ver su rostro perfecto, su barba recortada con extremo cuidado, su cuerpo delgado y su mirada de agua purificada por la meditación, ¿en qué? Qué lejos estaba Panamá, pensaste, de la mente de este panameño, *je casi creí haberme enamorado.*” (24:109)

La denominación de Árabe corresponde a su aspecto físico, sin embargo su nacionalidad es panameña; al igual que Pirámide, manifiesta interés por actividades espirituales como la meditación. Al inicio del relato se establece una especie de triángulo amoroso entre Pirámide, el Árabe y el Actor. Posteriormente, Pirámide concluye su romance con el Árabe y consolida su relación con el Actor.

5.1.1.2.4 La policía mexicana

Puede hablarse de la policía mexicana como un personaje colectivo, en virtud de que actúan en forma institucional, como un grupo orgánico. Se caracterizan por su violencia y brutalidad, tanto física como psicológica:

“¡Quieto hijo de la chingada! Tu actor voltea a ver hacia atrás bruscamente como buscando una salida, pero los dos hombres del automóvil se acercan corriendo hacia ellos, uno desenfunda la escuadra y le apunta a la cara: ¡Quieto cabrón!” (24:91)

“Se llevan a Checha a golpes hacia el otro automóvil. A tu actor lo empujan dentro de un carro que está parqueado junto al camión.” (24:90)

La violencia de la policía es contundente y efectiva, ya que causa terror en los capturados:

“Cuántas veces –te dije- me he imaginado en un carro de la policía, prensado, vivo, y me he preguntado cómo habría de reaccionar si esto sucede. Ahora estaba allí, justo en la situación tantas veces imaginada y temida, con un policía obeso al volante, el jefe –el rubio- adelante y otros dos atrás que me hundían sus escuadras en el estómago.” (24: 91)

Por su poca experiencia contrainsurgente, la policía mexicana manifiesta nerviosismo en su accionar:

“Tu actor se da cuenta que todos los policías están muy nerviosos, pero cuando lo tienen maniatado en el carro parecen tranquilizarse. Me van a quebrar, piensa.” (24: 91)

Durante el encierro, la policía se caracteriza por intimidar, acosar y amenazar con frecuencia a sus víctimas:

“... Mira San Martín, o como chingados te llames, ya vi en tu pasaporte que eres universitario, un profesional, así que a ver si platicamos como la gente eh, si tú colaboras con nosotros te prometo que te ponemos en un avión para tú país o para donde tú quieras, pero si te pones duro, también nosotros nos podemos poner gorilas y luego te dejamos con todo y papeles en la frontera, quietecito, y ahí sabes tú cómo te van a recibir, ¿eh?”
(24: 93)

Uno de los rasgos conductuales más acusado de la policía es el tono cruel y sarcástico al dirigirse a sus víctimas:

“... No te hagas hijo de la chingada, te vamos a partir la madre, eh. El jefe es el bueno y yo soy el malo, mírame, conmigo te las vas a ver, verás que sabroso te agarro a madrazos hijo de tu rechingada madre)” (24:107)

Durante los interrogatorios, en los cuales se trataba de confundir y atemorizar a los prisioneros, la policía asume que los guatemaltecos capturados son terroristas, ya sea como una estrategia de inteligencia o bien como un criterio establecido:

“...pos cómo te fuiste a meter con ese terrorista hombre, uy sí, es que nomás no pensé, pero pos tú eres inteligente, se te mira, y eres de buena posición, hijos es que no pensé, de veras, ¿respondes para engañarlo? ¿Eh Pirámide?” (24:147)

Asimismo, la brutalidad y salvajismo con que realizan las torturas alcanza cotas de extrema crueldad y deshumanización:

“-Putá, me echan Alka Seltzer con agua mineral en la nariz y me tapan la boca con un trapo... También me arrancaron una uña del pie... me golpean...

-Tené, calma, mano...” (24:126)

Dentro de los miembros de la policía se identifica a dos en particular, por los apodos con que los llama el actor: “Cuchicuchi” al jefe y “el Chindito” al otro policía de menor rango:

“...logro oír también la voz del jefe (se parece a Pablo Mármol, el de los Picapiedras , pienso: Y ¿qué nombre le pondremos, matatero-tero-lá?/ le pondremos Cuchicuchi, matatero-tero-lá) que te pregunta cosas como, nombre, dirección, estado civil ...” (24: 97)

“A ver, quítate la venda dice un policía medio chino y medio indio (y ¿que nombre le pondremos matatero- tero-la?/ le pondremos el Chindito matatero- tero-la).” (24:102)

Esta forma burlesca, en cuanto al tratamiento de los personajes, los muestra como caricaturas de seres humanos.

Por todo lo anterior, se puede afirmar que la policía mexicana caracteriza al típico aparato de seguridad latinoamericano que utiliza con sus prisioneros políticos, la estrategia del terror, la violencia, el acoso y la intimidación para obtener información y así manipular a sus víctimas.

5.1.1.3 Relaciones entre los personajes

A continuación se analizan las relaciones entre los personajes siguientes: relación entre Pirámide y el Actor, relación entre Pirámide y el Poeta, relación entre Pirámide y el Árabe, relación entre el Actor y el Poeta, relación entre el Actor y Checha, relación entre la Policía y los capturados: el Actor, Pirámide y Checha

5.1.1.3 .1 Relación entre Pirámide y el Actor

Pirámide y el Actor sostienen en toda la novela una intensa relación pasional-sentimental:

“-Pirámide...-el actor se desliza entre las sábanas emanando claroscuros, y te lame con ternura un pezón, tú le ofreces todo el pecho, él chupa con fuerza y acaricia tu cadera, tú gimes... Debajo de las sábanas se estremecen los cuerpos de ambos provocando claroscuros más intensos que irían mostrados en travellings muy cercanos, hasta culminar con un beso y la vos de tu actor que concluye su frase-: te amo Pirámide...”(24:14)

Como se aprecia en la cita anterior, la relación se da tanto en el nivel pasional como en el plano sentimental; esto último, se hace evidente en la expresión del Actor: “te amo Pirámide...”. El erotismo también está presente en la relación y se manifiesta a través de la expresión de la sensualidad del cuerpo humano:

“Y es por eso que ahora, cuando sientes su pecho sobre tu boca y cuando la presión sobre tu clítoris es insoportable, tú –la Pirámide- sacas la lengua y se la pasas con amor, con auténtico amor Pirámide por una tetilla, y presionas con tus dedos sus costados mientras, abriendo tu boca al máximo y torciendo el cuello como un cisne que quisiera escapar al sacrificio –cuidado con trucajes manidísimos como el anterior-, ahogas

como siempre un grito prolongado que él se complace en observar desde lo alto al ir cerrando los ojos cubiertos por su pelo, y tus empezarse a deslizar, como tus manos lentamente, y quedar ambos en el colchoncito sobre el piso casi muertos...” (24: 17,18)

En el plano sentimental la relación es tan fuerte que llega a niveles de cursilería:

“El te dice, Te quiero mucho Pirámide..., y tú le contestas que lo quieres también, frases trilladísimas, piensas, ¿cursis?, que jamás ni él ni tu pensaron llegar a decir otra vez en sus vidas, y ahora las repiten ambos noche a noche, en la calle, en los parques, y es más, cuando te hace el amor tú abres los ojos solamente para murmurar su nombre, con amor Pirámide, con legítimo amor carajo...” (24: 20, 21)

En efecto, constantemente encontramos en la novela frases como: “te quiero”, “te amo”, “no te olvides de mí”, etcétera, que le dan un cariz romántico a la relación

“(Te quiero chapín, no me dejes... ahora que te encontré no quiero perderte, tú te vas a olvidar de mí, yo lo sé, dame un beso...)” (24:106)

“/Te quiero mucho vos. / Yo también Pira. / Hijos, no creí llegar a decir esto nunca, me sonaba tan cursi. /” (24: 109,110)

Producto de esa intensidad romántica de la relación, Pirámide manifiesta sentimientos como inseguridad, celos, dependencia emocional, etcétera.

“(Célame un poco ¿no? ¿No vas a preguntarme dónde estuve aquella noche hasta las tres de la madrugada? Pregúntame pinche chapín, anda, muestra sólo un poquito de celos hombre, anda, sí)” (24: 40)

“quisieras un poco de posesión, nomás un poquito ¿si?, le dices pero él sonrío, un poco de control, nomás ¿qué no?”(24: 43)

El Actor, por su parte, manifiesta una actitud paternalista hacia Pirámide, en virtud de que la aconseja y cuestiona frecuentemente, en particular con respecto a sus relaciones familiares y sentimentales:

“-¿Parezco un predicador?

-Je, a veces. (Qué digo a veces)

-No quiero moralizar Pirámide...

-No, no lo haces, tienes razón... (*La tienes, canijo*)” (24: 81)

Durante el encierro, el Actor insta a Pirámide a que sea fuerte y mantenga la dignidad a pesar de las adversidades que se les presenten:

“Estás a dos metros de mí, Pirámide, y ni siquiera lo sabes, debes sentirte muy sola. Oh Pirámide, te amo: ten valor, echa mano de tu fortaleza mi vida, acomódate a las circunstancias y adecua tu razón a la necesidad, no flaquees, no te desarmes, sigue riéndote cuando quieras llorar. Ah cielo, nos van a hacer trizas...” (24: 99)

Pero el miedo y la angustia de las amenazas e intimidaciones doblegan la voluntad de Pirámide y ella decide terminar su relación con el Actor:

“-Ay mira, yo creo que es mejor ya no vernos más, ¿no?, escíbeme cuando llegues a alguna parte pero nomás para saber que estás bien, ¿eh?”

(24: 127)

“... noto que nos están logrando joder, han podido dividirnos a ti y mí, nos están ganando la batalla Pirámide...” (24: 132)

A pesar de ello, el Actor manifiesta que su amor por Pirámide perdurará:

“Puedo decirte que te he amado, que te amaré. Dime, ¿qué tiene que ver el amor con poseer lo que se ama? ¿Verdad que no existe vínculo necesario entre una cosa y la otra? Ama mucho tú también Pirámide, te adoro.”
(24: 153)

Sin lugar a dudas, la relación entre Pirámide y el Actor es uno de los aspectos centrales del relato. Inclusive esta relación hace que la novela transgreda los parámetros establecidos de la típica novela referida al enfrentamiento armado guatemalteco, ya que da un mayor relieve al aspecto emocional y al erotismo. Pirámide y el Actor viven una relación sentimental y pasional plena que se manifiesta en el relato sin inhibiciones. Amor, deseo, sentimentalismo, erotismo y cursilería, coexisten en la relación en forma armónica. En cuanto a la militancia revolucionaria del Actor, Pirámide se solidariza y colabora con él. Por su parte, en el plano intelectual y emocional, el Actor aconseja, guía y orienta a Pirámide. Es decir que ambos personajes congenian al grado de complementarse y colaborar entre sí mismos.

5.1.1.3 .2 Relación entre Pirámide y el Poeta

Fueron amantes antes de que Pirámide conociera al Actor:

“Tú miras al uno y al otro Pirámide, te los imaginas en la cama contigo, aunque dueños ambos de su ternura, de esa ternura que has buscado tanto Pirámide loca, sientes -chin- que estás en el centro de tu harén.” (24: 48)

Además de amantes, Pirámide se constituyó en confidente y amiga del Poeta.

5.1.1.3 .3 Relación entre Pirámide y el Árabe

El Árabe y Pirámide eran amantes cuando ella conoce al Actor:

“... Cuando el Árabe durmió contigo en la sala y tú le cediste tu colchoncito.” (24: 43)

El Árabe fue uno de los amantes de Pirámide antes de involucrarse sentimentalmente con el actor. La participación del Árabe no tiene una relevancia significativa en el relato, pero ilustra la actitud liberal de la protagonista con respecto a su vida sentimental.

5.1.1.3 .4 Relación entre el Actor y el Poeta

Son amigos que militan en organizaciones revolucionarias guatemaltecas:

“(...)/...total que desde hace cuatro años, cuando te vi por última vez en tu (mi) país (vos acababas de regresar), me han pasado un chingo de mierdas maestro, yo también salí, iba como responsable de un grupo de sesenta compitas, (...)” (24:47)

Además de ser amigos, el Poeta comparte con el Actor frustraciones en cuanto a las contrariedades y riesgos de la militancia revolucionaria. Por otra parte, fue amante de Pirámide y al igual que el Árabe, su participación no es significativa aunque muestra la actitud liberal de la protagonista en cuanto a sus relaciones de pareja.

5.1.1.3.5 Relación entre el Actor y Checha

Es uno de los contactos del Actor en México y es quien lo delata ante la policía mexicana:

“... No pensé que fueras vos, le dice tu actor, Pues sí, responde Checha, Y cómo estás, continúa aquel, y Checha, desolado, le responde, Pues no muy bien... / Cinco hombres salen al paso de ambos, estaban escondidos tras un camión que debió de haber sido colocado por ellos mismos, los encañonan (Checha mira hacia el suelo) y le gritan a tu actor: ¡Quieto hijo de la chingada! ...” (24:91)

Checha y el Actor, además de ser compañeros de la misma organización guerrillera, manifiestan solidaridad entre sí durante la captura.

5.1.1.3.6 Relación entre la policía y los capturados: el Actor, Pirámide y Checha

Su trato hacia los capturados es hostil, intimidatorio y amenazante, tanto en plano físico como en el verbal.

“¡Quieto hijo de la chingada! Tu actor voltea a ver hacia atrás bruscamente como buscando una salida, pero los dos hombres del automóvil se acercan corriendo hacia ellos, uno desenfunda la escuadra y le apunta a la cara: ¡Quieto cabrón!” (24: 91)

“Se llevan a Checha a golpes hacia el otro automóvil. A tu actor lo empujan dentro de un carro que está parqueado junto al camión.” (24: 90)

La policía tiene como objetivo obtener información sobre los integrantes y las actividades de la organización guerrillera del Actor. Para ello recurre a interrogatorios intimidatorios y amenazantes y a la tortura:

“Bien San Martín, dice el jefe, quiero que me des todos tus contactos en México, tus conexiones... Pero yo no tengo ningún. Ya ya, cálmate, sabemos todo, tú amigo nos contó todito, y tú vas a colaborar eh, si no quieres que adoptemos los métodos de tú país, ¿has entendido?”
(24: 91,92)

En efecto, la policía mexicana no escatima en los métodos para obtener información de sus víctimas, en particular en el caso de Checha, donde se muestran casos de extrema crueldad:

“-Putá, me echan Alka Seltzer con agua mineral en la nariz y me tapan la boca con un trapo... También me arrancaron una uña del pie... me golpean...
-Tené, calma, mano...” (24: 126)

Por su parte, el Actor trata de ocultar toda la información posible para proteger a su organización, haciéndose el ingenuo y distrayendo a sus captores:

“-Ahora dime, quienes son los miembros de la Dirección...
-Señor, yo no pude haber tenido acceso a esa información...” (24:124)

Con respecto a Pirámide, sus intenciones más bien son la persuasión y la manipulación, haciéndole creer que su conducta es peligrosa y reprobable:

“... el terrorismo internacional es uno solo, entiéndelo, una chamaca como tú no debe andar metida en esas pendejadas, reflexiona, no te conviene...”
(24: 145)

Debido al clima de terror y de angustia, producto de las amenazas, intimidaciones y la tortura, los capturados tratan de conservar la calma, la serenidad y guardar esperanza de salir vivos del encierro:

“Entonces escucho un silbido: es la melodía de la canción que te escribí hace unos días, sólo tú la sabes, oh Pirámide, sigue silbando, sé, capto, entiendo, agarro la onda de que me estás dando valor, no quieres verme partido, quieres verme hombre, tu hombre, sí Pirámide, silva, silva por favor, sigue silbando, no te defraudaré mi vida...” (24:106)

La policía les informa a los capturados que pronto serán liberados. Por su parte, Pirámide rompe su relación con el Actor y permanece en México; el Actor es puesto en un avión hacia Costa Rica y Checha es enviado a Guatemala. A pesar de que manifiesta algunas variantes en su trato a los capturados, la relación entre la policía y el actor es antagónica caracterizada por la hostilidad, violencia, intimidación y acoso de los primeros y el desdén, burla y resistencia silentes del segundo.

5.1.2 Análisis del marco geográfico

5.1.2.1 Primera parte: “Transparencia original de la pirámide”

En la primera parte del relato las acciones se sitúan en el departamento de Pirámide. Se enumeran algunos de sus elementos como: “libros”, “los tubos que colgaban de la pared”, “baño” y “el suelo”.

“Puedes situar la cámara justo en medio de él y tú, y encuadrar tus libros, los tubos que colgaban de la pared sostenidos por alambres a lo largo del

muro derecho... Luego puedes emplazar la cámara justo allí, delante del libro, si tu quieres haciendo el amor o nada más conversando, oyendo a Willie Nelson cantar All of me...” (24:13)

“... has entrado al baño, dejas correr el agua fría y te limpias las piernas con amor y ternura, imaginando que el actor ha quedado en el suelo... mientras oyes que cambia el casete y que suena Carlos Puebla con Traigo un cantar desde Cuba, de cuba traigo un cantar...” (24:18)

Según se aprecia en las citas anteriores, la música está presente dentro del marco geográfico; en las diversas acciones que ocurren en el departamento se mencionan canciones y autores, como una especie de telón de fondo. En esta parte de la novela, el marco geográfico que prevalece es el departamento de la protagonista: se mencionan los espacios y objetos que hay dentro de él; por ejemplo: “el colchoncito” y “la sala”; sin embargo, son pocas las descripciones del mismo...

“Y te acuestas junto a él, que se ha tirado boca abajo, su vientre mojado sobre el colchoncito.” (24:20)

“... lo tienes enfrente ahora, en la sala de tu departamento, la noche del viaje a Acapulco. El ha puesto el disco de Soledad Bravo y tú comienzas a ver que onda le sacas...” (24:31).

En segundo orden de importancia, el marco geográfico lo constituye la ciudad de México. Se mencionan sus calles, parques, edificios públicos, estaciones del metro y otros sitios importantes:

“Tu actor sintió de nuevo la frescura lejana de la Alameda Central, escucho salir de las bocinas la música de moda, puso atención divagante a los carritos de hot-dogs, a las parejas de enamorados que se besaban bajo los

árboles mustios de tanto smog, y caminó largamente por las calles del centro, desde Reforma hasta el Zócalo, y aún más allá, subió hacia el norte, enfiló hacia el oeste, y regresó hacia Bellas Artes pasando por el teatro Blanquita. Sintió la profundidad de San Juan de Letrán, hoy Eje Lázaro Cárdenas, y reconoció el punto –común- en el que debía esperar a su compañero mañana a las once de la mañana.” (24:57)

Como se aprecia en la cita anterior, no solamente se enumeran los diferentes elementos del marco geográfico, sino que también se describe el mismo. Por ejemplo, se mencionan: “la frescura lejana de la Alameda Central”; “los árboles mustios de tanto smog” y “la profundidad de San Juan de Letrán”.

Otro de los marcos geográficos importantes de esta parte del relato es el sitio arqueológico de Teotihuacan, en virtud de que los protagonistas del relato, Pirámide y el Actor, realizan un viaje turístico a dicho lugar:

“Vuestro ingreso al sitio arqueológico lo puedes encuadrar desde la cúspide de la Pirámide del Sol, ese emplazamiento te permitiría la posibilidad de grandes panorámicas para describir el gentío, y también puedes entrarle a un cortaje que alterne con las tomas generales, algunos primeros planos de niños comiendo, de parejas –como ustedes- paseando abrazadas por la Calzada de los Muertos o escalando –contrapicado- la Pirámide de la Luna.” (24:75)

Además de mencionarse los distintos elementos arquitectónicos que conforman el sitio arqueológico, un aspecto importante es el uso de la personificación para presentar a las pirámides. Este recurso les otorga una mayor carga simbólica, tanto a las pirámides como al marco geográfico.

“... tú aún con la visión de las luces multicolores dándole vida a las pirámides, la del Sol hablándole a la de la Luna, piensas, lejanas y cercanas la una de la otra, abrazadas entre un montón de turistas...” (24:82)

5.1.2.2 Segunda parte: “Pirámides a la sombra”

En la segunda parte del relato, el marco geográfico donde inician las acciones es la oficina de Pirámide. Este espacio era utilizado por el Actor para comunicarse con sus contactos:

“... al colgar te indica que si no viene en hora y media le digas al Poeta que hable con el licenciado que él ya sabe. Pos como, le dices, y él te explica, Son ocho días de atraso Pirámide, puede ser que lo hayan prensado...” (24:89)

“... Y lo ves irse preocupado, lo sigues con la mirada a través de los ventanales, tú trabajarás para no pensar, escribirás algo si te queda algún tiempo libre, y rezarás por que llame.” (24:89)

Según se observa, no se describe con detalle la oficina de Pirámide, sino que solamente se mencionan actividades propias de un contexto burocrático como: “colgar” (el teléfono), “trabajarás” y “escribirás”.

Luego, el marco geográfico se sitúa en los alrededores de un parque de la ciudad de México, donde el relato toma un giro de ciento ochenta grados debido a la captura del Actor:

“Los pasajes de su captura deberás filmarlos en mudo y con didascalias, para subrayar el absurdo, la estupidez de la policía y el aire nostálgico que ronda el parque Ciclistas y Contry Club.” (24:90)

“/Cinco hombres salen al paso de ambos, estaban escondidos tras un camión que debió de haber sido colocado allí por ellos mismos, los encañonan (Checha mira hacia el suelo) y le gritan a tu actor: ¡Quieto hijo de la chingada!” (24:91)

El Actor es llevado en automóvil al departamento de Pirámide y después a la taquería, donde se habían citado los protagonistas, para capturar a Pirámide:

“Te quedas parada viendo hacia el interior de la taquería, cuando el jefe y el gordiflón se acercan y te hablan, tú inquieres, luego palideces, ves hacia el carro y me miras asustada, te meten adelante...” (24:94)

Los capturados recorren algunas calles de la ciudad de México antes de ser llevados a una cárcel dentro de la misma ciudad. A pesar de que el Actor se encuentra vendado, nos describe con ciertos detalles el marco geográfico por donde pasa antes de ser confinado en una celda: “largo pasadizo”, “muros a cada lado”, “ruido de máquinas de escribir” y “voces de oficinistas”:

“... y ya sólo siento pasar calles y calles: El DF hirviendo de gente que sale del trabajo, las taquerías reventar, el ruido del metro, salimos de Tlalpan, interminable... y llegamos (¿cuánto tiempo, cuánta distancia?), me bajan, no se donde estoy, voy ciego, vamos por un largo pasadizo, me empujan, me golpean en la cabeza, mis hombros topan con los muros a cada lado, luego oigo ruido de máquinas de escribir y voces de oficinistas, se abre una puerta metálica, y me gritan, ¡Te quedas quieto hijo de la chingada! ¡y cuidado con quitarte la venda! Siento que el piso está húmedo, lo toco con la punta de los dedos y siento que huele a orines y desinfectante.” (4:94)

Ya en prisión, el Actor nos describe las características de la celda: “el piso está húmedo huele a orines y desinfectante” y “empieza a funcionar un ventilador que hace un ruido del carajo”...

“Estoy en una bartolina, pienso, y espero (¿cuánto tiempo, minutos, horas?) ¿Dónde estás Pirámide, que te harán? (Hijos, Pirámide, nos prensaron, ni más ni menos. Se jodió el trabajo en México y yo te jodí a ti), Las voces de los policías se desvanecen y empieza a funcionar un ventilador que hace un ruido del carajo.” (24:95)

El marco geográfico que prevalece es la cárcel; y en particular, la bartolina que ocupa el Actor, ya que sobre este personaje recae la voz narrativa de esta segunda parte del relato, tal como se aprecia en la descripción siguiente:

“... no me atrevo a quitarme la venda porque escucho cercanas voces de los agentes y muchas puertas metálicas que truenan, poco a poco comienzo a caminar hacia un lado temiendo tropezar con algún preso, me imagino que la bartolina está a oscuras, estiro los brazos palpando el muro y con la mano izquierda toco la puerta de metal, fría con un agujero al centro –que ahora está abierto, da afuera donde el ruido del ventilador se revuelve en todas direcciones. Extiendo mi brazo hacia delante, no me aguanto más y levanto un poco la venda: el cuarto está iluminado, no voy a dormir, pienso, miro en derredor, es un cuartito como de 1 x 1.20 mts. Un bombillo cuelga del techo, y en las paredes hay dos huecos de donde han sido arrancados los enchufes eléctricos, es por allí que sale el aire del ventilador.” (24:97)

La celda donde guarda prisión el Actor se caracteriza por su estrechez e incomodidad. En las siguientes citas se describen otras condiciones del encierro, tales como humedad, falta de higiene, frío y ruido, entre otras:

“Vuelvo a levantar la venda y fijo sin querer los ojos en el piso: en algunas hendiduras se puede ver el color blanco del desinfectante confundido con el agua, pienso que habré de hacer mis necesidades en este mismo cuarto.” (24:101)

“... comienzo a levantar los pies para escuchar el ruido pegajoso de las suelas de goma en el piso mojado, no habrá esperanzas de una chamarra, pienso, nada, y nadie se dio cuenta de la captura... nadie va a mover un solo dedo...” (24:101)

Las condiciones son tan adversas que incluso al Actor se le imposibilita acostarse dentro de la bartolina:

“... examino cada centímetro del techo, luego de nuevo el piso, y me doy cuenta de que no quepo acostado, veo a través del hoyo de la puerta: enfrente hay un baño, tiene la puerta abierta, en diagonal hay otra bartolina, y más hacia la derecha hay otra...” (24:102)

Conforme se van desarrollando las acciones, las descripciones de la bartolina se vuelven más específicas. Se hace énfasis en la iluminación permanente del ambiente y lo rústico del mismo:

“No hay más horizonte que las líneas del cemento, la textura morroñosa del piso y la luz seca del bombillo.” (24:113)

Un elemento reiterativo dentro de la cárcel lo constituye el ruido que produce el ventilador: este se vuelve cada vez más desesperante...

“... cierra la puerta violentamente, truena la puerta y de nuevo queda el ruido del ventilador revolcándose sobre el piso mojado.” (24:102)

“Pero duerme mi amor, duerme, deja que ese ruido infernal del ventilador te arrulle, recoge tus pies y acomódate lo mejor que puedas (...)” (24:116)

También se describe el marco geográfico donde se desarrollan los interrogatorios. Se enfatiza en la iluminación y el efecto que ésta produce en el capturado:

“Al rato entra Cuchicuchi y me ordena que me siente, hay una mesita y una silla alta, prenden los reflectores y me pega la luz en los ojos. No miro nada, sólo escucho la voz del jefe, que viene oloroso a loción, y siento los cuerpos obesos de los policías detrás de mí...” (24:120)

Otro elemento reiterativo dentro de la cárcel es el ruido que producen las puertas metálicas al cerrarse. En la siguiente cita se habla tanto del ruido de las puertas como el que produce el ventilador. El ruido frecuente se constituye en un elemento constante y perturbador del marco geográfico:

“Oigo tronar la puerta de la celda de Checha, me asomo al agujero y veo pasar sus pantalones. También veo tus ojos fijos en los míos, pero desaparecen pronto. Truenan la puerta, me quedo escuchando, el ventilador comienza de nuevo a funcionar.” (24:125)

Dentro de la celda, se evocan lugares del reciente pasado en la ciudad de México, relacionados a situaciones compartidas entre Pirámide y el Actor. Esta evocación de tiempos pretéritos produce una sensación de nostalgia por una época de libertad junto a la pareja:

“Me veo saliendo contigo de la oficina a las cinco de la tarde, ponemos los pies sobre Tlalpan interminable, y caminamos para Ermita, a la altura de los estudios de cine veo una figura (de mi niñez) encorvada en la esquina, puta, es el Indio Fernández (legendaria)...” (24:133)

También durante el encierro, se evoca un combate entre la guerrilla y el ejército en las montañas guatemaltecas. La descripción de las acciones dentro de este marco geográfico no corresponde a la realidad sino a una ficción narrativa producto de la imaginación de Pirámide:

“Te quedas viendo las zanjas caprichosas del piso y te imaginas que por esos acantilados desfilan miles (¿cientos?) de indios guatemaltecos armados, algunos vestidos de verde olivo, ascendiendo un monte: caminan en fila uno detrás de otro, tu cámara abre en fundido desde una altura omnisciente que le permite hacer acercamientos a voluntad sobre los rostros sudorosos, las mochilas, las cantimploras, los fusiles, las subametralladoras, las granadas, las bazookas... Los ves caminar con decisión, lentamente, sin prisa, serpentean por las sendas caprichosas del acantilado, ves las nubes a lo lejos, cargadas de electricidad; sientes el frío de la montaña, ves volar los pájaros, oyes ulular el viento entre los pinos, divisas los colores frutales de algunas camisas iguales a aquella que te regaló el Poeta” (24:135)

Es importante mencionar que la descripción del marco geográfico de la guerra y de sus elementos se presenta en forma detallada. Luego, la narración retorna a la celda de Pirámide:

“La cámara sube hacia el cielo de tus ojos, y de pronto los desfiladeros comienzan poco a poco a ser de nuevo las hendiduras caprichosas del piso, sobre las que se mueven inquietos los dedos blancos de tus pies fríos, ¿verdad Pirámide?” (24:143)

Después de los interrogatorios, la policía decide liberar a los prisioneros; previamente Pirámide es conducida a las oficinas de la cárcel para presentar su declaración. El marco geográfico de esta situación también es descrito tal como se

hizo al ingreso. El recorrido, antes de llegar a las celdas, se muestra como una especie de laberinto: gradas hacia arriba y hacia abajo, escalones y pasadizos...

“Ha tronado la puerta, el Chindito te dice: Ora, declarar, ven para que te ponga la venda. Una vuelta, dos, tres, cuatro, cinco, y luego la puerta, las gradas hacia abajo, las gradas hacia arriba, un escalón aquí, otro allá, los pasadizos, el ruido de las máquinas de escribir, las voces de los oficinistas, la silla, las preguntas, todo de nuevo...” (24:149)

Al final de esta parte del relato se da la liberación de Pirámide, en la que se describe brevemente el recorrido por la ciudad de México, y concluye en el departamento con algunas descripciones del mismo:

“Y ya todo fue la venda de nuevo, una vuelta, dos... los pasadizos, el auto, el smog, la bulla, ¿la libertad?, hasta que te quitaron la venda cerca de Ermita...” (24:149)

“... todo lo encontraste igual, las gradas sucias, la puerta vieja, los dibujos de tus hijos en el muro de la sala, los discos regados sobre la alfombra, la cama desecha, y su maleta... Viste la guitarra colgada, el I Ching, y la cámara dejó que te sentaras lentamente, tomaste un Carmencitas y fumaste como hipnotizada viendo su maleta abierta, sus libros, el casete que le grabaste con tus canciones, su pasta dental, su desodorante, su ropa, la pirámide de vidrio...” (24:149,150)

5.1.2.3 Tercera parte: “Sombra de Pirámide”

La tercera parte del relato inicia su desarrollo en dos marcos geográficos: el departamento y la cárcel. En virtud de que Pirámide es liberada antes que el Actor y Checha, ella es enviada a su departamento mientras que ellos permanecen por

un tiempo más en el centro de detención. En cuanto a la caracterización de los ambientes del departamento, se menciona algunos de los bienes de Pirámide y la música que ella escucha; de la cárcel se menciona el “suelo frío”:

“Antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena ante este asunto Pirámide. Porque allí tirada sobre el colchón, donde te encuentras, pensando a oscuras, oyendo a Willie Nelson Cantar All of me...” (24:153)

“Desvistiéndote como lo estás haciendo ahora que has echado a correr la cámara, ignoras que tu actor no duerme, que ora por ti, que te ama (eso lo sabes, ¿eh?) te ama desde aquel suelo frío de la cárcel.” (24:154)

La cárcel continúa describiéndose hasta los momentos previos a la liberación del Actor y Checha:

“Al sentir tras de sí el estruendo de la puerta metálica, imagino los cuerpos de los reos; se estiraban aprovechando el espacio dejado y trataban de acomodarse mejor para conciliar el sueño...” (24: 155)

Antes de liberarlo, al actor le colocan una venda; sin embargo, nos describe los sonidos y las sensaciones de su salida del centro de detención. A los constantes ruidos de las puertas y del ventilador se suma el frío, tanto de la madrugada como del asiento del automóvil:

“... una vuelta, otra, otra y otra, el empujón (camina pinche buey), las gradas, las puertas tronando tras de sí, el ruido del ventilador desvaneciéndose, los pasadizos, el aire frío de la madrugada, el automóvil, el asiento frío, el roce del cañón de un fusil, el motor encendido y las calles, las calles, las calles...” (24: 156)

La liberación del actor ocurre muy de mañana y se da en el conocido sector popular de Tepito. El Distrito Federal, como marco geográfico, se caracteriza por ser “húmedo y nebuloso”:

“De pronto un policía comenzó a quitarle la venda, una vuelta, dos –la claridad del día-, tres, cuatro, -la luz-, cinco, las calles, las calles vacías a las seis de la mañana, el Distrito Federal , húmedo y nebuloso, *¿por dónde andamos? Puta, estamos en Tepito, entonces esa cárcel está...*” (24: 157)

Según el Actor, la cárcel se localiza en el centro de la ciudad de México

“Esa cárcel está en pleno centro de México...” (24: 157)

Durante su liberación, el actor recorre el centro del DF, del que se describe su aspecto matinal, así como la propaganda política y la publicidad que saturan las calles y las estaciones del metro:

“Y la fotografía en alto contraste de la Madrid repetida miles de veces a lo largo de las calles, calles y calles inmensas, vacías, débilmente iluminadas por un sol vapuleado que asoma tímidamente a las esquinas, a las bocacalles que pasan y pasan...” (24: 157)

“... perdido como estoy en esta maraña de calles, topándome a cada esquina con el rostro sereno de Miguel de la Madrid y con el de Anthony Quinn que sonríe anunciando una marca de cognac: esos rostros están en el ambiente, en la calle, junto a los teléfonos públicos, en cada estación del metro, en Salto de Agua, en Balderas, en Allende, en Zócalo...” (24: 158)

En cuanto a la descripción de las calles, se abunda en detalles; inclusive se muestran elementos sociológicos como la presencia de barrenderos:

“Las calles abren y cierran sus bocas, dejando ver la profundidad de sus vísceras, edificios sucios, anuncios, camiones lecheros, vehículos municipales, barrenderos que nada tienen que ver con el personaje de Cantinflas: *yo haciendo cola para entrar a un cine sobre Reforma...* ”

(24: 159)

El Actor sintetiza la caracterización del Distrito Federal por medio de dos términos contrastantes: “frialidad y exuberancia”:

“El DF en toda su frialidad y exuberancia ahora dormita...” (24:159)

Luego de su recorrido por las calles de la ciudad de México, el Actor es llevado a un campo aéreo:

“Poco a poco el automóvil comienza a tomar callejuelas estrechas y desiertas; desde el asiento trasero se miran largas cercas de tela metálica y, a lo lejos, varios aviones en tierra.” (24:160)

“... y el automóvil enfila hacia una calle sin salida, Aquí dice el que va adelante, dobla aquí... y el auto entra en un campo aéreo: hay filas de vagones vacíos, bodegas y hangares, hay avionetas que parecen estar dormidas y algunos acrobáticos que se mecen con el viento.” (24:160)

Concluye tanto la tercera parte así como el relato en el departamento de Pirámide, donde ella, en soledad, lee una carta del Actor y rememora los momentos vividos junto al él, mientras oye la música de Willie Nelson que escuchaban juntos:

“sola, desnuda, oyendo a Willie Nelson cantar *Some one to watch over me...*, orando por él envuelta la oscuridad...” (24:168)

5.1.2.4 Síntesis del marco geográfico

En síntesis, el ambiente urbano es el que prevalece en las tres partes que conforman la novela.

En la primera parte, Transparencia original de la pirámide, el marco geográfico del relato se sitúa en el departamento de Pirámide: no se profundiza en la descripción de detalles sino que más bien se mencionan pertenencias de la protagonista y los espacios como la sala y el baño. En esta parte del relato, la ciudad de México es el marco geográfico que ocupa el segundo lugar en orden de prevalencia y se le caracteriza como un lugar de contrastes diversos. El tercer marco geográfico, en orden de importancia, corresponde al sitio arqueológico de Teotihuacan, caracterizado por su magnificencia y simbolismo.

En la segunda parte, Pirámides a la sombra; sin lugar a dudas la cárcel es el marco geográfico que prevalece. Inclusive el título de esta parte: “Pirámides a la sombra”, corresponde a una situación de encierro. El ambiente carcelario es descrito en forma detallada: incomodidad, estrechez, humedad y particularmente el ruido incesante y exasperante tanto de los ventiladores como el de las puertas metálicas al cerrarse. En esta parte del relato también se da una digresión cuando Pirámide, como producto de su imaginación, ficcionaliza sobre el ambiente de la guerra en las montañas de Guatemala donde emplea descripciones muy detalladas.

En la tercera parte, los marcos geográficos más relevantes son el departamento de Pirámide y la Ciudad de México. En cuanto al ambiente del departamento se mencionan algunos de los objetos que hay dentro de él y la música que escucha Pirámide. Sin embargo, la ciudad de México es el marco geográfico descrito con mayor amplitud y mejor caracterizado: en esta parte del relato se presenta una especie de paisaje urbano de México, Distrito Federal de

los años ochenta, a través de la enumeración y descripción de sus calles, estaciones del metro y lugares públicos y, en otro sentido, aspectos de tipo social y político como la propaganda electoral.

En virtud de lo anterior se puede afirmar que los marcos geográficos que prevalecen en el relato se caracterizan por ser de tipo urbano y por contrastar entre sí. Estos son: el departamento de Pirámide, la cárcel donde estuvieron cautivos los protagonistas y las calles de la ciudad de México. Debido a que el marco geográfico predominante es urbano, la obra se ubica dentro de la narrativa del *Postboom*, ya que ésta es una de las características de dicho movimiento literario.

5.1.3 Atmósfera del relato

5.1.3.1 Atmósfera de la primera parte del relato: “Transparencia original de la pirámide”

En esta parte del relato, muchas de las acciones se localizan en el departamento de Pirámide donde la atmósfera predominante es de tipo sensorial, erótica y romántica en virtud de que refiere situaciones de tipo emocional y pasional entre los protagonistas:

“-Pirámide... -el actor se desliza entre las sábanas emanando claroscuros, y te lame con ternura un pezón, tú le ofreces todo el pecho, él chupa con fuerza y acaricia tu cadera, tú gimes... Debajo de las sábanas se estremecen los cuerpos de ambos provocando claroscuros más intensos que irían mostrados en travellings muy cercanos, hasta culminar con un beso y la voz de tu actor que concluye su frase-: te amo Pirámide...”

(24: 14)

En esta cita, el aspecto sensorial de la atmósfera se aprecia al analizar el encuentro entre los protagonistas; por ejemplo, el sentido de la vista: “emanando claroscuros”; el sentido del oído: “tú gimes” y el sentido del tacto: “acaricia tu cadera”. El erotismo también es otro aspecto evidente: “te lame con ternura un pezón...”, “tú le ofreces todo el pecho...”, “él chupa con fuerza...” Finalmente, se manifiesta el aspecto romántico de la atmósfera: “hasta culminar con un beso y la vos de tu actor que concluye su frase-: te amo Pirámide...”

Otro aspecto importante en la caracterización de la atmósfera es el uso de prosa poética, que es empleada en muchos de los segmentos narrativos de esta parte del relato:

“Y es que soy yo una mujer de piel mojada, la del cabello adherido a los senos, la de las caderas sinuosas, mis pies sienten el calor de esta alfombra gastada como si se tratara de tus manos... y mi vello empapado refleja el milagro de este departamento que convertí en telaraña del amor...” (24:19)

El manejo del lenguaje poético le da un matiz lírico a la atmósfera del relato y acentúa el erotismo, la sensualidad y el romanticismo. Dentro de los principales elementos del lenguaje poético se puede apreciar lo siguiente: uso explícito de la primera persona (yo poético): “Y es que soy yo una mujer de piel mojada”; adjetivación frecuente: “mujer de piel mojada” y “caderas sinuosas”; uso de comparaciones o símiles: “mis pies sienten el calor de esta alfombra gastada como si se tratara de tus manos”; y uso de metáforas: “telaraña del amor.”

Conforme se transcurre el relato, se comienza a establecer otra atmósfera totalmente diferente -de temor, angustia y muerte-, debido a que se evoca el tema de la guerra en Guatemala...

“... cuando empezó la tronadera yo me fui a otro mundo, sólo jalaba el gatillo pero sentía que no estaba allí, no sé si a uno se le olvida el miedo o es el miedo el que hace creer que a uno se le ha olvidado todo...” (24: 49)

La atmósfera opresiva y trágica se intensifica en virtud de que en la novela se presentan noticias de Guatemala sobre los hechos de violencia, muerte, represión y problemas políticos del enfrentamiento armado:

“Guatemala, 15 de abril de 1982.

Un grupo de treinta guerrilleros incendió hoy el edificio municipal de San Bernardino, en el departamento de Suchitepéquez, al sureste del país. Fuentes municipales informaron que anoche los revolucionarios tomaron las instalaciones y redujeron al alcalde, el tesorero y el secretario, para incendiar el edificio. (...) Además se informó que el maestro de educación primaria, Francisco Bonifacio Bonilla, de 24 años, fue muerto a tiros por un grupo paramilitar de extrema derecha en la localidad de Pamajchic, departamento de El Quiché.” (24: 45)

Otra atmósfera importante de esta parte es la que se produce al situarse la narración en las calles de la ciudad de México; y en particular, en el centro histórico:

“Tu actor sintió de nuevo la frescura lejana de la Alameda Central, escucho salir de las bocinas la música de moda, puso atención divagante a los carritos de hot-dogs, a las parejas de enamorados que se besaban bajo los árboles mustios de tanto smog, y caminó largamente por las calles del centro, desde Reforma hasta el Zocalo, y aún más allá, subió hacia el norte, enfiló hacia el oeste, y regresó hacia Bellas Artes pasando por el teatro Blanquita. Sintió la profundidad de San Juan de Letrán, hoy Eje Lázaro Cárdenas, y reconoció el punto –común- en el que debía esperar a su compañero mañana a las once de la mañana.” (24: 57)

Se produce una atmósfera que combina lo sensorial y lo emotivo. Por ejemplo: “sintió de nuevo la frescura lejana de la Alameda Central, escucho salir de las bocinas la música de moda, puso atención divagante a los carritos de hot-dogs, a las parejas de enamorados que se besaban bajo los árboles mustios de tanto smog”.

Cuando los protagonistas visitan el sitio arqueológico de Teotihuacan, se produce una atmósfera de magnificencia y misticismo, característica propia de las culturas precolombinas:

“Vuestro ingreso al sitio arqueológico lo puedes encuadrar desde la cúspide de la Pirámide del Sol, ese emplazamiento te permitiría la posibilidad de grandes panorámicas para describir el gentío, y también puedes entrarle a un cortaje que alterne con las tomas generales, algunos primeros planos de niños comiendo, de parejas –como ustedes- paseando abrazadas por la Calzada de los Muertos o escalando –contrapicado- la Pirámide de la Luna.” (24: 75)

“... mira este Valle del Sol, que injusticia inevitable Pirámide, te das cuenta que la pinche y vil Conquista fue el primer gran crimen histórico del capitalismo... *(El atentado que casi cuesta la vida a la moral de Kukulcán, al sueño de Gucumatz)*” (24: 77)

Al regresar del viaje, en el departamento de Pirámide, nuevamente se aprecia una atmósfera cargada del misticismo, similar a la del sitio arqueológico de Teotihuacán:

“... y habrán llegado al Departamento, cansados a tirarse al colchón, a poner a Willie Nelson y a ojear el I Ching, tú aún con la visión de las luces multicolores dándole vida a las pirámides , la del Sol hablándole a la de la

Luna, piensas, lejanas y cercanas la una de la otra, abrazadas entre un montón de turistas que no piensan en ninguna guerra popular al sur de la frontera (*La Serpiente Emplumada, el Pájaro-Serpiente, el Rey Quetzalcóatl fundándose como el primer hombre que asciende a la divinidad gracias al cultivo de sus virtudes de hombre, he ahí la inmensa moral de los abuelos, ésa que debemos retomar de los indios, necesitados como estamos de la redención...*) (24: 82, 83)

“... y habrán llegado al Departamento, cansados a tirarse al colchón, a poner a Willie Nelson y a ojear el I Ching, tú aún con la visión de las luces multicolores dándole vida a las pirámides , la del Sol hablándole a la de la Luna, piensas, lejanas y cercanas la una de la otra, abrazadas entre un montón de turistas que no piensan en ninguna guerra popular al sur de la frontera (*La Serpiente Emplumada, el Pájaro-Serpiente, el Rey Quetzalcóatl fundándose como el primer hombre que asciende a la divinidad gracias al cultivo de sus virtudes de hombre, he ahí la inmensa moral de los abuelos, ésa que debemos retomar de los indios, necesitados como estamos de la redención...*)” (24: 82, 83)

Finaliza esta parte del relato con una atmósfera de intriga y nostalgia debido a un incierto presagio que Pirámide leyó en el *I Ching*:

“... sólo piensas hallarle sentido a las frases sueltas del I Ching, que te giran envueltas en la voz de Willie Nelson que canta nostálgico... september... november...” (24: 85,86)

5.1.4.2 Atmósfera de la segunda parte del relato: “Pirámides a la sombra”

En esta parte del relato, las acciones inician en la oficina de Pirámide, la cual era utilizada por el Actor para comunicarse con sus contactos. La atmósfera es de tensión debido a la posible captura de uno de los contactos del protagonista:

“... al colgar te indica que si no viene en hora y media le digas al Poeta que hable con el licenciado que él ya sabe. Pos como, le dices, y él te explica, Son ocho días de atraso Pirámide, puede ser que lo hayan prensado...”
(24: 89)

“... Y lo ves irse preocupado, lo sigues con la mirada a través de los ventanales, tú trabajarás para no pensar, escribirás algo si te queda algún tiempo libre, y rezarás por que llama.” (24: 89)

Luego, la acción se desarrolla en un parque de la ciudad de México: “Parque Ciclistas y Country Club”, mientras que la atmósfera de tensión se intensifica debido a la captura del Actor:

“Los pasajes de su captura deberás filmarlos en mudo y con didascalias, para subrayar el absurdo, la estupidez de la policía y el aire nostálgico que ronda el parque Ciclistas y Country Club.” (24: 90)

“/Camina despacio y rompe el papelito en el que apuntó los nombres de las calles en donde tiene que hacer el contacto.

Quando caminaba hacia allí yo intuí que estaba entrando en una pinza pero pensé que (primero) era pura paranoia mía y (segundo) que de todos modos ya era tarde para regresar, pasé lista de todos los papeles que llevaba en la cartera, mentalmente, y me di cuenta que iban direcciones, sobre todo de compañeros mexicanos.” (24: 90)

A la atmósfera de tensión se suma la violencia, en virtud de la hostilidad y maltrato de los agentes de la policía mexicana, cuando realizan la captura de la protagonista del relato:

“/Cinco hombres salen al paso de ambos, estaban escondidos tras un camión que debió de haber sido colocado allí por ellos mismos, los encañonan (Checha mira hacia el suelo) y le gritan a tu actor: ¡Quieto hijo de la chingada! Tu actor voltea a ver hacia atrás bruscamente como buscando una salida, pero los dos hombres del automóvil se acercan corriendo hacia ellos, uno desenfunda la escuadra y le apunta a la cara: ¡Quieto cabrón!” (24: 91)

Las acciones continúan con la captura de Pirámide, donde a las características de tensión y violencia de la atmósfera se les unen el temor y la angustia:

“Te quedas parada viendo hacia el interior de la taquería, cuando el jefe y el gordiflón se acercan y te hablan, tú inquieres, luego palideces, ves hacia el carro y me miras asustada, te meten adelante...” (24: 94)

A los protagonistas se les conduce a una cárcel donde son encerrados en bartolinas. La atmósfera continúa siendo de angustia y miedo; además, surge la incertidumbre:

“... y llegamos (¿cuánto tiempo, cuánta distancia?), me bajan, no se donde estoy, voy ciego, vamos por un largo pasadizo, me empujan, me golpean en la cabeza, mis hombros topan con los muros a cada lado, luego oigo ruido de máquinas de escribir y voces de oficinistas, se abre una puerta metálica, y me gritan, ¡Te quedas quieto hijo de la chingada! ¡y cuidado con

quitarte la venda; Siento que el piso está húmedo, lo toco con la punta de los dedos y siento que huele a orines y desinfectante.”(24: 94)

Los elementos descriptivos de la celda producen una atmósfera de miedo, privación de libertad y vejación:

“Estoy en una bartolina, pienso, y espero (¿cuánto tiempo, minutos, horas?) ¿Dónde estás Pirámide, que te harán? (Hijos, Pirámide, nos prensaron, ni más ni menos. Se jodió el trabajo en México y yo te jodí a ti). Las voces de los policías se desvanecen y empieza a funcionar un ventilador que hace un ruido del carajo.” (24: 95)

Continúa el encierro del protagonista y en atmósfera cunde el pesimismo y la desolación:

“... comienzo a levantar los pies para escuchar el ruido pegajoso de las suelas de goma en el piso mojado, no habrá esperanzas de una chamarra, pienso, nada, y nadie se dio cuenta de la captura... nadie va a mover un solo dedo...” (24: 101)

A pesar del cautiverio y de las condiciones deplorables e inhumanas del entorno carcelario, en la atmósfera surge una pequeña veta de esperanza, en virtud de la actitud del Actor al tratar de buscar fortaleza dentro de su yo interno:

“... ¿Cuánto tiempo ha pasado? Decido sentarme en cuclillas un rato, luego paro, camino (no doy ni dos pasos), doy vueltas por el cuarto, toco el bombillo de la luz y luego pego la cara al agujero por donde sale el aire. Me pongo a orar. Serenidad...” (24: 103)

En efecto, el valor y la esperanza en la atmósfera de esta parte del relato se manifiestan en forma constante; sin embargo, el miedo y la incertidumbre no cesan:

“Oh Pira, no flaquees, yo sé que no estás preparado para esto/ ¿Lo estaré yo Pirámide?, dime que sí, que no me quebraré ante los golpes y las humillaciones, que no me van a desarmar...” (24: 105)

Esa pequeña esperanza es compartida por Pirámide, quien se comunica con el actor por medio de un silbido, en el cual entona una canción que le había escrito el Actor...

“Entonces escucho un silbido: es la melodía de la canción que te escribí hace unos días, sólo tú la sabes, oh Pirámide, sigue silbando, sé, capto, entiendo , agarro la onda de que me estás dando valor, no quieres verme partido , quieres verme hombre, tu hombre, sí Pirámide, silva, silva por favor, sigue silbando, no te defraudaré mi vida, yo te... De pronto interrumpes el silbido porque toses, toses fuerte y dices, Ah Dios..., y ríes Pirámide, oh...” (24: 106)

Pero la atmósfera prevaleciente de esta parte del relato es de violencia y terror, manifestados a través de la brutalidad, la intimidación y las amenazas de la policía mexicana:

“Entonces entra un gordo de lentes oscuros y me dice: ¡Sal, hijo de la chingada! (Que no me torturen). Me empuja ¡Ponte contra la pared! (Que no me vayan a empujar contra el muro) Ahora estate quieto... Qué chingados tienen ustedes que venir a hacer a México, ¿eh? (Me golpea el brazo, luego me da en el estómago tres veces, me cubro y hace como que me van a dar en la cara, pero el golpe es a un riñón, hasta que el otro policía le dice, Ya ya orita viene el jefe). Al rato entra Cuchicuchi y me

ordena que me siente, hay una mesita y una silla alta, prenden los reflectores y me pega la luz en los ojos. No miro nada, sólo escucho la voz del jefe, que viene oloroso a loción, y siento los cuerpos obesos de los policías detrás de mí, listos para golpearme si mis respuestas no los satisfacen (Hijos, necesito valor, güebos)...” (24: 120)

La violencia se incrementa cada vez; inclusive, llega a ser espeluznante:

“Oigo tronar la puerta de la celda de Checha, me asomo al agujero y veo pasar sus pantalones. También veo tus ojos fijos en los míos, pero desaparecen pronto. Trueno la puerta, me quedo escuchando, el ventilador comienza de nuevo a funcionar. A lo lejos distingo la voz del Cuchi, habla y habla, luego el silencio, y algunos quejidos, luego el silencio otra vez y ahora sí, el grito largo y estomacal, horrible de Checha, grita... otra vez, grita... ¿qué le estarán haciendo? Sigue gritando... puta, que no me torturen, que no me torturen, que tenga fortaleza, seguramente él se ha queda callado cuando le hacen preguntas). De nuevo su grito largo... espantoso... desesperado, impotente y dolorido. Oh Pirámide, no te inquietes, a ti no te harán nada, y si escuchas mis gritos nomás ora, ora Pirámide porque me invada la serenidad (el valor, la sabiduría)...” (24: 125)

Sin embargo, después de los interrogatorios, la atmósfera de terror comienza a relajarse, en virtud de que se avecina la liberación de los prisioneros:

“Tu actor ha escuchado la conversación que has tenido con el Cuchi, te ha dicho que sales mañana, que tus parientes (conectados al gobierno) han dado vueltas por ti, que no te dejan ir hoy porque debes firmar tu declaración; también te han dicho que Checha y tu actor se van, pero a países distintos, se irán después de ti, no quieren que se vean, que no se hablen, nada de cartas, nada de telefonemas, si quieres que la policía te

deje en paz debes colaborar, te esperan tus hijos, tu familia, que ha estado muy preocupada porque todo se supo..." (24: 145)

Si bien el miedo no desaparece por completo, la atmósfera se torna ambivalente: es decir, en ella se manifiestan en forma simultánea una mezcla de esperanza y temor:

"-¿Cuándo nos vamos...?"

-Mañana o pasado mañana, luego que declaren todos. Además hay todavía algunas preguntas que hacerte a ti Martín, muchas cosas aún no están claras.

Has oído todo y das gracias al cielo, ¿eh Pirámide? Los tres han quedado viendo el piso, Checha piensa que lo van a matar al llegar a Guatemala, tú actor piensa que lo quieren dejar solo para matarlo aquí, tú oras porque nada de eso suceda, ¿qué no? Ninguno de los tres durmió esa noche, el ruido del ventilador era un torbellino que los hacía girar entorno al miedo y la esperanza, que los hacía viajar del miedo a la esperanza, que los arrastraba del miedo a la esperanza..." (24: 146)

Concluye esta parte del relato con la liberación de Pirámide que regresa a su departamento. La atmósfera se torna gris, cotidiana, burda, nostálgica debido a la ruptura sentimental de los protagonistas:

"... todo lo encontraste igual, las gradas sucias, la puerta vieja, los dibujos de tus hijos e el muro de la sala, los discos regados sobre la alfombra, la cama desecha, y su maleta... Viste la guitarra colgada, el I Ching, y la cámara dejó que te sentaras lentamente, tomaste un Carmencitas y fumaste como hipnotizada viendo su maleta abierta, sus libros, el casete que le grabaste con tus canciones, su pasta dental, su desodorante, su ropa, la pirámide de vidrio..." (24:149,150)

5.1.4.3 Atmósfera de la tercera parte del relato: “Sombra de Pirámide”

Esta parte de la novela inicia en el departamento de Pirámide donde la atmósfera es de nostalgia y desolación, tal como finalizó la segunda parte de la novela:

“Antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena ante este asunto Pirámide. Porque allí tirada sobre el colchón, donde te encuentras, pensando a oscuras, oyendo a Willie Nelson Cantar All of me... ignoras que tu actor piensa también en ti, *te he logrado querer tanto Pirámide, no renuncies a mi amor, me has cargado la vida, gracias: otra mujer, otras mujeres habrán de estarte agradecidas sin llegar a saberlo, porque yo no volveré a amar igual otra vez, ahora amaré más, tendré mi amor y el tuyo juntos para dar, hazlo tú también Pirámide...*” (24: 153)

El actor y Checha continúan encarcelados y aún son sometidos a interrogatorios y torturas. En la prisión, la atmósfera continúa siendo de violencia, temor e incertidumbre:

“Ignorarás, allí tirada como estás, que lo seguirán interrogando todo el día de mañana (*¿Quiénes son los miembros de la Dirección? ¿Cuántos son los campesinos armados que tiene la organización? Yo no tengo esa información señor. ¿Son muchos los cuadros intermedios? ¿De dónde han salido? ¿Es muy grande la organización?*)

Ignoras que continúan golpeándolo cuando el jefe no está presente: en los riñones, en el hígado, en la cabeza... (*Te vamos a matar, hijo de tu chingada madre, el jefe nomás te dijo que te ibas para que cantes*), que han desnudado a Checha y lo hacen acostarse sobre el piso mojado... (*Nomás llegues a tu país te van a quebrar, pinche cabrón*).” (24: 154)

Por fin, se da la liberación del Actor en medio de una atmósfera de tensión y frialdad:

“... una vuelta, otra, otra y otra, el empujón (camina pinche buey), las gradas, las puertas tronando tras de sí, el ruido del ventilador desvaneciéndose, los pasadizos, el aire frío de la madrugada, el automóvil, el asiento frío, el roce del cañón de un fusil, el motor encendido y las calles, las calles, las calles...” (24: 156)

Luego, el Actor es conducido a un campo aéreo donde abordará un avión que lo llevará a Costa Rica. Tanto la tercera parte, como el relato mismo, concluyen en el departamento de Pirámide en medio de una atmósfera de soledad y nostalgia:

“... sola, desnuda, oyendo a Willie Nelson cantar Some one to wath over me..., orando por él envuelta la oscuridad...” (24:168)

4.1.4.4 Síntesis de la atmósfera

En la primera parte del relato, predomina una atmósfera sensorial, erótica y romántica en virtud de que muchas de las acciones se desarrollan en el departamento de Pirámide. Cuando la narración de la novela se sitúa en las calles de la ciudad de México, se aprecia una atmósfera sensorial combinada con elementos emotivos. Conforme transcurre el relato, se establece otra atmósfera diferente: comienza a surgir temor y angustia, ya que se evocan situaciones del enfrentamiento armado guatemalteco.

La de la segunda parte del relato inicia con una atmósfera de tensión, miedo y angustia debido a la captura de Checha, el Actor y Pirámide. Al encarcelar a los prisioneros, la atmósfera de temor se incrementa y en ella surge la incertidumbre; además, conforme transcurre el encierro en atmósfera del relato cunde el pesimismo y la desolación. Sin embargo, en medio de las adversidades del entorno surge una pequeña luz de esperanza, aunque manifestada en forma ambigua debido a que el temor y la incertidumbre no cesan. La atmósfera de temor llega a niveles extremos: el terror, debido a la violencia y brutalidad de la policía mexicana. Después de los interrogatorios realizados por la policía a los prisioneros, la atmósfera de terror comienza a relajarse, gracias a la próxima liberación de los prisioneros. Finalmente se da la liberación de Pirámide; ella regresa a su departamento y allí la atmósfera se torna desoladora y nostálgica.

En la tercera parte del relato las acciones inician en el departamento de Pirámide donde la atmósfera se manifiesta como finalizó la de la segunda parte del relato, es decir de tipo nostálgica y desoladora. En la prisión, la atmósfera continúa siendo de violencia, temor e incertidumbre. Luego se da la liberación del Actor rodeada de una atmósfera de tensión y frialdad. Finaliza la tercera parte como el relato mismo en el departamento de Pirámide en medio de una atmósfera de soledad y nostalgia.

De todo lo anterior la atmósfera general del relato sufre una serie de altibajos que se intensifican con el desarrollo de la novela: inicia con una atmósfera sensorial, erótica y romántica que se incrementan al transcurrir el relato. Abruptamente, la atmósfera se vuelve de terror, violencia e incertidumbre, que se incrementan cada vez más, para finalizar con una atmósfera de profunda desolación y nostalgia.

5.1.5 Temas principales

5.1.5.1 El amor

El tema del amor esta presente en la totalidad del relato, particularmente a través de dos tipos de manifestaciones: amor pasional y amor romántico. Desde su inicio, en la novela se describen manifestaciones físicas del amor:

“... tal y como lo has hablado con él cuando fumaban en tu colchón, sobre el suelo de tu departamento, esas veces que decidías mojar con tu saliva sus tetillas y luego soplabas suavemente mientras pasabas la mano sobre su vientre.” (24: 13)

“-Pirámide...-el actor se desliza entre las sábanas emanando claroscuros, y te lame con ternura un pezón, tú le ofreces todo el pecho, él chupa con fuerza y acaricia tu cadera, tú gimes... Debajo de las sábanas se estremecen los cuerpos de ambos provocando claroscuros más intensos que irían mostrados en travellings muy cercanos, hasta culminar con un beso y la voz de tu actor que concluye su frase-: te amo Pirámide...”(24:14)

En los fragmentos anteriores se aprecia el uso de sustantivos corporales de tipo erótico como “pecho”, “pezón”, “cadera”; así como verbos de la misma naturaleza: “lame”, “gimes”, “chupa”, “acaricia”. Si bien la carga erótica del relato es fuerte y frecuente, generalmente se combina con contenidos de tipo romántico. Por ejemplo, en la cita anterior, las acciones concluyen con un beso y con la frase “te amo”. En la cita siguiente, reafirma lo anteriormente indicado: uso de sustantivos y verbos de contenido erótico como “penetración”, “muslos”, “piernas”, “rodillas” y “gemidos” mezclados con términos de contenido romántico como “ternura de la noche”.

“Sobrará describir como hacen el amor, la penetración lenta y acariciante, sus manos sobre tus muslos, suave y firmemente hacia abajo, la delicada insinuación de que subas tus piernas sobre sus hombros, sus rodillas corriendo por las sábanas hacia delante, y la penetración completada, los besos en tus pies –no decir pequeños ni blancos ni suaves- y tus pies de nuevo, pero ahora moviéndose, acariciando sus mejillas, tus gemidos quebrando de ternura la noche...” (24: 14)

Conforme transcurre el relato, el contenido erótico-pasional se intensifica. En los siguientes fragmentos se aprecia el uso de lenguaje erótico por medio de sustantivos y verbos como “piernas”, “labios”, “cuerpo”, “senos”, “boca”, “clítoris”, “lengua”, “grito”, “pelo”, “abrázalo”, “bésalo”:

“Pero anda Pirámide, eso es, abrázalo, así fuerte, que te sienta entera, desliza tus pies por sus piernas y bésale el cuello, recorre con tus labios todo su cuerpo, invítalo que se relaje antes de dejar caer tu pelo y tus senos sobre su boca.” (24:17)

“Y es por eso que ahora, cuando sientes su pecho sobre tu boca y cuando la presión sobre tu clítoris es insoportable, tú –la Pirámide- sacas la lengua y se la pasas con amor, con auténtico amor Pirámide por una tetilla, y presionas con tus dedos sus costados mientras, abriendo tu boca al máximo y torciendo el cuello como un cisne que quisiera escapar al sacrificio –cuidado con trucajes manidísimos como el anterior-, ahogas como siempre un grito prolongado que él se complace en observar desde lo alto al ir cerrando los ojos cubiertos por su pelo, y tus empezarse a deslizar, como tus manos lentamente, y quedar ambos en el colchoncito sobre el piso casi muertos...” (24:17,18)

El tema del amor romántico adquiere un matiz lírico a través del manejo del lenguaje, por medio uso de prosa poética. En el segmento siguiente, el erotismo y la sensualidad se manifiestan en particular, por el uso de metáforas:

“Eso es lo que soy yo, mi amor, un conjunto de palmeras verdes, de cocos y agua celeste en un atardecer que brota de los ojos, y un manantial de arena en la yema de los dedos, de mis dedos corriendo hacia tu pecho de playa... Esa soy yo mi amor –ésa quiero ser-, la espiga eterna de un trigo antiguo que desea perderse en un abrazo enorme y diluirse en una locura de viento contigo.” (24:19)

“(Hazme el amor como quieras, que ésta soy yo: soy sonido, color, olor, dolor y dicha (...)) Por qué entonces, queda ese rescoldo último de duda e incertidumbre que me impulsa a preguntarme –qué absurdo mi amor- ¿si de verdad te quiero? Soy la mujer exótica de cabellos largos y hondonadas, de muslos húmedos y caderas enormes. Soy la mujer que sonrío desnuda a la cámara bajo la ducha, provocándote. Soy hermosa, soy adorable. Esa soy yo, mi amor.

Y tengo miedo).” (24: 74)

Así como se intensifica el erotismo con el transcurso del relato, también el amor de corte romántico y sentimental se intensifica y se vuelve cada vez más profundo. En las citas siguientes se observan frases románticas como “Te quiero mucho Pirámide”, “Te quiero chapín pisado”, “No te olvides de mí vos”...

“El te dice, Te quiero mucho Pirámide..., y tú le contestas que lo quieres también, frases trilladísimas, piensas, ¿cursis?, que jamás ni él ni tu pensaron llegar a decir otra vez en sus vidas, y ahora las repiten ambos noche a noche, en la calle, en los parques, y es más, cuando te hace el amor tú abres los ojos solamente para murmurar su nombre, con amor Pirámide, con legítimo amor carajo...” (24: 20,21)

“... Te quiero chapín pisado, No te olvidés de mí vos, vos en tu país te vas a olvidar de mí, con tanta compita por ahí te vas a olvidar...” (24: 21)

Sin embargo, la captura de los personajes llevada a cabo por la policía mexicana altera la relación sentimental entre los personajes. Para el Actor, el amor hacia Pirámide le da fortaleza para sobrevivir en medio de la adversidad; se vale de evocar situaciones imaginarias junto a su amada en las cuales él le da aliento para salir adelante o bien, ambos se expresan su amor en forma física:

“Estás a dos metros de mí, Pirámide, y ni siquiera lo sabes, debes sentirte muy sola. Oh Pirámide, te amo: ten valor, echa mano de tu fortaleza mi vida, acomódate a las circunstancias y adecua tu razón a la necesidad, no flaquees, no te desarmes, sigue riéndote cuando quieras llorar. Ah cielo, nos van a hacer trizas...” (24: 99)

“Creo poder imaginarte, sentada, con tus anteojos enormes fijos en el movimiento de tus pies, esos pies tuyos Pirámide, tan blancos, tan pequeños, perdidos en mis manos, que te transmiten el deseo hasta los rincones de tu cuerpo perdido en las sábanas, veo tus brazos se estiran hacia la almohada y llegan a tocar el muro, mis labios avanzan por tu piel, y creo poder comerme tus muslos, tu vientre, tu humedad frágil y la suavidad de tus senos.” (24: 105)

También, en la voz del Actor se manifiesta la frustración del amor, al no poder estar junto al ser amado:

“Es más importante decirte una vez más que te quiero, pero no puedo gritártelo, no puedo tenerte aquí conmigo, acurrucadita, soplándome lentamente el pecho mientras buscas mi alma con tus manos, ¿verdad Pirámide? *(Yo también te quiero chapín, lo reúnes todo, todo lo que yo espero...)* (24: 116)

Por otra parte, el amor de Pirámide hacia el actor es reprimido debido a las amenazas e intimidaciones de la policía. La situación llega a tal extremo que la protagonista decide terminar su relación sentimental con el Actor:

“-Pira, te quiero mucho...

Y respondes:

-Ay mira, yo creo que es mejor ya no vernos más, ¿no?, escíbeme cuando llegues a alguna parte pero nomás para saber que estás bien, ¿eh?”

(24: 127)

La decisión de Pirámide provoca en el Actor decepción y enojo:

“No debo permitirme el lujo de la ira por tu culpa Pirámide, no debo dejar que mi pensamiento circule entorno a tu derrota, y es que no me produce tristeza pensar que hayas decidido dejar de quererme de esa forma, lo que me da rabia, no estoy triste sino como la chingada, porque dime, ¿qué sentido tiene aborrecer la esclavitud doméstica, haber llegado a la satisfacción sexual libre y sin el lastre de la vergüenza hipócrita, si no enmarcar eso en la lucha por la liberación de todo aquello que lo hace posible? De qué vale andar por las calles dizque liberada si todo entorno tuyo sigue igual. Si la policía puede quebrarte la capacidad de amar con una carceleada, estamos fritos Pirámide...” (24: 131)

La captura y todo lo derivado de ella como intimidación, amenazas y violencia terminan con la de la relación de los protagonistas. Luego, al ser liberados, los personajes continúan alejados: Pirámide es llevada por la policía a su departamento y el Actor es deportado a Costa Rica. Sin embargo, el amor pasional y sentimental entre los protagonistas se transforma en un sentimiento de nostalgia...

“Antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena ante este asunto Pirámide. Porque allí tirada sobre el colchón, donde te encuentras, pensando a oscuras, oyendo a Willie Nelson Cantar All of me... ignoras que tu actor piensa también en ti, *te he logrado querer tanto Pirámide, no renuncies a mi amor, me has cargado la vida, gracias: otra mujer, otras mujeres habrán de estarte agradecidas sin llegar a saberlo, porque yo no volveré a amar igual otra vez, ahora amaré más, tendré mi amor y el tuyo juntos para dar, hazlo tú también Pirámide ...*” (24: 153)

“Puedo decirte que te he amado, que te amaré. Dime, ¿qué tiene que ver el amor con poseer lo que se ama? ¿Verdad que no existe vínculo necesario entre una cosa y la otra? Ama mucho tú también Pirámide, te adoro.”
(24: 153)

Ya en Costa Rica, el Actor le envía una carta a Pirámide en la que pide que le escriba y le reitera su amor:

“Te amo Pirámide, te necesito. Escríbeme” (24: 164)

Vale la pena mencionar que el relato ofrece un final abierto en relación al tema del amor. Si los protagonistas fueron violentamente separados por policía, en el relato no aparece una respuesta de la carta escrita por el Actor y el relato finaliza con la protagonista sola y en su departamento, imaginando que está junto al Actor y que hacen el amor:

“Prefieres pensar que se encuentra allí contigo, haciéndote el amor, tomando tus pies suavemente, acariciando tu ombligo, tu cicatriz...”
(24: 166)

“Oyes que te dice:
-Te amo Pirámide...”

-Mi amor..." (24: 166)

Finalmente se puede afirmar que por el manejo del tema del amor, donde el erotismo juega un papel fundamental, el relato se clasifica dentro *Postboom*¹, ya que la sexualidad y el erotismo conforman una de los rasgos de este movimiento literario.

5.1.5.2 La violencia

La violencia constituye uno de los temas principales del relato y se manifiesta tanto en forma física como verbal. En el relato, la violencia es ejercida casi con exclusividad por la policía mexicana, quienes capturan al Actor, a Pirámide y a Checha para interrogarlos sobre su militancia en el movimiento guerrillero guatemalteco. En la siguiente cita se muestra el trato violento que sufre el Actor en el momento de la captura:

"(Dame las correas hijo de tu chingada madre, el cinturón también, afuera las bolsas, los anteojos, y ora ¡métete otra vez!)" (24: 101)

Además de agresiones y maltrato, la policía utiliza un lenguaje intimidatorio y amenazante:

"(¿Te las estás cogiendo? Anda di, ¿te la estás cogiendo? No te hagas hijo de la chingada, te vamos a partir la madre, eh. El jefe es el bueno y yo soy el malo, mírame, conmigo te las vas a ver, verás que sabroso te agarro a madrazos hijo de tu rechingada madre)" (24: 107)

Las acciones violentas surten efecto, al atemorizar al Actor, hasta hacerlo pensar en la muerte:

¹ Ver 3.1.2.2.6 Sexualidad y erotismo en características del *Postboom*.

“... ojalá me crean, aunque si me piensan quebrar las nalgas de plano me van a reventar para que les diga lo que ellos quieran...” (24:114)

Si bien al Actor y a Pirámide no llegan a ser torturados, si se realiza esta práctica a Checha:

“A lo lejos distingo la voz del Cuchi, habla y habla, luego el silencio, y algunos quejidos, luego el silencio otra vez y ahora sí, el grito largo y estomacal, horrible de Checha, grita... otra vez, grita... ¿qué le estarán haciendo? Sigue gritando... puta, que no me torturen, que no me torturen, que tenga fortaleza, seguramente él se ha queda callado cuando le hacen preguntas). De nuevo su grito largo... espantoso... desesperado, impotente y dolorido. Oh Pirámide, no te inquietes, a ti no te harán nada, y si escuchas mis gritos nomás ora, ora Pirámide porque me invada la serenidad (el valor, la sabiduría)...” (24: 125)

Las amenazas se tornan cada vez más fuertes, con la finalidad de amedrentar al Actor y hacerlo confesar:

“Al cabo de media hora regresan a Checha, truenan las puertas, oigo que lo golpean todavía adentro. Dicen:

-Ya sabes hijo de la chingada, ¡te va ir peor si te quedas callado!” (24:125)

Las acciones violentas también se incrementan conforme transcurre el relato y la tortura aplicada a Checha llega a niveles de extrema crueldad y su frecuencia es continuada:

“-Putá, me echan Alka Seltzer con agua mineral en la nariz y me tapan la boca con un trapo... También me arrancaron una uña del pie... me golpean...”

-Tené, calma, mano..." (24:126)

"-A mí me han torturado ya nueve días seguidos, ha sido duro hermano... no te sintás mal conmigo vos, por haberlos llevado donde estabas... Yo creí que ibas a agarrar la onda y que te ibas a ir..." (24: 126)

Otro aspecto donde se manifiestan contenidos de violencia en la novela son los relacionados con el enfrentamiento armado guatemalteco. Si bien el relato no trata en forma específica el citado conflicto, en el relato se ficcionalizan algunos sucesos como un combate entre el ejército y la guerrilla.

"... los camiones se bambolean, se mira el movimiento de la tropa como un hormigueo verde, unos saltan de los vehículos, otros intentan parapetarse dentro de ellos, estalla una mina y el jeep salta como un insecto al precipicio, el rostro del joven oficial hace una mueca de esfuerzo inútil y luego desaparece tras una explosión. Inmediatamente después del estruendo, los guerrilleros han comenzado a disparar sus armas y a lanzar granadas, y ves cómo la soldadesca comienza a caer al suelo, /la cámara lenta encuadra manos crispadas soltando los galiles, primeros planos de cantimploras perforadas, de cascos volando en cámara lenta, buscan una posición pero es inútil, el lugar era ideal para la emboscada, entonces el resto de la tropa se repliega, van hacia atrás, aunque algunos intentan ganar el cerro, corren varios lo consiguen en medio de las lloviznas de plomo que hacen caer a sus compañeros. (24: 137)

Esta cita nos muestra la violencia que se produce durante un combate militar: disparos, explosiones, destrucción y finalmente la muerte. Otra faceta de la violencia desarrollada en el relato, corresponde a la que se dirigió contra la población indígena por el ejército. Dentro del combate al que se refiere en la cita anterior, se inserta el testimonio de una víctima indígena de la violencia de las fuerzas armadas:

“...Váyanse a dormir tranquilos con sus mujeres y sus niños, nosotros ya nos vamos, ái venimos, váyanse a sus casas tranquilos les dijeron el ejército a los de la aldea, y todos se jueron a su casa contentos, pero otro día ya no amanecieron, porque otro día amanecieron muertos, degollados los grandes, y a los chiquitos los dejaron dijeron que eran los guerrilleros pero no, es (ellos) el ejército los que hizo eso, y después quemaron los techos de palma y las casas y los cercos de caña y las casas de hoja de caña, eso hicieron, o sea que el ejército llegó (ellos) a quemar sus casas pues, y eso es lo que hacen...” (24: 137, 138)

La violencia no se limitó al exterminio de las personas sino que incluyó destrucción de viviendas, animales y demás bienes; es decir, la destrucción total de las aldeas. Cabe destacar la extrema crueldad con que se realizaron estos hechos de violencia:

“... entonces la tropa del ejército fue los que hicieron el masacre verdad, son 250 campesinos que murieron , niños, mujeres y ancianos, matan a sus perros también, porque el perro avisa que ellos del ejército vienen, entonces lo que hacen es meterle tiros al animal y entonces ya no laten los perros en los caseríos, y cuando encuentran los ganaditos de la gente comiendo su zacate, lo que hacen ellos es matar las bestias , y entonces piden comida y agarran las mujeres y piden comida, y después que comen hacen las matazones, y dicen que son los guerrilleros, pero no, son (ellos) el ejército los que llegan , agarran la gente, los cuelgan arriba en los árboles, y les quitan los brazos y las orejas, y les dan en la cabeza y todo el pelo dejan ahí tirado, y por eso ya no le tienen confianza la gente en el ejército...”
(24: 137, 138)

Los efectos de la violencia generaron problemas como desplazamiento interno de las poblaciones indígenas, orfandad, abandono de ancianos, pérdida de

bienes, entre otras. Estas situaciones son expuestas en el relato en forma testimonial:

“... y también lo que hacen es quemar los bosques para que se queme la gente y que ya no haya donde vivir, y ellos lo hacen también para que se acabe la leña, y queman el frijol y el maíz, y todo para que la gente no tenga que comer, todo lo acaban el ejército para matar toda la gente, eso es lo que quieren, y entonces la gente salen huidos para el monte, y dejan algunos sus niños que no pueden llevarse o sus viejos y sus cositas dejan ahí tiradas.” (24: 140)

5.1.5.3 Síntesis de los temas principales

Los temas principales o ideas-ejes que se desarrollan a lo largo del relato son el amor y la violencia. Es importante señalar que el tratamiento del tema del amor se da tanto en el plano sentimental como en el plano erótico-pasional. Durante la captura, encierro e interrogatorios de los protagonistas, los temas principales antagonizan: en un sentido, el amor como una fuerza poderosa que da sentido a la vida y que permite sobrevivir ante las adversidades del violento entorno carcelario; en el otro sentido la violencia producida por las intimidaciones y amenazas constituyen un poderoso recurso para obtener información y destruir la lealtad, fidelidad y el amor entre los protagonistas. La otra forma de manifestación de la violencia; aunque en segundo orden de importancia, es la producida por el enfrentamiento armado, donde la represión y crueldad del ejército alcanzó niveles extremos de deshumanización y pérdida de los valores elementales como el respeto a la vida y a la dignidad del ser humano. Una de las innovaciones de esta novela radica en el hecho que si bien corresponde a narrativa de la violencia, ya que refiere hechos relacionados con la situación social y política del país de los años ochenta, la misma también es una intensa historia de amor vivido a plenitud.

5.2. Análisis de la forma

5.2.1 Puntos de vista

5.2.1.1 Uso la segunda persona gramatical desde el punto de vista de la primera persona gramatical.

Una de las características fundamentales de este relato lo constituye el uso de la segunda persona desde la perspectiva de una primera persona gramatical. Se trata de un narrador en primera persona gramatical que utiliza los pronombres de la segunda persona para dirigirse a un destinatario interno del relato, que en caso de la novela en estudio corresponde a la protagonista, Pirámide. Es importante aclarar que no se trata de un narrador en segunda persona, sino que el narrador desde la primera persona que realiza una especie de desdoblamiento en la segunda persona gramatical. El uso de esta perspectiva narrativa se manifiesta desde el inicio del relato:

“Pero antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide. Contar esta historia no te será fácil porque su naturaleza es oscura y huidiza, aunque, si tú quieres, claro, eso puede determinar que el constante cambio del punto de vista vaya acompañado por una nutrida variedad de trucos narrativos, tal como lo habías hablado con él cuando fumaban acostados en tu colchón, sobre el suelo de tu departamento, esas veces que decidías mojar con tu saliva sus tetillas y luego soplabas suavemente mientras pasabas la mano sobre su vientre.” (el subrayado es del tesista) (24:13)

En la cita anterior se aprecia uso del pronombre personal “tú” en dos ocasiones. Asimismo, se observa el uso de “tu” como adjetivo posesivo en tres ocasiones. Otra forma pronominal utilizada es “te”; y, en cuanto a las formas

verbales de la segunda persona gramatical, se aprecian las siguientes: “tienes”, “quieres”, “habías”, “decidías”, “pasabas”. En las citas siguientes se observa el uso frecuente de formas pronominales y verbales de la segunda persona gramatical:

“-Pirámide...-el actor se desliza entre las sábanas emanando claroscuros, y te lame con ternura un pezón, tú le ofreces todo el pecho, él chupa con fuerza y acaricia tu cadera, tú gimes...” (el subrayado es del tesista) (24: 14)

“Pero anda Pirámide, eso es, abrázalo, así fuerte, que te sienta entera, desliza tus pies por sus piernas y bésale el cuello, recorre con tus labios todo su cuerpo, invítalo que se relaje antes de dejar caer tu pelo y tus senos sobre su boca.” (el subrayado es del tesista) (24: 17)

El uso de la segunda persona por parte del narrador es un recurso muy efectivo, en virtud de que acentúa el carácter intimista, sentimental y subjetivo del relato. Además, es un recurso que permite incrementar la carga erótica del relato conforme transcurre el mismo:

“Y es por eso que ahora, cuando sientes su pecho sobre tu boca y cuando la presión sobre tu clítoris es insoportable, tú –la Pirámide- sacas la lengua y se la pasas con amor, con auténtico amor Pirámide por una tetilla, y presionas con tus dedos sus costados mientras, abriendo tu boca al máximo y torciendo el cuello como un cisne que quisiera escapar al sacrificio” (24: 17)

En la siguiente cita se aprecia la referencia que se hace al destinatario interno del relato -Pirámide- por parte del narrador:

“... permanece siempre serena y altiva, que por algo te bauticé Pirámide, ¿no?” (24: 25)

Al contrastar la cita anterior con el dialogo de los protagonistas, citado a continuación, se colige que el narrador que se dirige a la segunda persona es el Actor, en virtud de ser quien denominó a la protagonista como Pirámide:

“-Pero lo que importa es que te quiero mucho Pirámide...

Oye, por qué me dices así, ¿eh? (*De veras, por qué*)

-Pues digamos que por qué eres de base amplia (sin dobles sentidos) y fuerte, eres esbelta y vertical... transp/” (24: 69)

Una de las características de este narrador es que desde su perspectiva se sitúa o emplaza una cámara cinematográfica: es decir, el punto de vista del narrador protagonista dirigido a un remitente interno simula la perspectiva de una cámara de cine con sus respectivas didascalias o acotaciones:

“La cámara sólo toma esta vez primeros planos de tu rostro, de tus pies y, fuera de foco, encuadra sus cabellos moviéndose sobre tus mejillas y tus ojos, que no se sabe si expresan angustia o placer. “(24: 35)

“A ver, deja fluir las voces y conecta tu cámara en omnisciente para captar los gestos:”(24: 47)

Esta perspectiva narrativa se ve enriquecida en su carácter visual, gracias al uso de elementos del guión cinematográfico. Esto quiere decir que el narrador, como una especie de director de cine, le sugiere al destinatario interno, Pirámide, la forma como debe llevar a cabo la filmación de su proyecto creativo:

“Vuestro ingreso al sitio arqueológico lo puedes encuadrar desde la cúspide de la Pirámide del Sol, ese emplazamiento te permitiría la posibilidad de grandes panorámicas para describir el gentío, y también puedes entrarle a un cortaje que alterne con las tomas generales, algunos primeros planos de niños comiendo, de parejas –como ustedes- paseando abrazadas por la

Calzada de los Muertos o escalando –contrapicado– la Pirámide de la Luna.” (el subrayado es del tesista) (24: 75)

En la cita anterior, donde se emplea la perspectiva narrativa en mención, se aprecian siete voces técnicas de la cinematografía: “encuadrar, emplazamiento, grandes panorámicas, cortaje, tomas generales, primeros planos y contrapicado”. Este narrador también se acompaña en forma frecuente con referencias musicales como las siguientes:

“Vamos al otro cuarto ¿no?, dices, y quitas a los Beatles para conectar la grabadora con Willie Nelson que entona All of me (why not take all of me)...¹” (24: 35)

“... deja correr la pinche cámara y pon de nuevo a Willie Nelson (Someone to watch over me²), mójale las tetillas, sopla suave, bésale la boca una y otra vez hasta que sientas que de veras se vuelve mar entre tus brazos inmensos.” (24: 38)

Otra característica importante del uso de la segunda persona por parte del narrador protagonista es que desde esta perspectiva narrativa suele manifestarse con frecuencia el carácter autorreferencial del relato, como se aprecia en las citas siguientes:

“Entonces como ves Pirámide, todo eso es material inapreciable para construir una historia hermosa y prolongada, pero deber ir manejándolo todo con mucho cuidado para no caer ¿en la mojigatería? Fórmula: escríbelo sin complicar nada...” (25: 24)

¹ Todo de mí (por qué no tomas todo de mí) (traducción libre).

² Alguien que está pendiente de mí (traducción libre).

“... Si has decidido continuar así la fragua de este libro, tienes que retomar el hilo de los acontecimientos, sobre todo de los que no te constan (cuestión secundaria) y desarrollarnos según los principios (no estéticos, sino) morales que fueron madurando juntos a lo largo de este mes de mayo interminable, inolvidable, único, ¿eh Pirámide?” (24: 108,109)

La tercera parte del relato comienza como inició la primera parte: es decir, por medio de un texto similar y desde el punto de vista del narrador protagonista que utiliza pronombres de la segunda persona. A continuación se transcriben fragmentos del inicio del relato y de la tercera parte, donde se evidencia la semejanza antes mencionada:

“Pero antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide.” (24:13)

“Antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena ante este asunto Pirámide.” (24: 153)

En relación a la frecuencia de este punto de vista, su uso es generalizado en toda la novela. En toda la primera parte de la obra se observa en los siguientes segmentos narrativos: 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11,12, 13, 14 y 15. En el segunda parte su uso se da en los segmentos 1, 9, 10, 11; y en la tercera parte, en los segmentos 1 y 3.

De acuerdo con lo anterior, el narrador protagonista que utiliza a la segunda persona gramatical como destinatario del relato es la perspectiva narrativa que predomina en la obra. Esta perspectiva narrativa se emplea como un eje que articula las tres parte del relato ya que se utiliza al inicio y al final de cada una de ellas. Otra característica significativa es que la novela inicia y concluye con este punto de vista, tal como se observa en las citas siguientes:

“Pero antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide.” (24:13)

“Ah, y jamás escribas esta historia. Porque si la empiezas tendrás que acabarla. Y tú no quieres eso ¿verdad? Dónde quedaría tu experimento: un libro situado en el seno de la masa, un lenguaje sencillo y una habilidad de poeta, la vida borbotando entre palabras simples, dime ¿dónde quedaría eso si terminas una historia de amor que es un himno de amor al amor? No, piensas. La cámara deberá seguir corriendo para siempre, porque esta historia no puede concluir, jamás deberá el público ver en tu pantalla (*te amo Pirámide*), jamás, ni en este rollo ni en ningún otro verá aparecer (*te adoro Pirámide*) esa palabra sonriente, cínica... jamás leerá nadie en tu película la palabra, esa palabra (*te amo*) horrible, la esperada (jamás) y manida *fin*, eh Pirámide. Prefieres pensar que truena la puerta de su bartolina y que el Chindito le dice: -Sal...” (24: 167)

“Pero no puedes estar segura de que así suceda. Por eso te lo preguntas todo allí, sola, desnuda, oyendo a Willie Nelson cantar *Some one to watch over me...*, orando por él envuelta en la oscuridad, viendo sin mirar la cámara, pensando en decirle de nuevo que lo amas (*te amo*), que los deseas, que lo necesitas, que no te deje nunca...” (24: 168)

Una de las combinaciones narrativas más innovadoras es la que se da cuando se alterna la narración remitida a Pirámide utilizando letra redonda con la narración de Pirámide, como narrador protagonista por medio de cursivas y el uso de diálogos con letra redonda:

“... ahora debes atacar como tú sabes hacerlo, eh Pirámide. Anda, inténtalo: (*debo pensar en mí como una presencia de piel mojada, como una ausencia se trabas, y debo tener plena conciencia de la belleza de mis*

ojos y de mis pechos y mis caderas cuando, tirando mi cabello hacia atrás, con descuido le pregunto:)

-¿Tú estás aquí porque tuviste algún problema o...?

-No no, vine nada más para arreglar unos asuntos y a dejarle un libro mío al Poeta.” (24:31)

Como se puede apreciar el uso de la segunda persona intensifica la subjetividad y el carácter intimista del relato. García Peinado en *Hacia una teoría general de la novela*, refiere que, según Michel Butor, el uso de la segunda persona permite abrir la conciencia:

“... en el monólogo interior no se puede contar más que lo captado en el mismo momento que se cuenta: nos hallamos, pues, ante una conciencia cerrada. Para lograr abrir esa conciencia propone la segunda persona, que sería en la novela aquel a quien se le cuente su propia historia. Y es porque hay alguien a quien se le cuente su propia historia, algo sobre sí mismo que él desconoce aún, al menos en el nivel del lenguaje, por lo que puede organizarse un relato en segunda persona, que resultará, por consiguiente, un relato “didáctico”.” (19: 253)

En efecto, ese narrador en primera persona que se dirige a Pirámide como destinatario del relato ejerce una función didáctica sobre la protagonista ya que le indica lo que debe de hacer y le señala sus errores, fracasos y aciertos.

Asimismo, gracias al uso de la segunda persona podemos profundizar en la conciencia e intimidad de la protagonista.

En síntesis, el uso de la segunda persona por el narrador protagonista es la perspectiva narrativa más utilizada y la más importante tanto por su carácter innovador como por que se constituye en el eje narrativo del relato ya que articula las tres partes del mismo y a esa perspectiva se unen, combinan y subordinan los demás puntos de vista y recursos narrativos. En muchos casos, se combina con el uso de elementos del guión técnico de cine, referencias musicales en el relato y con indicaciones sobre el carácter autorreferencial del relato.

5.2.1.2. Narrador protagonista

Esta perspectiva constituye uno de los puntos de vista recurrentes en la novela, ya que es utilizado por los dos protagonistas del relato: Pirámide y el Actor. En la primera parte del relato esta perspectiva corresponde en forma predominante a Pirámide:

“Eso es lo que soy yo, mi amor, un conjunto de palmeras verdes, de cocos y agua celeste en un atardecer que brota de los ojos, y un manantial de arena en la yema de los dedos, de mis dedos corriendo hacia tu pecho de playa... Esa soy yo mi amor –ésa quiero ser-, la espiga eterna de un trigo antiguo que desea perderse en un abrazo enorme y diluirse en una locura de viento contigo. Quiero estar hecha de música y cantos, quiero caminar por las calles envuelta en poemas de luz y verdad,...” (el subrayado es del tesista) (24:19,20)

“(...) Soy la mujer de piel tersa, de cabello y ojos claros, castaños, mis uñas son rosadas y finas, mis sueños eróticos siempre estuvieron fijadas en un cuerpo negro y bien provisto, tosco cariñoso y elemental (...)” (el subrayado es del tesista) (24: 23)

En las citas anteriores se aprecia el uso de formas pronominales, verbales y adjetivos posesivos correspondientes a la primera persona gramatical: “yo”, “mis”, “soy” y “quiero”. En el caso de Pirámide como narrador protagonista, una de las características más relevantes es el uso de prosa poética:

“... esa pasión de quererme a mí misma, de reconocermme en cada onda de calor, en cada nota musical, en cada aroma de cada flor, la voluptuosidad de amar, la plena conciencia de estar amando gracias a que tú estás atravesado en medio de la vida como un roble eterno, pivote de mis idas y venidas, tronco originario de mi dicha inmensa, mi amor, eso eres tú... y no habrás de saberlo jamás... Amor mío no se si te amo...” (24: 27)

En esta cita se aprecia el uso de figuras literarias tales como reiteraciones y comparaciones. Por ejemplo, se observan reiteraciones en las frase siguientes: “de reconocermme en cada onda de calor, en cada nota musical, en cada aroma de cada flor,” “la voluptuosidad de amar, la plena conciencia” y comparación en la siguiente frase: “la plena conciencia de estar amando gracias a que tú estás atravesado en medio de la vida como un roble eterno”. En la cita anterior, inclusive se observa el uso de una antítesis: “Amor mío no se si te amo”. En la cita siguiente también se aprecia el uso de reiteraciones (el subrayado es del tesista):

“(Debo pensar en mí como una presencia de piel mojada, como una ausencia de trabas, y debo tener plena conciencia de la belleza de mis ojos y de mis pechos y mis caderas...)” (el subrayado es del tesista) (24:31)

Otro aspecto relevante en el plano lírico poético es el uso del yo poético, el empleo de enumeraciones y el uso de la rima, como se observa a continuación:

“(Hazme el amor como quieras, que ésta soy yo: soy sonido, color, olor, dolor y dicha...)” (24:74)

El uso del yo poético en algunos casos se presenta en forma reiterativa y exacerbada; tal como se aprecia en la cita siguiente:

“(...Soy la mujer exótica de cabellos largos y hondonadas, de muslos húmedos y caderas enormes. Soy la mujer que sonrío desnuda a la cámara bajo la ducha, provocándote. Soy hermosa, soy adorable. Esa soy yo, mi amor.

Y tengo miedo).” (24: 74)

En la segunda parte del relato, a partir del segundo segmento, el narrador protagonista se traslada al punto de vista del Actor:

“Cuando caminaban hacia allí yo intuí que estaba entrando a una pinza pero pensé que (primero) era pura paranoia mía y (segundo) que de todos modos ya era tarde para regresar, pasé lista de todos los papeles que llevaba en la cartera, mentalmente, y me di cuenta que iban algunas direcciones, sobre todo de compañeros mexicanos.” (el subrayado es del tesista) (24: 90)

En esta perspectiva de narrador protagonista también se aprecia en el uso de formas pronominales, verbales y adjetivos correspondientes a la primera persona gramatical, tales como los que aparecen subrayados en la cita anterior: “yo”, “intuí”, “pensé”, “mía”, “pasé”, “me” y “di”. Es importante mencionar que este narrador protagonista se utiliza, en sus primeras ocasiones, a partir de transiciones del uso de la segunda persona, cuando esta utiliza la cámara de cine. El uso de este punto de vista, desde su inicio, tiene un claro destinatario: Pirámide:

“Cuántas veces -te dije- me he imaginado en un carro de la policía, prensado, vivo, y me he preguntado cómo habría de reaccionar si esto sucede. Ahora estaba allí, justo en la situación tantas veces imaginada y temida, con un policía obeso al volante, el jefe -el rubio- adelante y otros

dos atrás que me hundían sus escuadras en el estómago.” (el subrayado es del tesista) (24: 91)

Otra característica importante, al realizar dicha transición de punto de vista, es el cambio en la tipografía: de letra redonda se cambia a cursiva. También vale la pena mencionar el uso frecuente de interrogaciones -que le otorgan un carácter de incertidumbre al relato- así como la utilización de palabras de alto contenido expresivo como “hijos”, “jodió” y “carajo”, que se emplean en situaciones muy emotivas:

“... y llegamos (¿cuánto tiempo, cuánta distancia?), me bajan, no sé dónde estoy, voy ciego, vamos por un largo pasadizo, me empujan, me golpean en la cabeza, mis hombros topan con los muros a cada lado, luego oigo ruido de máquinas de escribir y voces de oficinistas, se abre una puerta metálica, y me gritan...” (el subrayado es del tesista) (24: 94)

“Estoy en una bartolina, pienso, y espero (¿cuánto tiempo, minutos, horas?) ¿Dónde estás Pirámide, que te harán? (Hijos, Pirámide, nos prensaron, ni más ni menos. Se jodió el trabajo en México y yo te jodí a ti), Las voces de los policías se desvanecen y empieza a funcionar un ventilador que hace un ruido del carajo.” (el subrayado es del tesista) (24: 95)

A partir segundo segmento, de la segunda parte del relato, la tipografía utilizada es redonda, en virtud de que no se da una transición de la segunda persona al narrador protagonista, sino que este último se emplea en forma directa. Sin embargo, la tónica del uso del narrador protagonista continúa: el Actor remite su relato a Pirámide (el subrayado es del tesista):

“Estás a dos metros de mí, Pirámide, y ni siquiera lo sabes, debes sentirte muy sola. Oh Pirámide, te amo: ten valor, echa mano de tu fortaleza mi vida, acomódate a las circunstancias y adecua tu razón a la necesidad, no

flaquees, no te desarmes, sigue riéndote cuando quieras llorar. Ah cielo, nos van a hacer trizas...” (24: 98,99)

Dentro de la relato del narrador protagonista, se intercalan frases de los captores, las cuales aparecen se identifican por alguna marca diferencial. En la cita siguiente, dichas frases aparecen entre paréntesis:

“Vuelvo a levantar la venda y fijo sin querer los ojos en el piso: en algunas hendiduras se puede ver el color blanco del desinfectante confundido con el agua, pienso que habré de hacer mis necesidades aquí en este mismo cuarto. Me quedo largo rato así, inmóvil, viendo mis zapatos sucios (Dame las correas hijo de tu chingada madre, el cinturón también, afuera las bolsas, los anteojos, y ora ¡métete otra vez!), comienzo a levantar los pies para escuchar el ruido pegajoso de las suelas de goma en el piso mojado...” (el subrayado es del tesista) (24: 101)

Otra característica del narrador protagonista es la profundización del relato en aspectos íntimos de los personajes; en el ejemplo siguiente, dicha intimidad se manifiesta en el plano erótico:

“Creo poder imaginarte, sentada, con tus anteojos enormes fijos en el movimiento de tus pies, esos pies tuyos Pirámide, tan blancos, tan pequeños, perdidos en mis manos, que te transmiten el deseo hasta los rincones de tu cuerpo perdido en las sábanas, veo tus brazos se estiran hacia la almohada y llegan a tocar el muro, mis labios avanzan por tu piel, y creo poder comerme tus muslos, tu vientre, tu humedad frágil y la suavidad de tus senos.” (24:105)

Otra característica importante es el uso de interrogaciones del narrador protagonista hacia Pirámide:

“¿De dónde estás sacando el valor? Pira, eres admirable, no debo perderte Pirámide, no debo perderte ya nunca: ¿qué dices si nos morimos juntos? ¿Serás capaz de morirte conmigo? No Pirámide, debes vivir para hacer todo lo que me decías que quieres hacer (...)” (24: 107)

El uso de interrogaciones en forma frecuente mantiene el clima de duda e incertidumbre en esta parte del relato ya que los prisioneros desconocen lo que les ocurrirá.

En cuanto a la frecuencia del uso del narrador protagonista, se puede apreciar su empleo, desde la perspectiva de Pirámide, en la primera parte en los segmentos: 3, 4, 6 casi en forma exclusiva y en forma parcial en los segmentos 8 y 14. Por su parte, el narrador protagonista desde la perspectiva del Actor, se aprecia en forma casi exclusiva en toda la segunda parte del relato, a partir del segundo segmento y en la tercera parte en el segundo segmento.

En virtud de todo lo anterior, se puede afirmar la perspectiva narrativa del narrador protagonista es la segunda más utilizada en el relato en virtud de que es empleada por los dos protagonistas del relato: Pirámide y el Actor. En la primera parte del relato el uso de esta perspectiva narrativa corresponde en forma predominante a Pirámide y en la segunda parte, en forma casi exclusiva al actor. Tanto Pirámide como el Actor, desde la perspectiva del narrador protagonista recurren al uso de formas pronominales, verbales y adjetivos posesivos correspondientes a la primera persona gramatical. En el caso de Pirámide, una de las características más importantes en su función de narrador protagonista es el uso de prosa poética. En el caso del Actor, como narrador protagonista, se caracteriza por tener como destinatario casi exclusivo a Pirámide, así como el uso frecuente de interrogaciones. Un rasgo general del uso del narrador protagonista es la profundización en la intimidad de los personajes.

Es importante mencionar que el manejo de esta perspectiva acentúa el carácter testimonial del relato tema que se abordará en forma específica en este estudio más adelante. Además, por la relevancia del narrador protagonista en la novela, esta se enmarca dentro de la narrativa del *Postboom*, ya que el uso de esta perspectiva una de sus características.

5.2.2 Técnicas narrativas

5.2.2.1 Uso del diálogo

El uso del diálogo es un recurso frecuente en este relato: desde el primer segmento de la primera parte, se aprecia esta forma narrativa. Mediante el uso de guiones se indica el inicio de la participación de cada interlocutor:

“... y hacer que los actores comiencen el diálogo, ¿ves? Muy bien. ¡Acción!
-No te olvides de mí vos... -tu rostro se acerca y acaricia la lente angular como si se tratara de una ventana.
-Qué lindo se te oye el vos...-primerísimo plano de tu mano blanca sobre su pecho que sube y baja
-Te vas a olvidar de mí, yo lo sé... Te vas a conseguir una compita y...bajas los ojos y el rostro, miras de fijo su vientre, la cámara capta un movimiento de tus labios y te deja salir del cuadro.” (el subrayado es del tesista) (24:13,14).

El uso de elementos del guión de cine tales como la jerga cinematográfica y didascalias permiten la inserción del diálogo en el relato con una gran naturalidad. Es más, en la cita anterior, el relato mismo en forma explícita indica el inicio del diálogo: “... y hacer que los actores comiencen el diálogo...” En algunos de los diálogos se intercalan comentarios, particularmente de Pirámide. En ellos se indican los pensamientos que pasa por la mente de la protagonista; son una

especie de conciencia que expresa mensajes que la protagonista se inhibe de manifestar a viva voz. Dichos comentarios aparecen en cursivas y entre paréntesis:

“-Híjole, cómo me gustaría leer algo tuyo, de veras...

-El Poeta me dijo que tú también escribes... (Me paraliza con esa observación...)

-Bueno, uno que otro poemilla... (Hace un gesto de resignación o algo así. Ah, dice y mira hacia el techo. La estoy regando, carajo, la estoy regando...)

-Cuándo me enseñas algo... (Qué hipócrita, soy, carajo...)

-Así que eres poeta... (No, soy hipócrita, je)” (el subrayado es del tesista)
(24: 32)

Como se puede apreciar, el análisis de los diálogos aporta elementos para caracterizar a los interlocutores: de los fragmentos citados, se puede deducir que una de las características de Pirámide es la inseguridad. Uno rasgo importante del diálogo es el uso de regionalismos –en este caso particular de mexicanismos- así como de interjecciones propias del habla coloquial. Por ejemplo: “híjole”, “la estoy regando”, “carajo”, “ah”, “je”. A estos rasgos se suma el uso frecuente de interrogaciones, como en la cita siguiente:

“-Oye viejo, cuéntame todo el rollo, ¿qué no? Qué andás haciendo aquí, ¿eh? (Nunca me cuentas nada, todo lo dices a medias)

-Nos has oído hablar al Poeta y a mí, ¿no?

-Ay sí, pero no entiendo nada, de veras, por qué no me cuentas, anda, sí, sí hombre, que sí... (Me tienes que contar, tienes que hacerlo) (24:67)

-¿Me querés?

-Tonto, viejo tonto, claro que sí... Hijos, y yo pensé que te ibas a quedar nomás dos días... (Soy una mentirosa)” (el subrayado es del tesista)
(24: 67)

El uso de las interrogaciones le otorga mayor dinamismo al relato y provoca curiosidad. Generalmente, los interlocutores de los diálogos son Pirámide y el Actor, como en el fragmento anterior. Además, como señala Anderson Imbert, el diálogo cumple con otras funciones como son escenificación, emoción y ambientación:

“Escenificación. Se muestra una escena, viva e inmediata, en lugar del resumen dicho por un narrador omnisciente.” (5: 235)

“Emoción: la oímos agitándose en el medio de las palabras.” (5: 236)

“Ambientación: agrega al “color local” del escenario el “color tonal” de voces características.” (5: 236)

En el siguiente fragmento se aprecian estas funciones:

“-Hijos, -dices-, si me vieran mis tías...

-Ya Pirámide, olvídate, trata de estar juntos, ¿no?

-Uy, perdóname viejo... (*¿Y a este qué le pasa?*)

-Te quiero mucho...

Te ha besado de nuevo en la frente y te ha jalado tomándote por la cintura para continuar subiendo.

-Qué hermoso –exclamas al llegar arriba, viendo al valle,

-Sentémonos Pirámide, mira tu país...

-Te juro que nunca había visto mi país... (*Nunca*)” (24: 76)

En efecto, la escenificación se logra en debido a la naturalidad y vivacidad de los diálogos; por su parte, la emoción y la ambientación se logran mediante el uso del lenguaje a través de expresiones coloquiales, regionalismos y uso de signos de puntuación tales como los signos de interrogación y los puntos

suspensivos. Uno de los aciertos del diálogo es naturalidad en la transición entre su uso y la utilización de elementos del guión cinematográfico:

“La cámara los deja salir del cuadro y corrige el foco para filmar el valle, sin panear. Luego una sobreimposición rapidísima, vuelve a encuadrarlos a ustedes –dos puntos- caminando por la Calzada de los Muertos, con sus voces en el primer plano de la columna sonora. Continúa su parlamento el actor:

-... pero ahora la parte más hermosa del país, el altiplano, es zona de guerra...

-Caray... (Está cabrón eso de irse para allá)

-El altiplano es un lugar precioso para morir... Hay moras, fresas, flores, pájaros y pinos...” (24: 78)

Otro de los aciertos en el uso del diálogo es la capacidad de síntesis que posee, ya que en pocas líneas logra lo que tomaría mucho material literario en el relato utilizando otros recursos como la narración y la descripción, tal como se observa en el siguiente diálogo entre el Actor y Checha.

“Checha llega a su puerta, puedo verle los ojos saltones, desorbitados.

-Cómo estás- le digo.

-Bien –me contesta- adolorido...

-Qué te están haciendo...

-Putá, me echan Alka-Seltzer con agua mineral en la nariz y me tapan la boca con un trapo... También me arrancaron una uña del pie... me golpean...

-Tene calma mano...

-Sí, me ha servido de mucho haber corrido bastante...ni una vez me han podido sacar el aire estos pisados...

-Qué bueno... Mira mano, no te quedés callado, deciles lo que ellos imaginan... habla paja... decí que/

-Yo sé mucho vos..." (24:126)

En cuanto a la frecuencia de la utilización de los diálogos, aparece en las tres partes de la novela. En la primera parte del relato se encuentra en los segmentos: 2, 8, 10, 14 y 15; en la segunda parte, en los en los segmentos: 1, 2, 6, 7, 8, 10; y en la tercera aparece un diálogo que corresponde a una evocación del pasado en el segundo segmento.

En síntesis, se puede concluir que el dialogo es un valioso recurso narrativo utilizado con gran acierto en la novela en estudio. Le otorga al relato mayor realismo, verosimilitud y autenticidad, al colocar en forma directa, en boca de los personajes, aspectos fundamentales del relato. El diálogo también le da una gran vivacidad y dinamismo a la novela; asimismo, contribuye a la caracterización de los personajes. Gracias a su uso, se logra la economía lingüística al plasmar en pocas líneas lo que una novela convencional tomaría mayor cantidad de texto narrativo.

El diálogo también contribuye a darle una mayor amenidad al relato debido al uso de regionalismos y el uso del registro coloquial. En este sentido, la novela se enmarca dentro de la narrativa del *Postboom*, en virtud de esta corriente narrativa posee dentro de sus características principales el uso del lenguaje coloquial. Finalmente, en cuanto a las técnicas narrativas, el diálogo es un recurso que logra una gran armonía debido a las transiciones narrativas con el uso de elementos del guión de cine.

5.2.2.2 Uso del guión de cine

El uso de elementos del guión técnico de cine constituye uno de los recursos narrativos más significativos y originales en el relato. El manejo de este recurso se manifiesta desde la primera parte del relato y se mantiene en la totalidad del mismo. Tal es su relevancia que al inicio de las acciones, la novela misma se plantea como una película a filmarse; o bien, en términos más amplios, como un proyecto creativo a ser realizado:

“El suelo de tu departamento puede ser uno de los lugares recurrentes a lo largo de la historia. Puedes situar la cámara justo en medio de él y tú, y encuadrar tus libros, los tubos que colgaban de la pared sostenidos por alambres a lo largo del muro derecho (la cámara puede ir lamiento en travelling y primer plano algunos títulos, hasta llegar al Kama Sutra...” (el subrayado es del tesista) (24:13)

Como se puede apreciar, en el fragmento citado, se emplea la jerga cinematográfica: “cámara”, “encuadrar”, “travelling” y “primer plano”. Encuadrar se refiere a los límites de las imágenes en la cámara; en el caso del relato, sugiere imágenes del departamento de Pirámide. Por su parte, travelling se refiere al movimiento de la cámara de cine en las que ésta se desplaza perpendicularmente al eje óptico; en cuanto al relato, sugiere movimiento del de la óptica narrador dentro del departamento. Finalmente, primer plano se refiere a una vista cercana de un personaje u objeto y, en el caso del relato sugiere imágenes vistas a una proximidad cercana. Estos términos se definen en un glosario que se presenta como anexo de este estudio, debido a su uso frecuente en el relato, tal como se aprecia en la cita siguiente:

“Luego puedes emplazar la cámara justo allí, delante del libro, y encuadrarlos a ti y al él en picado, si tu quieres haciendo el amor o nada más conversando, oyendo a Willie Nelson cantar All of me (Why not take all

of me) y hacer que los actores comiencen el diálogo, ¿ves? Muy bien. ¡Acción!” (el subrayado es del tesista) (24:13)

Además del uso de la jerga cinematográfica, en relato se emplean otros recursos procedentes de dicho arte como el uso de didascalias o acotaciones. En la cita anterior se observa los usos de voces técnicas de la cinematografía y de didascalias; por medio de ellas se sugiere la ubicación, el ángulo de la cámara -emplazar y en picado-, las imágenes que se deben filmar -encuadrar-, las acciones que deben realizar los protagonistas -“haciendo el amor o nada más conversando”- y la música de fondo -“oyendo a Willie Nelson cantar All of me (Why not take all of me)”. Inclusive, se utiliza la palabra “acción”, que determina el momento en que inicia la filmación de una escena.

En cuanto a los resultados que el uso de elementos del guión técnico de cine le otorga al relato están el acentuar el carácter visual y sensual del mismo. En el plano visual en la cita anterior se sugieren imágenes de la pareja sentimental del relato haciendo el amor o conversando; y en los aspectos auditivo y sentimental se presenta música de fondo de corte romántico. Además del carácter sensorial que los recursos cinematográficos le otorgan al relato también está el dinamismo, tal como se aprecia en las citas siguientes:

“-No te olvides de mí vos... -tu rostro se acerca y acaricia la lente angular como si se tratara de una ventana.” (el subrayado es del tesista) (24: 13)

“-Qué lindo se te oye el vos...-primerísimo plano de tu mano blanca sobre su pecho que sube y baja” (el subrayado es del tesista) (24: 13,14).

En la primera cita la expresión “se acerca”, indica movimiento y la palabra “acaricia” se refiere a una acción táctil; es decir de tipo sensorial. En la segunda cita se aprecian los verbos “sube” y “baja” que denotan movimiento. En síntesis, las citas anteriores aluden acción, movimiento y experimentación sensorial. En

estas citas también se puede observar la inclusión del diálogo que constituye otro de los elementos del guión de cine. El uso de este tipo de recursos permite intensificar la ambientación visual del entorno donde se desarrollan las acciones.

En el ejemplo siguiente, el lector puede imaginarse el marco geográfico del viaje de los protagonistas al sitio arqueológico de Teotihuacan:

“Vuestro ingreso al sitio arqueológico lo puedes encuadrar desde la cúspide de la Pirámide del Sol, ese emplazamiento te permitiría la posibilidad de grandes panorámicas para describir el gentío, y también puedes entrarle a un cortaje que alterne con las tomas generales, algunos primeros planos de niños comiendo, de parejas –como ustedes- paseando abrazadas por la Calzada de los Muertos o escalando –contrapicado- la Pirámide de la Luna.” (24: 75)

Como se puede apreciar, en esta cita se enfatiza el carácter visual del relato, que recrea en el lector imágenes de alto contraste: grandes panorámicas de multitudes en contraste con en con primeros planos de niños y de parejas; imágenes desde lo alto de las Pirámides contrastadas con imágenes de las Pirámides en contrapicado, es decir desde el suelo. En la cita siguiente se aprecia una secuencia cinematográfica de gran riqueza descriptiva:

“/Corte al restorán. Alternancia de algunos planos medios que muestran allí a los actores comiendo, hay frutas y legumbres sobre la mesa, a lo lejos, unos turistas rubios hablan animadamente, la música crece dentro de ti, voltean a ver hacia las pirámides, se toma de la mano. / Luego la cámara los recibe al salir por la puerta de servicio, caminan abrazados y buscan un árbol para descansar a la sombra. /Primer plano de tu rostro, sonrías, tus ojos claros miran al cielo, lo besas. /Al atardecer, la cámara los ve alejarse hacia el centro arqueológico, donde han decidido esperar las siete de la noche para ver el espectáculo de luz y sonido...” (24: 80, 81)

Como se aprecia en la cita anterior, el uso de elementos del guión técnico de cine en este relato incrementa su riqueza interpretativa ya que permite la simultaneidad narrativa de espacio y tiempo al alternar planos cinematográficos; además, ofrece una lectura de carácter audiovisual en virtud de los elementos descriptivos de las indicaciones tales como: imágenes, sonidos, melodías, tonalidades, matices, colores, sensaciones, etcétera. Por ejemplo, en la cita anterior se muestran dichos elementos descriptivos como: “sombra”, “ojos claros”, “luz” y “sonido”. Se observa también el uso abundante de verbos, que indican múltiples acciones: “comiendo”, “hablan”, “caminan”, “descansar”, “miran”, “besas” y “ver”.

Otro logro con el uso del citado recurso, es el obtener una gran economía lingüística en virtud de la riqueza sugerente del uso de las voces técnicas y las didascalias cinematográficas se incrementa el ritmo del relato, debido a que se presentan acciones sucesivas produciendo un relato muy dinámico. La combinación de elementos del guión de cine y el uso la segunda persona (el destinatario es Pirámide) simulan sugerir las instrucciones de cómo realizar la lectura del texto, haciéndolo de esta manera una novela interactiva. Otro recurso utilizado con gran acierto es la puesta en abismo, es decir un relato menor dentro del relato principal. En este caso, Pirámide desde el cautiverio de su celda imagina lo sucedido en un combate entre la guerrilla y el ejército durante el enfrentamiento armado guatemalteco:

“Te quedas viendo las zanjas caprichosas del piso y te imaginas que por esos acantilados desfilan miles (¿cientos?) de indios guatemaltecos armados, algunos vestidos de verde olivo, ascendiendo un monte: caminan en fila uno detrás de otro, tu cámara abre en fundido desde una altura omnisciente que le permite hacer acercamientos a voluntad sobre los rostros sudorosos, las mochilas, las cantimploras, los fusiles, las subametralladoras, las granadas, las bazookas... Los ves caminar con

decisión, lentamente, sin prisa, serpentean por las sendas caprichosas del acantilado, ves las nubes a lo lejos, cargadas de electricidad; sientes el frío de la montaña, ves volar los pájaros, oyes ulular el viento entre los pinos, divisas los colores frutales de algunas camisas iguales a aquella que te regaló el Poeta/” (el subrayado es del tesista) (24: 135)

La transición entre el relato principal y el relato subordinado es casi imperceptible y se establece por medio de la semejanza que establece Pirámide entre las zanjas del piso y los acantilados de las montañas guatemaltecas. La inclusión de elementos del guión cinematográfico también es casi imperceptible e inicia con el uso de la cámara. En esta cita, vale la pena destacar el dinamismo que el relato sugiere en virtud de los múltiples acercamientos de la cámara a diversos objetos así como la amplia y rica descripción del entorno que apela a diversos sentidos como la vista, el tacto y el oído: “las sendas caprichosas del acantilado, ves las nubes a lo lejos, cargadas de electricidad; sientes el frío de la montaña, ves volar los pájaros, oyes ulular el viento entre los pinos, divisas los colores frutales de algunas camisas”.

La siguiente cita, recrea el entorno físico y humano así como el suspenso previo a un combate. La alusión a un panorama general de la emboscada sugiere el marco geográfico de la emboscada. El carácter expresivo del relato se intensifica por medio del uso de las voces técnicas primeros planos y primerísimo plano que describen los rostros de los combatientes:

“En zoom-back, la cámara, asentada en una posición guerrillera, te da el panorama general: el grupo insurgente va a emboscar al ejército desde los cerros y contra el precipicio. Pero atrás de los vehículos viene más tropa, y de pronto se escucha el motor de dos helicópteros en el cielo.../Primeros planos de expresiones de asombro entre los compas, primerísimo plano del rostro barbado del Poeta, que escupe algo lejos de sí, y contrapicado de tu actor junto a dos compañeras que manipulan una ametralladora de trípode

con una larga hilera de balas enormes. Muy alto, la cámara deja transcurrir el tiempo y el viento, sólo se escuchan los motores de los vehículos y de los helicópteros, lo demás es campiña soleada, llena de moras silvestres, bajo el cielo azul de la mañana...” (24: 136)

Es importante destacar el contraste que se aprecia de la cita anterior entre la descripción de elementos bélicos y lo apacible de la naturaleza: “campiña soleada, llena de moras silvestres, bajo el cielo azul de la mañana”. Otro acierto en cuanto al uso de recursos cinematográficos corresponde a la indicación de cámara lenta en la descripción de los momentos más violentos del combate:

“/la cámara lenta encuadra manos crispadas soltando los galiles, primeros planos de cantimploras perforadas, de cascos volando en cámara lenta, buscan una posición pero es inútil, el lugar era ideal para la emboscada, entonces el resto de la tropa se repliega, van hacia atrás, aunque algunos intentan ganar el cerro, corren varios lo consiguen en medio de las lloviznas de plomo que hacen caer a sus compañeros.” (24: 137)

El uso de cámara lenta acentúa el dramatismo del combate y otorga mayor atención a los detalles descriptivos, en virtud de que sugiere aminorar el ritmo de la narración. Otra transición interesante es la que se da entre el uso de elementos cinematográficos y el testimonio de una víctima del enfrentamiento armado:

“... la cámara da con un tupido follaje a través del cual no se pueden ver los pilotos de los helicópteros *y cómo les van a tener confianza si después que les dicen no tengan pena les dicen, ya nos vamos, después comienzan a hacer las matanzas y por eso es que las gentes ya no llegan a sus pueblos...*” (24:139)

En la puesta en abismo señalada con anterioridad, se desarrollan dos relatos menores en forma alterna: el primero que corresponde a la emboscada de

la guerrilla al ejército y la segunda que corresponde al testimonio de un indígena que presencié la represión y violencia del enfrentamiento armado. A pesar de que se trata de dos micro relatos diferentes la articulación que se da entre ambos es un acierto en la novela. Cerca del final de la novela el uso de voces cinematográficas adquiere un carácter altamente significativo, en virtud de su semejanza con la proyección de una película:

“La cámara deberá seguir corriendo para siempre, porque esta historia no puede concluir, jamás deberá el público ver en tu pantalla (*te amo Pirámide*), jamás, ni en este rollo ni en ningún otro verá aparecer (*te adoro Pirámide*) esa palabra sonriente, cínica... jamás leerá nadie en tu película la palabra, esa palabra (*te amo*) horrible, la esperada (*jamás*) y manida palabra fin, eh Pirámide. (el subrayado es del tesista) (24: 167)

Los mencionados términos son: “pantalla”, “rollo”, “película” y “fin”, todos ellos asociados a la proyección de una película. En cuanto a la frecuencia cinematográfica, su uso se aprecia en las tres partes del relato de la siguiente manera en forma amplia: Primera parte, en los segmentos 1, 4, 8, 10, 11, 12, 13, 15; segunda parte en los segmentos 1, 5, 9 y en la tercer parte en el segmento 3.

En síntesis, el uso de estos recursos cinematográficos incrementa la riqueza expresiva del relato ya que apelan, en forma constante e intensa, a la imaginación del lector, sugiriendo imágenes visuales, multiplicidad de las mismas, diversidad de ángulos de observación del entorno, el ritmo de la narración, colores, tonalidades, contrastes, sonidos, melodías, aromas, movimiento, dinamismo, entre otras sensaciones. Es fundamental destacar que el relato se enmarca dentro de la estética literaria del *Postboom* ya que posee la influencia del cine es una de las principales características de este movimiento literario.

5.2.2.3 Influencia de la música en el relato

La influencia de la música es un rasgo frecuente en la novela, y se presenta generalmente aludiendo al intérprete, a la canción o melodía y a fragmentos de la misma.

“... oyendo a Willie Nelson cantar *All of me*¹ (*Why not take all of me*²) y hacer que los actores comiencen el diálogo, ¿ves? Muy bien. ¡Acción!” (24: 13)

Como se aprecia en la cita anterior, la canción se denomina *All of me*, el intérprete es el cantante norteamericano de música *country*³ Willie Nelson⁴ y se cita el fragmento de la canción: *Why not take all of me*. También es importante destacar los dos de los verbos de la cita anterior son de tipo auditivo y están relacionados con la música: “oyendo” y “cantar”. Con respecto a la música de Willie Nelson, es una constante en la novela y se presenta como fondo musical en las situaciones románticas y eróticas entre los protagonistas, en virtud de la naturaleza romántica de su música:

“... tus gemidos quebrando de ternura la noche, y su beso largo y profundo al terminar de cantar Willie Nelson, *Someone to watch over me*⁵, en la oscuridad...” (24: 14)

Otra de las preferencias musicales es la denominada música de protesta o trova latinoamericana que además de aportar elementos ideológicos aportan

¹ Todo de mí (traducción libre)

² Por qué no tomas todo de mí (traducción libre)

³ Música rural norteamericana derivada de melodías tradicionales inglesas, escocesas y bailes irlandeses, canciones folclóricas y baladas.

⁴ Willie Nelson nació en 1933 en Tejas. Es uno de los guitarristas norteamericanos y cantantes de *country* más importante y alcanzó la fama en la década de los setenta.

⁵ Alguien que me cuide (traducción libre).

aspectos estéticos y culturales y de identidad. En las citas siguientes se alude al cubano Carlos Puebla y a la chilena Soledad Bravo:

“... mientras oyes que cambia el cassette y que suena Carlos Puebla con Traigo un cantar desde Cuba, de cuba traigo un cantar...” (24: 18)

“El ha puesto un disco de Soledad Bravo y tú comienzas a ver qué onda le sacas -para eso lo trajiste a tu departamento, para eso le dijiste, Oye, si el Poeta no te consigue donde quedarte puedes venir a mi casa, no hay problema...” (24: 31)

La preferencia por los autores citados fue frecuente entre los revolucionarios guatemaltecos; inclusive se utilizó la música como un recurso para la formación política e ideológica:

“Sabes que oyendo música de protesta fue como llegué a entender algunos problemas políticos/

(Coño, como vas a entender problemas políticos oyendo música de protesta) de Centroamérica y todo ese rollo. Y por qué no, ¿eh? La música es un medio para llegar a la gente/

(O soy yo el de la sensibilidad incapaz de aceptar que sí es posible, que por intermedio de la música se puede pernear la conciencia de alguna personas -como tú Pirámide (quien eres tú Pirámide)-.)

y hacer cosas como... ¿Has oído aquella que va, Dice Martiniano que en la montaña, revolucionario todo es allí?

(Por qué suena ridícula esa comparación ¿qué me pasa?)

Es preciosa. Te juro que me ha servido a mí mucho más que un discurso político para entender/” (24: 84)

Sin embargo, la influencia ideológica política no es la función más importante de la música sino que su importancia radica en que permite ambientar

el entorno de la novela y sirve como “telón de fondo” en los diversos hechos ocurridos. En algunos casos, se fusionan la influencia musical con la cinematográfica:

“... deja correr la pinche cámara y pon de nuevo a Willie Nelson (Someone to watch over me), mójale las tetillas, sopla suave, bésale la boca una y otra vez hasta que sientas que de veras se vuelve mar entre tus brazos inmensos.” (24: 38)

Es importante mencionar que la música es uno de los soportes principales de la cinematografía moderna. En la cita anterior, nuevamente se recurre a Willie Nelson, quien como ya se indicó se constituye en la influencia musical principal del relato. :

“Cuando quede agotado sobre ti, alarga el brazo y pon a Willie Nelson (...september, november...)” (24: 74)

“... sólo piensas hallarle sentido a las frases sueltas del I Ching, que te giran envueltas en la voz de Willie Nelson que canta nostálgico... september... november...” (85,86)

Los fragmentos de la canción citada, aluden al paso del tiempo: septiembre... noviembre rodeado de un clima de nostalgia, tal como lo indica el relato mismo. A pesar de que se aluden a otros músicos como los Beatles la importancia de Willie Nelson es fundamental a lo largo del relato. Nelson es uno de los autores más destacados y carismáticos de la música *country* que se influenció de música diversa y moderna como el *rock* y el *jazz*. Su capacidad creativa y su fuerza innovadora derivaron hacia un género denominado *country* forajido, que se alejaba del *country* tradicional. En el caso del relato en particular la alusión a Nelson y a la música *country* por su naturaleza prístina, genuina, nostálgica y sin pretensiones le otorgan al relato un cariz particular:

“Por eso cuando puso el disco de los Beatles y dijo, A ver si veinte años después aún funcionan estos peludos, y te invitó a bailar...” (24: 34)

“Vamos al otro cuarto ¿no?, dices, y quitas a los Beatles para conectar la grabadora con Willie Nelson que entona All of me (why not take all of me)...¹” (24: 35)

En efecto se recurre a la música de Willie Nelson para atenuar el sufrimiento y la soledad durante el encierro:

“Y cómo quería empezar a vivir una vida nuestra Pira, cómo deseaba yo tenerte siempre ahí, sin celos, riendo, oyendo a Willie Nelson cantar All of me, y toda tú, rotunda, como un remanso (*cuidado*), como el pozo de agua clara que no cambia de lugar aunque muevan de su sitio la ciudad.” (24: 98)

“...piensa que estás conmigo, así como me imagino yo con vos, acostados en tu colchoncito caliente, oyendo la voz gringa de Willie Nelson cantar: All of me, why not take all of me, can't you see I'm no good without you...²” (24: 116)

La influencia musical de Willie Nelson es fundamental al finalizar el relato; el carácter sentimental y nostálgico de la misma enfatiza la separación entre los protagonistas:

“... piensas que la cámara los encuadra en planos diversos y que la columna sonora capta sus voces y también la música de Willie Nelson, interminable, eterna (september, november...)” (24: 166)

¹ Todo de mí (por qué no tomas todo de mí) (traducción libre).

² Todo de mí, por qué no tomas todo de mí, no te das cuenta de que yo sin ti no funciono (traducción libre).

“Pero no puedes estar segura de que así suceda. Por eso te lo preguntas todo allí, sola, desnuda, oyendo a Willie Nelson cantar *Some one to watch over me...*, orando por él envuelta en la oscuridad, viendo sin mirar la cámara, pensando en decirle de nuevo que lo amas (*te amo*), que los deseas, que lo necesitas, que no te deje nunca,” (24: 167,168)

La primera cita busca o pretende que la música se convierta en un asidero y por eso habla de interminable y eterna para poder estar junto al ser amado; la segunda cita refiere la inminente soledad de Pirámide y la imploración porque el actor no la abandone.

Dentro de las alusiones a la música un hecho importante, pero no generalizado en el relato es la participación del actor como intérprete musical. En la cita siguiente, el actor toca guitarra e interpreta canciones latinoamericanas y se hace acompañar de Pirámide

“Luego empezó a cantar las canciones que le pedía la Chiqui / pero no quiero cantar solito, yo quiero un coro de pajaritos, / y otras que le pedía el Poeta / hay música en tu voz, hay música en tus manos, / hasta que te pidieron que cantaras la de siempre, la de la Alfonsina / te vas Alfonsina.../, pero él no la sabía acompañar, así que pediste que apagaran la luz y la cantaste en seco, así nomás sin acompañamiento , no te importó porque estabas un poco borrachita, ¿qué no?” (24: 64)

Este tipo de alusiones musicales le otorga un carácter lúdico al relato. En cuanto a la frecuencia de la influencia musical esta tiene mayor presencia en la primera parte y en la tercera: En la primera parte en los segmentos 1, 2, 8, 10, 13, 14, 15 y en la tercera parte en los segmentos 1 y 3. En la segunda parte su incidencia es mínima y solamente se aprecia en los segmentos 2, 5 y 6.

Con base en todo lo anterior, se puede afirmar que la influencia de la música en el relato le aporta una mayor riqueza expresiva ya que sugiere una ambientación auditiva generalmente de tipo romántico y nostálgico debido que las canciones más aludida corresponde a Willie Nelson, cantante de música *country* norteamericana. También es importante destacar las alusiones a músicos latinoamericanos de música de protesta o trova y de música popular que le otorgan un carácter de identidad regional al relato así como la combinación y refuerzo que la influencia de la música le otorga al uso de elementos del guión cinematográfico. Finalmente se puede afirmar que la novela coincide con otra característica *Postboom*, es decir con la influencia de la música.

5.2.2.4 Utilización de noticias periodísticas

Un recurso innovador en el relato es la incorporación de noticias periodísticas sobre hechos políticos y sociales Guatemala, particularmente de los años ochenta. En virtud de que no se menciona la fuente informativa, se infiere fueron redactadas por el autor del relato con base en hechos reales. Dichas noticias tiene como eje informativo el enfrentamiento armado guatemalteco:

“Guatemala, 15 de abril de 1982.

Un grupo de treinta guerrilleros incendió hoy el edificio municipal de San Bernardino, en el departamento de Suchitepéquez, al sureste del país. Fuentes municipales informaron que anoche los revolucionarios tomaron las instalaciones y redujeron al alcalde, el tesorero y el secretario, para incendiar el edificio.” (24: 45)

“Además se informó que el maestro de educación primaria, Francisco Bonifacio Bonilla, de 24 años, fue muerto a tiros por un grupo paramilitar de extrema derecha en la localidad de Pamajchic, departamento de El Quiché. Testigos del suceso afirmaron a una

emisora guatemalteca que la víctima caminaba por la calle, acompañada de la joven traductora Marta Urizar, quien salió ilesa del atentado. Se supo también que en Santa Cruz del Quiché, cabecera departamental, una carga de dinamita fue desactivada por un guardia del edificio de los Tribunales de Justicia de la localidad. La carga fue dejada por un indígena en un rincón del edificio después de prenderle fuego a la mecha, pero la acción fue detectada por un guardia, quien la apagó poco antes que explotara. Las autoridades señalaron que esa carga tenía poder para destruir el edificio.” (24: 45, 46)

Como se aprecia en las citas anteriores la inserción de noticias contribuye a contextualizar al relato dentro de la realidad social y política vivida en Guatemala durante la guerra interna. La primera cita alude una incursión guerrillera en un poblado del sur occidente del país y la segunda cita refiere el asesinato de un maestro por las fuerzas paramilitares y un fallido atentado de un explosivo. Según se puede apreciar, la incorporación de estas noticias permite ilustrar los momentos convulsos y de extrema violencia política por los que atravesaba el país:

“Guatemala, 15 de abril de 1982

La Organización del Pueblo en Armas, ORPA, una de las cuatro organizaciones que forman la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, URNG, anunció que hoy a las siete de la noche iniciará, en frecuencia modulada las transmisiones oficiales de una emisora de la organización.

El anuncio lo hizo la ORPA a través de una emisión de interferencia en la frecuencia de la cadena de emisoras Nuevo Mundo, una de las principales de este país. Según versiones periodísticas guatemaltecas, el anuncio de una emisora insurgente ha despertado el interés de todos los sectores del país. Durante el gobierno del depuesto general Lucas García, las organizaciones guerrilleras interfirieron las transmisiones habituales de las emisoras de mayor audiencia. (46,47)

En la cita anterior se aprecian la irrupción de una radio guerrillera en la clandestinidad. El uso del recurso noticioso permite conocer el acontecer histórico donde se ubica al relato. Un suceso político relevante de la historia patria que se puede inferir gracias al uso del citado recurso es el golpe de estado que sufrió el régimen del presidente Lucas García. Por su parte, el fragmento noticioso siguiente permite inferir la injerencia del gobierno norteamericano en la política nacional guatemalteca:

“Guatemala 17 de abril de 1982.

El Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), acusó ayer a la administración del presidente Reagan, de apoyar a la nueva Junta militar de Guatemala para que siga “la política de masacres contra la población civil.”

En un documento entregado a la prensa guatemalteca ayer tarde, el EGP aseguró que el reconocimiento de la administración Reagan al nuevo régimen “pretende crear las condiciones para intervenir abierta y masivamente en el país.”

Agregó que ese apoyo de Reagan respalda la “política genocida y sistematizada por el depuesto gobierno del general Lucas García y continuada por la actual Junta Militar.” (24: 50)

La incorporación de fragmentos noticiosos, además aportar ubicar el contexto histórico-político, le otorga al relato una mayor capacidad de síntesis ya que se logra presentar una gran cantidad de información en pocas líneas, tal como se aprecia en las citas siguientes:

“El EGP destacó que esa política de “exterminio de la población civil” continúa en su país, y prueba de ello “es la quema de bosques y aldeas completas, la captura de una presunta escuela de combatientes

en la aldea Melcabaj, departamento de El Quiché, donde días antes fueron degolladas 54 personas de la población indígena.”

(24: 51, 52)

“México 22 de abril de 1982.

El candidato a senador por el Partido Revolucionario Institucional PRI, Raúl Castellanos Jiménez, declaró que la administración Reagan busca someter a los países latinoamericanos a acuerdos bilaterales perjudiciales a los intereses de éstos.

Indicó que México no escapa a estas presiones estadounidenses y que en la crisis centroamericana la administración Reagan no descarta una “intervención directa.” Manifestó Castellanos Jiménez que los movimientos populares en Guatemala y El Salvador, así como la lucha de liberación que se dio en Nicaragua, surgieron ante la represión dictatorial de esos regímenes, apoyados por Estados Unidos.

Denunció que el régimen guatemalteco es una pieza vital en el esquema represivo de los Estados Unidos para el área.” (24: 53)

La primera cita cumple con la función de informar e ilustrar la represión dirigida contra la población rural del departamento de Quiché y la segunda, nuevamente expone el intervencionismo norteamericano en Latinoamérica y las luchas revolucionarias en los países centroamericanos. La siguiente noticia inserta en la novela también constituye una síntesis muy completa sobre los acontecimientos políticos de Guatemala desde el derrocamiento de Jacobo Arbenz hasta el año 1982:

“México 22 de abril de 1982.

En una editorial de su última publicación, el quincenario mexicano Crítica Política, califica el golpe militar guatemalteco del 23 de marzo pasado como “la confirmación del imperio de la violencia reaccionaria.”

Dice el comentario que las elecciones del 7 de marzo fueron el paso previo “para un golpe que sin duda ahondará la crisis interna y dará paso a una ofensiva creciente de la insurgencia armada.”

Recuerda el carácter endémico de la violencia en Guatemala desde la invasión que derrocó al presidente Jacobo Arbenz en 1954, y que se estiman en más de 100 mil personas asesinadas en los últimos 29 años, en su mayoría estudiantes, obreros y campesinos, muchos de ellos políticos moderados comprometidos en la búsqueda de una transformación.

La revista confirma que “la oligarquía financiera local y los monopolios imperialistas han decidido jugarse la última carta y echar al cesto de la basura esa vana esperanza de democratización que principalmente persiguieron los sectores medios de la sociedad y que incluso conquistaron efímeramente con Arbenz.”

Continúa señalando que la situación abierta se puede bautizar como un proceso de “contradicciones oficiales” que hará más difícil aún la estabilidad en la zona y pondrá a Washington en un serio aprieto político-militar.” Según Crítica Política, el régimen de Ríos Montt tiene un parentesco político con el que en El Salvador derrocó en 1979 al general Romero, ya que en ambos casos se prometen reformas económicas y sociales, mientras el Estado Militar bloquea toda posibilidad de aplicarlas. Por último la revista expresa su convicción de que “tras el argumento político se esconde la palabra última de una nueva escalada de violencia gubernamental.” (24: 53,54)

En cuanto a la frecuencia del uso noticias periodísticas dentro del relato esta es escasa y se verifica en la segunda parte en segmento 12 y en la tercera parte en el segmento 3.

Para síntesis, la incorporación noticias de tipo periodístico cumplen con la función de ubicar al relato dentro del entorno político y social de Guatemala

durante el enfrentamiento armado y otros aspectos relacionados como la política intervencionista norteamericana y la situación regional de Centroamérica y México. Uno de los logros de este recurso es su capacidad de sintetizar mucha información histórica valiéndose de pocas líneas. Finalmente, otro de los logros de este recurso lo constituye la verosimilitud que le otorga al relato en virtud de referirse a hechos históricos.

5.2.2.5 Utilización de diario personal

Otro de los variados recursos utilizados en el relato lo constituye la inclusión de fragmentos del diario del protagonista denominado el Actor:

“Llegué el sábado sin novedad, y me hospedé en el Hotel Prince (sobre Luis Moya, cerca de Juárez) porque el Hotel que se me indicó allá costaba, según el taxista, cincuenta dólares diarios. El Prince todavía me parecía caro, así que al tercer día me fui al Concordia (en Uruguay 13). Allí estuve una semana hasta a casa de L. (¿L?) (24: 57)

Según se puede apreciar, más información íntima del protagonista, el diario constituye un registro cronológico de sus actividades realizadas en la función de miembro de una organización revolucionaria.

“El domingo estuve en el lugar convenido para contactar a Bernardino, pero nadie con las señas indicadas –chumpa azul, pantalón gris y anteojos oscuros- llegó allí. Estuve con el lapicero en la mano (contraseña gastada y absurda) durante una hora y veinte minutos (rebasé el tiempo reglamentario de espera por la importancia del contacto y no vi al compañero. Pensé que talvez por algún equívoco (poco probable) llegaría a las once de la noche, así que también estuve allí a esa hora, esperé veinte minutos y al no aparecer

nadie me retiré del lugar, haciéndome un chequeo de rutina por las calles aledañas.” (24: 57)

Es importante mencionar las características del diario como lo son: la minuciosa atención y descripción de detalles como la ropa y accesorios, la preocupación por el control del tiempo y el extremo cuidado de las medidas de seguridad. Estas características le otorgan un matiz de misterio, peligro y suspenso al relato y perfilan los rasgos del diario del Actor como militante revolucionario. La cita siguiente refiere otra característica fundamental del diario que consiste en el uso de claves para designar las personas que constituyen los contactos del Actor:

“El lunes me dediqué a localizar a D por los canales establecidos, y logré hablar con M y con P, quienes lo localizaron, y quedamos en vernos tres días después frente al cine Maya, en Niño Perdido. Cuando lo vi me dijo que debía someterse a una intervención quirúrgica que había estado posponiendo porque esperaba la llegada de uno de nosotros a México. Le di los documentos y acordamos que habían perdido un poco de actualidad y que la gente requería precisamente eso. Quedamos en hablar después de su operación, según mecanismos y fechas que establecimos. Me preguntó por F y comentamos con tristeza la muerte de C. Me advirtió de los riesgos que se corren acá y riéndose me dijo que nosotros somos muy descuidados porque estamos acostumbrados al peligro. Parece ser que simpatizamos. Me hizo algunas preguntas personales y por su parte, me contó donde trabajaba y lo que estaba escribiendo.”
(24: 58,59)

Dichas claves consisten en letras mayúsculas del alfabeto con la finalidad de ocultar la identidad de los miembros y colaboradores de la organización revolucionaria que le otorgan un carácter de confidencialidad al diario. Otro rasgo

fundamental del diario que se aprecia en los fragmentos citados es su carácter impersonal y el uso en extremadamente formal del lenguaje. Esto se explica en virtud de que el diario serviría para presentar un informe de las actividades del actor, como se indica en la siguiente cita:

“Comencé a llevar un apunte diario de actividades, para rendir después un informe detallado, así como una indicación de gastos minuciosa.” (24:59)

En síntesis, la incorporación de fragmentos del diario del actor le da un cariz de misterio, peligro y suspenso al relato y perfilan algunos rasgos del lenguaje escrito de los militantes revolucionarios como lo son el uso de claves para ocultar la identidad de sus miembros, la formalidad en el uso del lenguaje y el extremo cuidado en detalles.

5.2.2.6 Carta del actor

En la tercera parte de la novela, casi al final, se inserta una carta dirigida a Pirámide y remitida por el Actor:

“Piramidísima:

Hasta hoy logro escribirte, aprovechando que un amigo va para México. He pensado mucho sobre nuestras cortas conversaciones en la cárcel, y eso me ha preocupado mucho estos días. Debes comprender que si no te hubiera llamado para que salieras, ellos de todos modos te hubieran capturado, nada más era cosa de tiempo. Así que opté por llamarte, con todo el dolor que eso implicaba. No puedes saber lo que sentí cuando vi que te capturaban.” (24: 163)

“Respetaría el que tu no quieras continuar nuestra hermosa relación y trabajar juntos, como alguna vez lo hablamos, oyendo a Willie Nelson (tampoco venían casetes en la maleta), pero quisiera que lo escribieras.

Nunca te olvides de tu Poder Superior, que fue el que nos ayudó a meter cuento (oía tu risa) en aquella circunstancia, y a no perder temple. Ni tu ni yo nos hemos traicionado, y eso hace de todo algo hermoso. He soñado con que vinieras para acá, pero no sé que pienses sobre eso.

Dile al poeta que se movilice, y tú escíbeme pronto Pirámide. Cuéntame de ti (de me acaba el papel). Me haces mucha falta, siento nostalgia por la Pirámide, cuya ausencia es cruel, sobre todo por las noches. Te amo Pirámide, te necesito. Escíbeme.” (24:164)

La función de la carta es fundamental en el relato ya que informa sobre la situación y expectativas del Actor después de su expulsión de México. En esta carta se percibe nostalgia por el pasado vivido junto a Pirámide y añoranza por reiniciar la relación y poder realizar proyectos en común. Esta carta contribuye a dejar la expectativa de un posible reencuentro entre los protagonistas lo que reafirma el carácter abierto del relato.

5.2.2.7 Intertextualidad

Este recurso se utiliza desde el inicio de la novela ya que la misma es encabezada por medio de tres epígrafes:

“[¿Qué sino la situación en la cual el hombre] no busca permanecer como algo devenido sino que está en el movimiento absoluto del devenir?”

Marx (Grundrisse)

“L’inferno esiste solo chi ne ha paura”¹

Fabrizio de Andre

“Aquí o cantas calandria o te apachurro el nido”

Popular

“Cuántas luces dejaste encendidas... Yo no sé como voy a apagarlas”

José Alfredo Jiménez

La característica innovadora en el relato no radica simplemente en el uso de intertextos, sino en la diversidad y disparidad de fuentes de procedencia, materias y contenidos de los mismos: un fragmento político, un dicho popular y dos fragmentos de canciones populares: una mexicana y otra italiana.

En el primer intertexto se plantea en forma de interrogante la mutabilidad y el cambio constante de la naturaleza humana no es inmutable. Esta cita corresponde a los *Grundrisse*, que son los manuscritos de Karl Marx escritos en 1857. Estos textos corresponden la obra juvenil de Marx, pero ya contiene una visión de la lucha de clases y de la revolución.

En el segundo intertexto, cuya traducción libre es: “El infierno existe solo para aquel que le tiene miedo”, se relativiza la existencia del infierno y se apela al descreimiento. Su autor es Fabrizio de Andre, un cantante popular italiano de baladas.

El tercer intertexto es un refrán popular, de procedencia mejicana. Es origen se infiere por la utilización de la palabra “apachurro”, que es un mexicanismo de

¹ El infierno existe solo para aquel que le tiene miedo (traducción libre)

aplantar; en Guatemala se emplea la palabra “apacho”. La calandria es un ave de la misma familia que la alondra de plumaje pardo, pico grande y grueso, y que posee un canto agradable e imita al de otros pájaros. El significado inferencial de este intertexto es: o hablas y dices lo que sabes o serás castigado con gravedad. Esta última parte de dicho también puede interpretarse como: destruyo tu hogar, te aplasto, te aniquilo; y su intencionalidad es claramente intimidatoria y amenazante.

Y el último intertexto posee un carácter metafórico: en el antecedente o primera parte del intertexto se dirige hacia una segunda persona donde le manifiesta la cantidad de sentimientos que ha dejado que en él; en particular se alude al amor. En la segunda parte del intertexto o consecuente, le manifiesta el no saber como aplacar sus sentimientos hacia la persona amada. Este intertexto corresponde a un fragmento de la canción “*Ojalá que te vaya bonito*”, compuesta por uno de los íconos de la canción ranchera mexicana, José Alfredo Jiménez.

Ya dentro de la narración en sí, se aprecian alusiones a obras y autores de la cultura china: específicamente se mencionan el *I Ching* y al sabio Lao Tse. En la novela se dice que la protagonista del relato, Pirámide, consulta el *I Ching*. A continuación se cita un fragmento del relato donde aparecen intertextos del *I Ching*:

“Y abres el I Ching. Ninguno de los dos sabe que el libro les revelará ¿la dimensión de la tragedia?, ¿de un destino truncado que se convertirá en algo diferente? No pueden vislumbrarlo, ciegos de felicidad como están. Tiras las monedas seis veces y a tu autor corresponde y a tu actor le corresponde el hexagrama 47. En El Juicio se lee: “...Cuando el hombre tiene algo que decir no le dan crédito.”En la Imagen puede leerse: “No hay agua en el lago: la imagen del agotamiento. Así el hombre superior arriesga su vida para seguir su voluntad”. Y luego en las líneas: “El está sentado, afligido bajo un árbol sin hojas y va a dar a un valle sombrío. /el hombre está oprimido mientras come y bebe vino. /Entra en su casa y no ve a su

esposa. Desgracia. /Su nariz y sus pies le son cortados. /Es oprimido por aquel de las rodilleras púrpuras. /La alegría le viene lentamente. /Es provechoso hacer ofrendas y sacrificios.” (el subrayado es del tesista) (24: 83)

Este intertexto tiene un carácter premonitorio, donde se puede vislumbrar los trágicos acontecimientos que se sucederán en un futuro próximo. En las primeras líneas del hexagrama se infiere aflicción, soledad, separación del ser amado y violencia; en las últimas líneas se retorna a la armonía y conformidad por el dolor sufrido. El *I Ching* es uno de los libros sagrados chinos que recopila la sabiduría de los grandes maestros. Su origen se remonta a más de 5 000 años. Se le conoce como el libro del cambio y consiste en una especie de oráculo que transmite leyes universales acerca del cambio, aplicables en cualquier momento de la vida. De allí se deriva el carácter premonitorio del intertexto. Son dos principios básicos del *I Ching*, el Yin y el Yang, la expansión y la contracción, el principio femenino y masculino. En el relato también se encuentran intertextos del filósofo chino Lao Tse, conocido también como Laozi, quien es el autor del *Tao Te King*. Esta obra constituye la base del Taoísmo y está compuesta de 81 máximas breves, en las que propone una filosofía que intenta mostrar el camino de la virtud, armonía y felicidad para el ser humano. En el siguiente intertexto el protagonista se vale del carácter paradójico de las máximas de Lao Tse para darle ánimo a Pirámide durante el cautiverio:

“Reflexiona Pira, no puedes permitir que te minen de esa manera el alma (estos hijos de su pinche madre, levántate y anda Pirámide, tú eres fuerte) sé que estás fuerte... Recuerda a Lao Tsé:

“(La gran perfección tiene que aparecer imperfecta para que sea infinita en su efecto. La gran plétora tiene que aparecer vacía para que sea inagotable en su efecto. La gran rectitud tiene que aparecer quebrada, el gran talento tiene que aparecer necio, la gran elocuencia tiene que aparecer muda.)

Esto es un perfecto ejemplo de conciencia de la contradicción Pirámide, no te dejes abatir, por lo que más quieras. Piensa aún en Lao Tsé:

(Por eso está escrito: El claro sentido aparece oscuro, el sentido del progreso aparece como regreso...)" (24: 128)

En efecto, el intertexto presenta una serie de pensamientos paradójicos tales como: "perfección imperfecta", "plétora vacía", "rectitud quebrada", "talento necio", "elocuencia muda", "claridad oscura" y "el progreso como regreso". El fragmento anterior también nos indica que la perfección debe aparecer imperfecta para tener un efecto infinito y la plétora debe aparecer vacía para ser inagotable. Este intertexto nos ilustra la simpleza y profundidad del pensamiento de Lao Tse, así como la búsqueda de armonía y de sabiduría que se encierra en sus máximas.

El texto también en menor medida presenta intertextos procedentes de textos mayas de origen prehispánico como el *Libro de los libros del Chilam Balam* y el *Popol Vuh*. El primero de estos consiste en una serie de varios manuscritos mayas, escritos en caracteres latinos redactados después de la conquista española. Su temática es histórica, religiosa, astrológica, astronómica y literaria. Por su parte, el *Popol Vuh*, es una obra maya-quiche que recoge mitos y leyendas de los antiguos mayas sobre la creación del mundo y del ser humano y sobre la cultura e historia del pueblo maya, previo a la conquista española. El Actor le cita a Pirámide fragmentos de los textos antes citados para darle fortaleza durante el cautiverio en la cárcel mexicana:

"Putá, no te quiebres Pirámide, no te caigas en mil pedazos a mis pies...

Dice el Chilam Balam:

"Inhumanos son sus soldados, crueles sus fieros mastines."

Pero el Popul Vuh dice:

**“Somos los vengadores de la muerte.
Vuestra raza nunca será extinguida
mientras haya luz en la Estrella de la Mañana.”** (24: 130)

El intertexto del *Libro de los libros del Chilam Balam*, expone el carácter inhumano de los soldados y por crueldad de fieros mastines se interpreta como crueldad de los guardias. De acuerdo al contexto, la cita anterior identifica a la policía mexicana como soldados inhumanos y fieros perros guardianes. Con respecto al intertexto del *Popol Vuh*, en el primer verso se expresa el emisor poético es colectivo –somos-, y se manifiesta como “vengadores de la muerte”. En el segundo verso, ese mismo emisor colectivo. expresa a un receptor, también colectivo –vuestra-, que su raza no se extinguirá mientras ilumine la estrella de la mañana. En este último verso se observa un carácter vitalista y esperanzador.

En la segunda parte del relato se identifica otro intertexto del Grundrisse, obra de la cual aparece se extrae uno de epígrafe de la novela, y que según la crítica, en estos manuscritos se aprecia a un Marx menos depurado pero más apasionado:

“(... mientras en la sociedad comunista, donde nadie tiene un círculo exclusivo de actividad, pero en la que cada uno puede calificarse en cada rama deseada, la sociedad regla la producción general y me hace capaz, de tal manera, de hacer esto hoy y mañana lo otro, de cazar las primeras horas del día, de pescar en la tarde, de dedicarme a la crítica después de cenar, precisamente como se me antoje sin volverme cazador, pescador, pastor o crítico.” Ah, el joven Marx... -pensaba-, el joven, joven...ven...)
(24: 122)

Efectivamente, en el intertexto anterior se aprecia entusiasmo e idealización por el sistema socialista donde las personas pueden realizar las actividades que les plazcan. Luego se aprecia otro intertexto de la teórica rusa Alejandra Kollontay, quien articuló en forma sistemática al feminismo y al marxismo. Kollontay integró en forma teórica los problemas de la sexualidad y la opresión de la mujer, en la lucha revolucionaria.

“(acuérdate de las hermosas palabras de Alejandra Kollontay cuando decía: ‘Los dramas’, los conflictos comienzan cuando estamos en presencia de diversos matices de amor. Una mujer ama a un hombre ‘desde el fondo de su alma’, y sus pensamientos, sus aspiraciones, sus voluntades, están en armonía, pero la fuerza de las afinidades carnales les atrae irresistiblemente hacia el otro. Un hombre siente por una mujer un sentimiento de ternura, de atenciones, de compasión llena de solicitud, mientras que en otra encuentra comprensión y apoyo para las más altas aspiraciones de su yo. ¿A cuál de las dos debe entregar la totalidad de Eros? ¿Y por qué tendría que desgarrar y mutilar su alma, si la plenitud de su ser solo se realiza con la presencia de ambos vínculos?)” (24: 153)

En el intertexto anterior se presentan la diversidad de matices que surgen entre el hombre y la mujer en sus relaciones sentimentales y pasionales. Kollontay expone como se contraponen y complementan sentimientos como ternura, pasión, amor, deseo, atracción, compasión, entre otros. Finalmente, en el relato se aprecian intertextos de canciones en particular del músico *country* norteamericano Willie Nelson:

“...piensa que estás conmigo, así como me imagino yo con vos, acostados en tu colchoncito caliente, oyendo la voz gringa de Willie Nelson cantar:

All of me, why not take all of me, can't you see I'm no good without you...¹
(el subrayado es del tesista) (24: 116)

La traducción libre de este intertexto es “Todo de mí, por qué no tomas todo de mí, no te das cuenta de que sin ti no funciona” y posee un carácter romántico en virtud de que alude una actitud de entrega total y codependencia.

En síntesis, se puede afirmar que por el uso de intertextos la interpretación del relato se torna más rica, novedosa e interesante en virtud de la variedad y disparidad de fuentes de procedencia textos de las culturas china, maya, popular, entre otros. El uso de intertextos de las culturas maya y popular le otorgan un sentido de identidad nacional y latinoamericana a la novela; en otro sentido, los intertextos de obras de la cultura china y de autores como Karl Marx y Alejandra Kollontay aportan un carácter de universalidad. Finalmente, por el uso reiterado de intertextos, el relato se inserta dentro de la narrativa del *Postboom*².

5.2.2.8 Autorreferencialidad

Desde el inicio del relato se observan segmentos autorreferenciales:

“Pero antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide. Contar esta historia no te será fácil porque su naturaleza es oscura y huidiza, aunque, si tú quieres, claro, eso puede determinar que el constante cambio del punto de vista vaya acompañado por una nutrida variedad de trucos narrativos, tal como lo habías hablado con él cuando fumaban acostados en tu colchón...” (el subrayado es del tesista) (24:13)

¹ Todo de mí, por qué no tomas todo de mí, no te das cuenta de que yo sin ti no funciona (traducción libre).

² Ver 3.1.2.2.7 Uso de la intertextualidad en características del *Postboom*.

Como se aprecia en la cita anterior, se utiliza el recurso narrativo de la segunda persona en función autorreferencial. Es decir el narrador se dirige a un destinatario interno por medio de las formas gramaticales de la segunda persona para expresarle reflexiones sobre la creación de la novela. Se utiliza terminología de la teoría literaria como: punto de vista y trucos narrativos. En el siguiente segmento autorreferencial sugiere uno de los marcos geográficos o ámbitos para el desarrollo de las acciones del relato:

“El suelo de tu departamento puede ser uno de los lugares recurrentes a lo largo de la historia.” (24:13)

Poco a poco, y con el transcurrir del relato, se va desvelando el arte poético o propuesta estética del relato. En el siguiente segmento expresa, en forma de posibilidad, aspectos como: la extensión de la obra, la facilidad de lectura de la misma y la caracterización psicológica de los personajes:

“Aquí ves en este nudo tuyo, tienes elementos que puedes desarrollar en una narración larga aunque preferiblemente rápida de lectura veloz, en la que vayas dándole al lector sólo algunas claves para que él construya una psicología de la personaje que ad-viertes- no tiene porque serle simpática.” (24: 17)

En el siguiente segmento autorreferencial se expresa que existe material invaluable para elaborar una bella historia y que la clave para escribir el relato es la simplicidad:

“Entonces como ves Pirámide, todo eso es material inapreciable para construir una historia hermosa y prolongada, pero deber ir manejándolo todo con mucho cuidado para no caer ¿en la mojigatería? Fórmula: escríbelo sin complicar nada...” (24: 25)

Dentro de la función autorreferencial, los elementos propios de la composición literaria se combinan con elementos de la creación cinematográfica, como en los siguientes segmentos narrativos:

“Eso puede servirte mucho para la historia, aunque sabes que debes documentarte más, ¿lo aceptas no? A ver, deja fluir las voces y conecta tu cámara en omnisciente para captar los gestos.”(24: 47)

“Ellos han de pensar que vos no entendés nada Pirámide, pero bien que agarrás todos los rollos, para mi libro, pensás, un libraco de poca madre, dices, por eso conviene que lo vayas ordenando todo en tu cabecita revuelta y que dejes a tu cámara omnisciente los detalles como el rostro aburrido de tu actor...” (24: 64,65)

Esta combinación de elementos de la composición literaria y del arte cinematográfico enriquecen la recepción textual del relato, en virtud de fusionan aspectos escriturales con alusiones visuales. Por lo tanto, la lectura del relato requiere de lectores atentos y activos, que estén en capacidad de valorar la variedad de recursos que se utilizan en el relato. Los segmentos autorreferenciales continúan a lo largo de casi todo el relato por medio de ellos se van configurando poco a poco las características de la novela:

“No Pira, la historia debe ser truculenta, dramática, dramática, conflictiva, si no, no hay historia. Tiene que/” (24: 73)

“Ten cuidado Pirámide, no te olvides que tienes que invertir esos papeles, no dejes que te influyan sus palabras porque tu libro resultará cursi, ¿te das cuenta? Y tú/” (24: 77)

En efecto, en la primera de las citas anteriores, se expone cómo debe ser la novela que se está gestando: truculenta, dramática y conflictiva; en la segunda, se

advierte sobre la posibilidad de crear una novela cursi. El carácter autorreferencial del relato llega a un elevado nivel de precisión en detalles, así como de autorreflexión sobre la forma como se está desarrollando el relato. Por ejemplo, en la cita siguiente se sugiere: uso de signos de exclamación en vez de comillas, cómo se debe iniciar un capítulo y la forma de narrar los acontecimientos...

““Oye te llamó Checha...”

Quizá entre signos de exclamación ¿no? Así piensas que puede empezar el siguiente capítulo, aunque todavía no sabes cómo vas a contar lo que viste antes que entrara a la oficina, su figura se distorsionaba a través de los vidrios: llevaba un pantalón verde y una camisa café a cuadros.” (24: 89)

El carácter reflexivo de los segmentos autorreferenciales se intensifica gradualmente, conforme avanza el relato:

“Aquí debes detenerte a pensar un poco Pirámide, apaga tu cigarro y medita con calma sobre las necesidades de expresión que tú misma has ido creando a lo largo de este proyecto. Antes que nada debo felicitarte por haber logrado concebir todo esto sin complicaciones innecesarias, tan frecuentes ahora, y es que la historia misma ha reclamado una atención absoluta a sus cauces de desenvolvimiento, ¿no? Y aunque admitiría un lago parchado de situaciones no esenciales, esto te tomaría un plano estético muy diferente del que –crees- requiere esta experiencia, que se obstina en no dejar de ser sí misma e insiste en autogestarse en los ambientes de la transparencia, esa transparencia que ahora tiene tu pensamiento Pirámide...” (24:108)

En la cita anterior se enuncia características estéticas del relato como la simplicidad y sinceridad. Otro aspecto autorreferencial importante, se refiere al hecho de que el relato es enunciado, en la cita anterior y en la siguiente, como

una obra en elaboración, en proceso de autogestación, que fluye con naturalidad y se transforma en forma inesperada:

“... Si has decidido continuar así la fragua de este libro, tienes que retomar el hilo de los acontecimientos, sobre todo de los que no te constan (cuestión secundaria) y desarrollarnos según los principios (no estéticos, sino) morales que fueron madurando juntos a lo largo de este mes de mayo interminable, inolvidable, único, ¿eh Pirámide? Y dejar que las cosas fluyan y vayan transformándose unas en otras, cambiando inesperadamente, muy a pesar de tus manos, de tus dedos que teclearán esa máquina que ahora también está dormida y que él usó para escribirte epigramas y un documento político cuya escasa comprensión te decidió a estudiar, a pesar de tu holgura, esas cuestiones. No importa contar que se encontraron al Árabe en la exposición de Rodin...” (24: 108,109)

El relato toma un giro brusco e inesperado, cuando los protagonistas del relato son capturados por la policía mexicana. Este cambio también se evidencia en el siguiente segmento autorreferencial donde el narrador exhorta a Pirámide para que la obra no se torne pesimista:

“Anda, tu libro no puede darse el lujo de ser negativo y derrotista, levántate, silba, eso, silba, que te encuentren silbando ahora que has oído tronar la primera puerta, luego la tuya, y ves la figura sonriente del Cuchi asintiendo frente a ti. Que no seduzca con promesas vanas, tú siempre vertical, ¿ok?” (24:143)

En la tercera parte y final del relato, se presenta un segmento autorreferencial fundamental, que alude en forma directa el carácter experimental de la obra, el uso de un lenguaje sencillo, el desarrollo de una historia de amor y la condición de obra abierta:

“Ah, y jamás escribas esta historia. Porque si la empiezas tendrás que acabarla. Y tú no quieres eso ¿verdad? Dónde quedaría tu experimento: un libro situado en el seno de la masa, un lenguaje sencillo y una habilidad de poeta, la vida borbotando entre palabras simples, dime ¿dónde quedaría eso si terminas una historia de amor que es un himno de amor al amor? No, piensas. La cámara deberá seguir corriendo para siempre, porque esta historia no puede concluir, (...)” (24: 167)

En cuanto a la frecuencia de elementos autorreferenciales, su uso es extensivo a lo largo de todo el relato y se manifiesta en las tres partes del mismo de la siguiente manera: I parte, en los segmentos 1, 2, 5, 8, 10, 11, 12, 14,15; II parte, en los segmentos 1, 5, 9 y en la III parte, en el segmento 3.

En síntesis se puede afirmar que el uso de elementos autorreferenciales le otorgan un carácter interactivo y un sentido lúdico al relato, en virtud de que le indican al lector los elementos compositivos del relato tales como: el uso del lenguaje, el tratamiento de la historia a desarrollar, el experimentalismo del relato, la condición de obra abierta, entre otros. Por el uso frecuente de este recurso se puede afirmar que la novela se ubica dentro de la narrativa del *Postboom*.

5.2.2.9 Influencia de la forma testimonial

El primer uso del testimonio como recurso narrativo se localiza en la confesión que el Poeta le hace al Actor y a Pirámide:

“... me han pasado un chingo de mierdas maestro, yo también salí, iba como responsable de un grupo de sesenta compitas, je, ¿cómo la ves?, te digo que fueron seis meses jodidísimos, estaban prohibidas la riñas, las relaciones amorosas y toda esa onda pero ya me conoces, yo me colgue como loco de una compita...” (24: 47)

En esta cita se puede apreciar el uso de la primera persona gramatical, que es propia del testimonio, así como la relación de hechos vividos por un militante revolucionario. En cuanto al manejo del lenguaje, se observa utilización del registro coloquial, de expresiones malsonantes y de la jerga guerrillera. Por ejemplo; registro coloquial: *“toda esa onda”*; expresiones malsonantes: *“chingo de mierdas”*; y de la jerga guerrillera: *“compitas”*. Debido al relieve que adquiere el lenguaje en la obra, se presenta un análisis del mismo más adelante. En el siguiente fragmento, también adquiere un relieve particular el manejo del lenguaje.

“...todos decían Este viene de fuera -como chafa graduado mano-, y yo me sentía chiquitito y desnudito –pura caricatura-, allí estaban todos, indígenas en su mayoría pues, y bueno, se me asignó de entrada colocar unas cargas para emboscar una patrulla al día siguiente mano, la pura muerte... y pues, en la noche fui y puse las cargas, y en la mañana todos esperamos a que pasara la mierda esa, pero la cosa fue que las pinches cargas no estallaron vos, todavía no se por qué, y tuvimos que retirarnos, ya te imaginás cómo me sentía, hecho leña, pero el comanche no me hizo clavo...” (24: 49)

En esta cita también se aprecia el uso del registro coloquial: *“no me hizo clavo”*; expresiones malsonantes: *“pasara la mierda”*; la jerga guerrillera: *“comanche”*. Como se puede apreciar, el manejo del lenguaje utilizado en este recurso le otorga una gran verosimilitud al relato: la ficción narrativa efectivamente se asemeja a un testimonio. Otro logro mediante el uso de este recurso lo constituye el carácter confesional que posee este recurso:

“... cuando empezó la tronadera yo me fui a otro mundo, sólo jalaba el gatillo pero sentía que no estaba allí, no sé si a uno se le olvida el miedo o es el miedo el que hace creer que a uno se le ha olvidado todo,...” (24: 49)

“... pero a todo esto yo ya andaba jodido mano, la maldita nostalgia de clase, y éramos varios con el virus, pero a mí solo lo mío me importaba, y en un clarito del camino, en la pura montaña, me cruzó esa idea, si bajar, maestro, irme pues... pero pasaron un chingo de días, y así fue, dejé escondido el uniforme y, con la ropa de civil que había llevado comencé el descenso como a las cuatro de la tarde. Esto fue ya a finales del 80.”
(24: 50)

En la primera cita el Poeta confiesa el miedo que experimento durante el combate y en la segunda manifiesta sin temor la predominancia de sus intereses personales sobre su compromiso revolucionario y la desertión del campamento guerrillero.

Otro uso de la forma testimonial en el relato, se identifica en la relación de hechos narrados, desde la perspectiva de un campesino indígena que presencié una masacre:

“... el ejército entraron (ellos) pidiendo comida y la gente juntó el pisto para comprar unas gallinas, y el ejército (ellos) estuvieron contentos y ellos les dijeron a los hombres de la aldea, Váyanse a dormir tranquilos con sus mujeres y sus niños, nosotros ya nos vamos, ái venimos, váyanse a sus casas tranquilos les dijeron el ejército a los de la aldea, y todos se jugaron a su casa contentos, pero otro día ya no amanecieron, porque otro día amanecieron muertos, degollados los grandes, y a los chiquitos los dejaron dijeron que eran los guerrilleros pero no, es (ellos) el ejército los que hizo eso, y después quemaron los techos de palma y las casas y los cercos de caña y las casas de hoja de caña, eso hicieron, o sea que el ejército llegó (ellos) a quemar sus casas pues, y eso es lo que hacen...” (24: 137, 138)

En esta cita se observa el uso de la primera persona mediante el traslado de la oralidad a la escritura. Esto se observa en el uso del español como segunda

lengua donde se da una variación o alteración del lenguaje; por ejemplo: falta de concordancia gramatical: *el ejército entraron, el ejército los que hizo eso*; uso de regionalismos “pisto” uso de barbarismos “jieron”. El uso del recurso testimonial permite desvelar la crueldad que se desató durante el enfrentamiento armado, tal como se aprecia en la cita siguiente:

“... entonces la tropa del ejército fue los que hicieron el masacre verdad, son 250 campesinos que murieron , niños, mujeres y ancianos, matan a sus perros también, porque el perro avisa que ellos del ejército vienen, entonces lo que hacen es meterle tiros al animal y entonces ya no laten los perros en los caseríos, y cuando encuentran los ganaditos de la gente comiendo su zacate, lo que hacen ellos es matar las bestias , y entonces piden comida y agarran las mujeres y piden comida, y después que comen hacen las matanzas, y dicen que son los guerrilleros, pero no, son (ellos) el ejército los que llegan , agarran la gente, los cuelgan arriba en los árboles, y les quitan los brazos y las orejas, y les dan en la cabeza y todo el pelo dejan ahí tirado, y por eso ya no le tienen confianza la gente en el ejército...”

(24: 138)

En efecto, las masacres ejecutadas por el ejército contra la población indígena fueron horribles; el terror y la violencia llegaron a niveles extremos. En esta cita también se aprecia la intencionalidad por reproducir la oralidad indígena. Entre algunas de las características de este recurso están; por ejemplo, falta de concordancia gramatical y uso inadecuado de elementos gramaticales como artículos y preposiciones: *“la tropa del ejército fue los que hicieron el masacre”, “ya no le tienen confianza la gente en el ejército”*; *elisión de elementos gramaticales: “agarran la gente”* (agarran a la gente), *“el pelo dejan ahí tirado”* (el pelo lo dejan ahí tirado). En cuanto al uso del léxico, se observa uso de regionalismos del área rural.

“... y cómo les van a tener confianza si después que les dicen no tengan pena les dicen, ya nos vamos, después comienzan a hacer las matazones y por eso es que las gentes ya no llegan a sus pueblos y eso ponen bravos a ellos del ejército, y por eso cuando encuentran mujeres o niños o viejos en el camino, los dejan desnudos, quitan sus caites, y de ahí no se conoce quiénes son de dónde , sólo desnudos andan por el monte , buscando sus familias que los ayuden , pero a sus familias les han quemado sus ranchos y les han matado sus ganaditos , y por eso la gente ya no tiene confianza al ejército, porque sufre mucho, la hace sufrir mucho el ejército porque no pueden agarrar los guerrilleros, y también que por eso todos los patojos y toda la gente pues, también se va con ellos, porque los guerrilleros defienden la gente contra ellos del ejército verdad.” (24: 139)

Como se puede observar, las palabras subrayadas son de uso propio y frecuente del área rural: “*matazones, bravos, caites, el monte, ranchos, patojos*”. Para darle un carácter de veracidad al uso del recurso de tipo testimonial, el narrador expone, dentro del relato, que el testimonio corresponde a los hechos expuestos por un anciano a un corresponsal extranjero y que fue registrado en una grabación.

“en ese momento un viejo campesino indio termina de hablar para un corresponsal extranjero que mira atentamente a sus ojos y a la grabadora:” (24:142,143)

Se puede afirmar que el uso de la forma testimonial como recurso narrativo le da al relato un carácter de veracidad y autenticidad. Uno de los logros fundamentales en el uso de este recurso lo constituye el manejo de lenguaje oral tanto del personaje ladino como del indígena, que se aprecia en la eficacia con que se maneja el registro coloquial y en el traslado la oralidad indígena a la escritura. Finalmente se puede afirmar que el relato se localiza dentro de la

narrativa del *Postboom*, en virtud de que la influencia testimonial es una de las características de este movimiento literario.

5.2.2.10 Variaciones de tipos de letra, uso de signos de puntuación y uso de signo de división

a) Uso de la redonda

Este tipo de letra se utiliza para el narrador que emplea formas pronominales de la segunda persona:

“Pero antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide. Contar esta historia no te será fácil porque su naturaleza es oscura y huidiza (...) El suelo de tu departamento puede ser uno de tus lugares favoritos recurrentes a lo largo de la historia.” (24: 13)

También se emplea este tipo de letra para la perspectiva de narrador protagonista cuando este punto de vista corresponde al Actor y se remite a Pirámide:

“Creo poder imaginarte sentada, con tus anteojos enormes fijos en el movimiento de tus pies, esos pies tuyos pequeños Pirámide, tan blancos, tan pequeños, perdidos en mis manos, que te transmiten el deseo hasta los rincones de tu cuerpo perdido en las sábanas, veo que tus brazos se estiran hacia la almohada...” (24: 105)

Como se aprecia en la cita anterior, el narrador protagonista se remite a Pirámide.

b) Uso de la cursiva o itálica

Se utiliza este tipo de letra para el narrador protagonista y se emplea para los personajes siguientes Pirámide (cita b.1), el Actor (cita b.2) y el Poeta (cita b.3) y para el uso del recurso testimonial de un anciano indígena que presencié una masacre (Cita b.4):

Cita b.1

“Y es que yo soy una mujer de piel mojada, la del cabello adherido a los senos, la de las caderas sinuosas, mis pies sienten el calor de esta alfombra gastada como se tratara de tus manos ...” (24:19)

Cita b.2

“Cuando caminaba hacia allí yo intuí que estaba entrando en una pinza pero pensé que (primero) era pura paranoia mía y (segundo) que de todos modos ya era tarde para regresar, pasé lista de todos los papeles que llevaba en la cartera, mentalmente y me di cuenta que iban algunas direcciones , sobre todo de compañeros mexicanos...” (24: 90)

Cita b.3

“/... total desde hace cuatro años, cuando te vi por última vez en tu (mi) país (vos acabas de regresar), me han pasado un chingo de mierdas maestro, yo también salí, iba como responsable de un grupo de sesenta compitas, je, ¿cómo la ves?, te digo que fueron seis meses jodidísimos, estaban prohibidas la riñas, las relaciones amorosas y toda esa onda pero ya me conoces, yo me colgue como loco de una compita...” (24: 47)

Cita b.4

“Váyanse a dormir tranquilos con sus mujeres y sus niños, nosotros ya nos vamos, ái venimos, váyanse a sus casas tranquilos les dijeron el ejército a los de la aldea, y todos se fueron a su casa contentos, pero otro día ya no amanecieron, porque otro día amanecieron muertos...”

(24: 138)

c) Uso de la negrilla

Se utiliza en función referencial, es decir trasladar segmentos no narrativos sino de carácter informativo, como noticias periodísticas de la situación política de Guatemala:

“Guatemala, 15 de abril de 1982

La Organización del Pueblo en Armas, ORPA, una de las cuatro organizaciones que forman la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, URNG, anunció que hoy a las siete de la noche iniciará, en frecuencia modulada las transmisiones oficiales de una emisora de la organización.

El anuncio lo hizo la ORPA a través de una emisión de interferencia en la frecuencia de la cadena de emisoras Nuevo Mundo, una de las principales de este país. Según versiones periodísticas guatemaltecas, el anuncio de una emisora insurgente ha despertado el interés de todos los sectores del país. Durante el gobierno del depuesto general Lucas García, las organizaciones guerrilleras interfirieron las transmisiones habituales de las emisoras de mayor audiencia.” (46,47)

También se utiliza este tipo de letra para insertar intertextos:

“Dice el Chilam Balam:

**“Inhumanos son sus soldados, crueles
sus fieros mastines.”**

Pero el Popol Vuh dice:

**“Somos los vengadores de la muerte.
Vuestra raza nunca será extinguida
Mientras haya luz en la Estrella de la Mañana.”” (24:130)**

d) Uso de cursiva en negrilla

Se utiliza la cursiva en negrilla cuando se insertan en el relato fragmentos del diario personal del Actor:

“Llegué el sábado sin novedad, y me hospedé en el Hotel Prince (sobre Luis Moya, cerca de Juárez) porque el hotel que se me indicó allá costaba, según el taxista, cincuenta dolares diarios. El Prince todavía me pareció caro, así que al tercer día me fui al Concordia (en Uruguay 13). Allí estuve una semana hasta que trasladé a casa de L.”
(24: 57)

e) Uso de la coma

Además del uso normativo, la coma también se emplea para delimitar el inicio y el fin del parlamento de un personaje. Se observa que después de la coma se usa mayúscula, como otro indicador del inicio del parlamento

“... Te dice con voz cansada, Dame un masaje Pirámide, y tú te incorporas llena de cariño...” (24:20)

“... sin ningún temor puedes decir, Te quiero chapín pisado, No te olvidés de mí vos, vos en tu país te vas a olvidar de mí, con tanta compita por ahí te vas a olvidar...” (24:21)

f) Uso del paréntesis

Su utiliza el paréntesis diferenciar el plano externo del interno en el relato. Los segmentos que se intercalan entre los paréntesis corresponden el nivel de conciencia interno del narrador o personaje, es decir lo que se piensa y no se dice.

“Piensas que caminaron por Acapulco como en una condena de felicidad ¿no es cierto? (Cuidado con esas expresiones dulzonas).” (24:37)

“... a veces me pongo un vestido que ya verás, y salgo a la calle a romper corazones, Qué cruel eres Pirámide (No es cierto, no hago eso).” (24:37)

g) Uso del símbolo de división o diagonal

Divide palabras, oraciones o frases y se utiliza para interrumpir o cortar en forma abrupta el desarrollo de la narración:

“-Pues digamos que porque eres de base amplia (sin dobles sentidos) y fuerte, eres esbelta y vertical... transp/” (24: 69)

“No Pira, la historia debe ser truculenta, dramática, conflictiva, si no, no hay historia. Tienes que/” (24: 73)

En síntesis se puede afirmar que las variaciones de tipos de letra se utilizan como elementos diferenciadores de puntos de vista personajes y recursos narrativos utilizados, Por su parte, el uso de la coma, los paréntesis y el signo de división se utiliza para marcar aspectos como: uso de diálogos, niveles de conciencia y rupturas en la narración. Lo antes permiten orientar la lectura e interpretación del relato sin dar muchas explicaciones.

5.2.3 Estructura del relato

El análisis de la estructura del relato comprende la determinación de la estructura externa, que refiere aspectos de tipo formal y la estructura interna del relato, que analiza las secuencias o transiciones narrativas.

5.2.3.1 Estructura externa

El relato se divide en tres partes o capítulos. Estos a su vez, se subdividen en segmentos o bloques narrativos de la siguiente forma:

Parte I *Transparencia original de la Pirámide*. Comprende de la página 11 a la 86 y se divide en 15 bloques o segmentos narrativos de extensión en número de páginas variada, que suman un total de 76 páginas. Si se descuentan las páginas en blanco que aparecen entre algunos segmentos narrativos, se obtiene un total de 68 páginas.

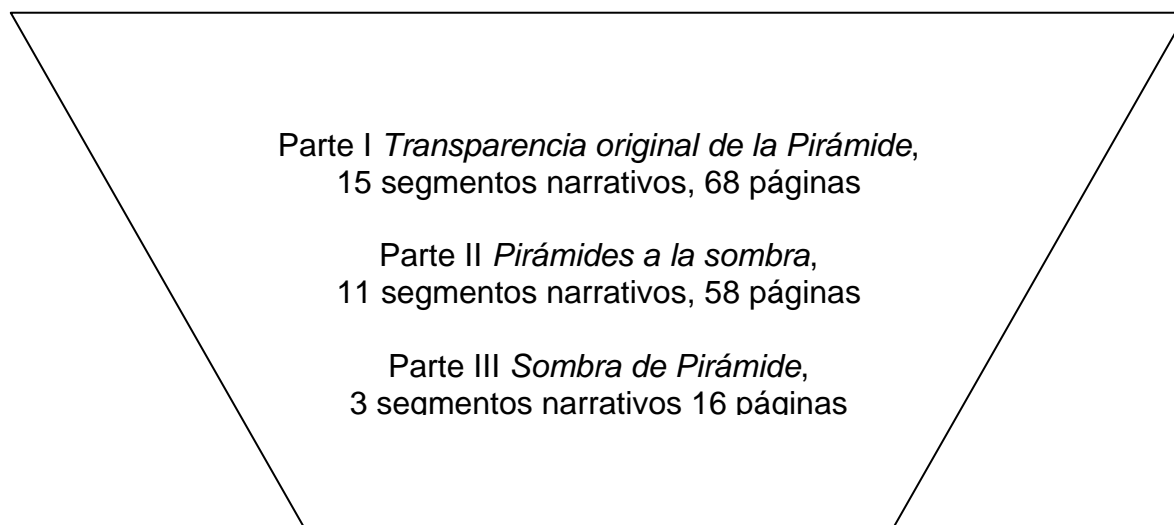
Parte II *Pirámides a la sombra*. Este capítulo comprende de la página 87 a la 150 y se divide en 11 bloques o segmentos narrativos de paginaje variado pero

que suma un total de 64 páginas. Al descontar las páginas en blanco que aparecen entre algunos segmentos narrativos se obtiene un total de 58 páginas.

Parte III *Sombra de Pirámide*. Comprende de la página 151 a la 168 se divide en 3 bloques o segmentos narrativos de extensión en número de páginas variada, que suman un total de 18 páginas. Si se descuentan las páginas en blanco se obtiene un total de 16 páginas.

En virtud de la extensión en cuanto a número de páginas y cantidad de segmentos narrativos que conforma los tres capítulos de la novela, presenta una forma externa piramidal invertida.

Figura 1. Estructura externa de la novela



5.2.3.2 Estructura interna del relato

La primera parte de la novela, *Transparencia original de la Pirámide*, inicia desde el punto de vista del narrador protagonista utiliza pronombres de la segunda persona gramatical. Como ya se explicó en el numeral 4.2.1.1 Uso de la segunda persona gramatical, esta perspectiva narrativa corresponde a un narrador que, desde una perspectiva omnisciente, se remite aun destinatario interno del relato por medio de formas pronominales de la segunda persona:

“Pero antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide. Contar esta historia no te será fácil porque su naturaleza es oscura y huidiza...” (24:13)

El uso del narrador en desde la primera persona que se dirige a ua segunda persona, se articula a otras perspectivas narrativas y recursos narrativos como en el siguiente fragmento:

“Amor, ésa soy yo y no otra, un torbellino de sensaciones y una carencia que no se llena nunca, y que busca y que pide y que entrega y que da y que te busca y te entrega y te da porque soy un darse perenne, un darme a ti siempre amor, ¿te percatas?”

Y se lo mostrarás, y aceptarás que tiene razón cuando sugiere que debes pasar de tus impresiones momentáneas -¿momentáneas?- a la expresión de cuestiones más sesudas.” (24: 20)

En esta cita primera parte del relato la cita anterior se combinan la narración en primera persona desde la perspectiva de Pirámide con la narración en segunda persona remitida a la misma Pirámide. Conforme transcurre el relato aumenta la complejidad de combinaciones entre perspectivas y recursos narrativas, como en la cita siguiente:

“... ahora debes atacar como tú sabes hacerlo, eh Pirámide. Anda, inténtalo: *(debo pensar en mí como una presencia de piel mojada, como una ausencia se trabas, y debo tener plena conciencia de la belleza de mis ojos y de mis pechos y mis caderas cuando, tirando mi cabello hacia atrás, con descuido le pregunto:)*

-¿Tú estás aquí porque tuviste algún problema o...?

-No no, vine nada más para arreglar unos asuntos y a dejarle un libro mío al Poeta.” (24:31)

En este fragmento se articulan el punto de vista del narrador desde una primera persona que se dirige a la segunda persona, con la narración en primera persona desde la voz de Pirámide (en cursiva); y esta a su vez, con diálogos entre los personajes. Es importante destacar que a pesar de los cambios rápidos de puntos de vista y de recursos narrativos, la continuidad y fluidez de la narración se mantienen.

Otra combinación interesante se observa mediante la inserción noticias periodísticas dentro de la narración en segunda persona, cuando Pirámide hurga entre los documentos del Actor, los cuales se transcriben en el relato:

“No te ha dicho qué está haciendo en México y tú te mueres de curiosidad, eh Pirámide, ahora puedes averiguarlo, eso, abre el portafolios, lee, ¿qué hay?

Guatemala, 15 de abril de 1982.

Un grupo de treinta guerrilleros incendió hoy el edificio municipal de San Bernardino, en el departamento de Suchitepéquez, al sureste del país. Fuentes municipales informaron que anoche los revolucionarios tomaron las instalaciones y redujeron al alcalde, el tesorero y el secretario, para incendiar el edificio.

(¡Chin!) Síguelo, no imagines nada, sigue leyendo.

Además se informó que el maestro de educación primaria, Francisco Bonifacio Bonilla, de 24 años, fue muerto a tiros por un grupo paramilitar de extrema derecha en la localidad de Pamajchic, departamento de El Quiché.” (24:45)

Como se puede observar, a pesar de que se combina el narrador protagonista que emplea la segunda persona con información referencial (noticias periodísticas), la fluidez de la narración se mantiene.

La segunda parte del relato, *Pirámides a la sombra*, también inicia con el narrador protagonista que utiliza de la segunda persona, pero ya desde el primer segmento se alterna con el narrador protagonista desde la perspectiva del actor:

“A tu actor lo empujan dentro de un carro que está parqueado junto al camión. Te vas a portar bien, ¿eh San Martincito?, le dice el rubio, ¿verdad que sí? Tu actor se da cuenta que todos los policías están nerviosos, pero cuando lo tienen maniatado en el carro parecen tranquilizarse. Me van a quebrar, piensa.

“Cuántas veces –te dije- me he imaginado en un carro de la policía, prensado, vivo, y me he preguntado cómo habría de reaccionar si esto sucede. Ahora estaba allí, justo en la situación tantas veces imaginada y temida, con un policía obeso al volante, el jefe –el rubio- adelante y otros dos atrás que me hundían sus escuadras en el estómago.” (24: 91)

Según se aprecia en la cita anterior, la continuidad del relato se mantiene. En esta parte del relato el punto de vista más utilizado es el del narrador protagonista, sin embargo, el eje narrativo lo constituye el punto de vista del narrador desde una primera persona que se remite de la segunda gramatical, ya que inicia y culmina

esta parte del relato. Además, el narrador protagonista, generalmente se remite a Pirámide, como se aprecia en el fragmento que se cita a continuación:

“Estás a dos metros de mí, Pirámide, y ni siquiera lo sabes, debes sentirte muy sola. Oh Pirámide, te amo: ten valor, echa mano de tu fortaleza mi vida, acomódate a las circunstancias y adecua tu razón a la necesidad, no flaquees, no te desarmes, sigue riéndote cuando quieras llorar. Ah cielo, nos van a hacer trizas...” (24: 98,99)

Dentro de del narrador protagonista, se insertan frases de alguno de los captores de los protagonistas, como los que se muestran en la cita siguiente:

“Vuelvo a levantar la venda y fijo sin querer los ojos en el piso: en algunas hendiduras se puede ver el color blanco del desinfectante confundido con el agua, pienso que habré de hacer mis necesidades aquí en este mismo cuarto. Me quedo largo rato así, inmóvil, viendo mis zapatos sucios (Dame las correas hijo de tu chingada madre, el cinturón también, afuera las bolsas, los anteojos, y ora ¡métete otra vez!), comienzo a levantar los pies para escuchar el ruido pegajoso de las suelas de goma en el piso mojado...” (el subrayado es del tesista) (24: 101)

Como se puede apreciar, las frases en mención aparecen entre paréntesis; en relación a la secuencia del relato, se mantienen la continuidad de la narración.

Según se puede inferir, el eje vertebrador del relato lo constituye el narrador desde la perspectiva de una primera persona, utiliza como destinatario a la segunda persona. Desde dicho foco narrativo se articulan los demás puntos de vista y recursos narrativos del relato. El fragmento siguiente, en el cual el narrador se remite a la segunda persona, gramatical plantea al relato como un proyecto en proceso de elaboración, que se crea a sí mismo en una ambiente de transparencia...

“Aquí debes detenerte a pensar un poco Pirámide, apaga tu cigarro y medita con calma sobre las necesidades de expresión que tú misma has ido creando a lo largo de este proyecto. Antes que nada debo felicitarte por haber logrado concebir todo esto sin complicaciones innecesarias, tan frecuentes ahora, y es que la historia misma ha reclamado una atención absoluta a sus cauces de desenvolvimiento, ¿no? Y aunque admitiría un lago parchado de situaciones no esenciales, esto te tomaría un plano estético muy diferente del que –crees- requiere esta experiencia, que se obstina en no dejar de ser sí misma e insiste en autogestarse en los ambientes de la transparencia, esa transparencia que ahora tiene tu pensamiento Pirámide (...) Si has decidido continuar así la fragua de este libro, tienes que retomar el hilo de los acontecimientos, sobre todo de los que no te constan (cuestión secundaria) y desarrollarnos según los principios (no estéticos, sino) morales que fueron madurando juntos a lo largo de este mes de mayo interminable, inolvidable, único, ¿eh Pirámide? Y dejar que las cosas fluyan y vayan transformándose unas en otras, cambiando inesperadamente, muy a pesar de tus manos, de tus dedos que teclearán esa máquina que ahora también está dormida y que él usó para escribirte epigramas...” (24: 108,109)

En este fragmento se plantean aspectos esenciales del el arte poética o propuesta estética del relato, como los antes mencionado. A estos aspectos se le suman el sentido de fluidez y cambio que el relato posee.

En esta parte del relato también se observa transiciones en el uso la segunda desde lo externo hacia el interior de la mente de Pirámide, como se observa en el fragmento siguiente:

“... Te quedas viendo las zanjas caprichosas del piso y te imaginas que por esos acantilados desfilan miles (¿cientos?) de indios guatemaltecos

armados, algunos vestidos de verde olivo, ascendiendo un monte: caminan en fila uno detrás de otro, tu cámara abre en fundido desde una altura omnisciente que le permite hacer acercamientos a voluntad sobre los rostros sudorosos, las mochilas, las cantimploras, los fusiles, las subametralladoras, las granadas, las bazookas...” (24: 135)

Según se puede apreciar, Pirámide desde la cárcel, imagina situaciones del enfrentamiento armado guatemalteco. Estas imágenes mentales se alterna con el testimonio de un indígena que presencié una masacre:

“... Váyanse a dormir tranquilos con sus mujeres y sus niños, nosotros ya nos vamos, ái venimos, váyanse a sus casas tranquilos les dijeron el ejército a los de la aldea, y todos se fueron a su casa contentos, pero otro día ya no amanecieron, porque otro día amanecieron muertos, degollados los grandes, y a los chiquitos los dejaron dijeron que eran los guerrilleros pero no, es (ellos) el ejército los que hizo eso, y después quemaron los techos de palma y las casas y los cercos de caña y las casas de hoja de caña, eso hicieron, o sea que el ejército llegó (ellos) a quemar sus casas pues, y eso es lo que hacen los helicópteros parecen danzar en el aire, van de un lado a otro, avanzando, luego descendiendo, permaneciendo estáticos, ametrallando la maleza, entonces la tropa del ejército fue los que hicieron el masacre verdad, son 250 campesinos que murieron , niños, mujeres y ancianos...” (24:137, 138)

En la tercera parte y final del relato, *Sombra de Pirámide*, también el relato inicia con narrador que se dirige a la segunda persona. Tal como se observa en el segmento siguiente:

“Antes que nada tú tienes que adoptar una actitud serena ante este asunto Pirámide. Porque allí, tirada sobre el colchón, donde te encuentras,

pensando a oscuras, oyendo a Willie Nelson cantar All of me..., ignoras que tu actor piensa también en ti, "(24:153)

En esta parte del relato, casi al final inserta una carta del actor dirigida a Pirámide:

"Piramidísima:

Hasta hoy logro escribirte, aprovechando que un amigo va para México. He pensado mucho sobre nuestras cortas conversaciones en la cárcel, y eso me ha preocupado mucho estos días...

Respetaría el que tu no quieras continuar nuestra hermosa relación y trabajar juntos, como alguna vez lo hablamos, oyendo a Willie Nelson (tampoco venían casetes en la maleta), pero quisiera que lo escribieras.

Dile al poeta que se movilice, y tú escíbeme pronto Pirámide. Cuéntame de ti (de me acaba el papel). Me haces mucha falta, siento nostalgia por la Pirámide, cuya ausencia es cruel, sobre todo por las noches. Te amo Pirámide, te necesito. Escíbeme

¿Recibirás la carta? ¿La contestarás?

Prefieres pensar, desnuda y bella como estás ahora en su risa, cuando cantaban juntos con la guitarra y tú decías..." (24:163,165)

Como se observa la continuidad narrativa no se interrumpe sino que más bien, complementa al relato mediante el aporte de más información. El relato finaliza por medio de la perspectiva del narrador que se remite a la segunda persona:

“Ah, y jamás escribas esta historia. Porque si la empiezas tendrás que acabarla. Y tú no quieres eso ¿verdad? Dónde quedaría tu experimento: un libro situado en el seno de la masa, un lenguaje sencillo y una habilidad de poeta, la vida borbotando entre palabras simples, dime ¿dónde quedaría eso si terminas una historia de amor que es un himno de amor al amor? No, piensas. La cámara deberá seguir corriendo para siempre, porque esta historia no puede concluir, jamás deberá el público ver en tu pantalla (*te amo Pirámide*), jamás, ni en este rollo ni en ningún otro verá aparecer (*te adoro Pirámide*) esa palabra sonriente, cínica... jamás leerá nadie en tu película la palabra, esa palabra (*te amo*) horrible, la esperada (jamás) y manida *fin*, eh Pirámide... Por eso te lo preguntas todo allí, sola, oyendo a Willie Nelson cantar *Some one to match over me...*, orando por él envuelta en la oscuridad, viendo sin mirar la cámara, pensando en decirle de nuevo que lo amas (*te amo*), que los deseas, que lo necesitas, que no te deje nunca,” (24: 167,168)

Como se aprecia la novela se plantea como un proyecto inacabado, que no puede concluir y que se aleja de convencionalismos y de clisés establecidos. Inclusive, la última oración de la novela finaliza con una coma, lo que le da un carácter de novela abierta y la inserta dentro de la narrativa del *Postboom*, por ser esta una de las características de este movimiento literario.

La determinación de la continuidad e interrupciones entre los diferentes segmentos narrativos se identifican y analizan los signos utilizados al final cada segmento narrativo y que sirven de transición entre el final de un segmento y el inicio de otro. Estos signos son: los puntos suspensivos y los signos de interrogación, el punto y aparte, los signos de admiración y la coma. De los 29 segmentos narrativos, 9 finalizan con puntos suspensivos, 9 con signos de interrogación, 8 con punto y aparte, uno con signos de admiración, uno con paréntesis y uno con coma.

Es importante observar que los signos más utilizados son los puntos suspensivos que le otorgan un carácter de suspenso a relato y mantienen la continuidad y fluidez de la narración; por su parte, el uso de signos de interrogación logra mantener la continuidad del relato, en virtud de que le otorgan un carácter de duda e intriga al final de cada segmento e inquieta a la lectura del siguiente. En cuanto al uso del punto, este, signo marca una pausa en la continuidad de la narración pero su uso es menor que los anteriores. Sobre los demás signos de puntuación, que se utilizan una sola vez, los signos de admiración marcan una pequeña pausa al igual que el uso del paréntesis. Sobre el uso de la coma, que se utiliza al final de la novela, ya se comentó en el párrafo anterior.

Vale la pena reiterar que el eje articulador del relato lo constituye el narrador que desde una perspectiva en primera persona se remite a una segunda persona que constituye un destinatario interno del relato (Pirámide), en virtud de que esta perspectiva se utiliza en todo el relato, al inicio, al final de y en los segmentos intermedios de las tres partes de la novela. Además, constituye el punto de vista al que se articulan y se subordinan las demás perspectivas y recursos narrativos del relato. Asimismo, entre los diferentes segmentos narrativos, la continuidad y fluidez se mantienen, en la mayor parte del relato.

4.2.4 El tiempo en el relato

Desde el inicio de la primera parte del relato, *Transparencia original de la Pirámide*, se observa la combinación de los tres tiempos -presente, pasado y futuro- en el manejo temporal del relato:

“Pero antes que nada tu tienes que adoptar una actitud serena frente a este asunto Pirámide. Contar esta historia no te será fácil porque su naturaleza es oscura y huidiza, aunque, si tú quieres, claro, eso puede determinar

que el constante cambio del punto de vista vaya acompañado por una nutrida variedad de trucos narrativos, tal como lo habías hablado con él cuando fumaban acostados en tu colchón...” (el subrayado es del tesista) (24: 13)

En este fragmento la mayor cantidad de verbos corresponden al tiempo presente: “tienes”, “quieres”, “puede” y “vaya”; por otra parte, el verbo “será” corresponde al futuro. Estas formas verbales corresponden a la segunda persona (tienes, quieres), a la cual se remite el relato y a la tercera persona (puede, vaya y será) en virtud que se refieren al proyecto creativo que está en proceso de elaboración. Las formas verbales “habías hablado” y “fumaban” corresponde pretérito y se relacionan con los hechos y situaciones que se narran en el relato.

Como se puede apreciar, dentro del manejo temporal en tiempo presente se observa el uso prospectivo del tiempo, pero de cercana proximidad, ya que dentro de la prospección se exponen las dificultades que puede presentar la narración de la historia que se está contado conforme transcurre el relato. En contraste, la narración adquiere un carácter retrospectivo, en virtud de que se narran situaciones del pasado.

La cita siguiente también nos muestra la inserción de una prospección dentro de una narración en presente:

“Sales del baño con la toalla por delante, estás fresca y húmeda, y lo ves levantarse para entrar él, instante que aprovechas para hacer un apunte que después pensarás es un poema definitivo ni más ni menos, y que podrá servirte para cuando cuentes estos pasajes.” (el subrayado es del tesista) (24:18)

Esta prospección, alude un tiempo futuro: “después pensarás” y “podrá servirte”; sin embargo, también el futuro del que se habla tiene un carácter de

inmediatez, ya que el poema que alude, aparece en la novela a continuación del fragmento citado:

“Sentir como te vuelves mar
entre mis brazos...” (24: 18)

En esta cita, el uso del futuro también se refiere al proyecto narrativo de la protagonista Pirámide. En los segmentos iniciales del relato, y a lo largo de las tres partes del mismo, se identifica el uso de escenas dramática, particularmente en los diálogos:

“-No te olvides de mí vos... -tu rostro se acerca y acaricia la lente angular como si se tratara de una ventana.

-Qué lindo se te oye el vos...-primerísimo plano de tu mano blanca sobre su pecho que sube y baja

-Te vas a olvidar de mí, yo lo sé... Te vas a conseguir una compita y...bajas los ojos y el rostro, miras de fijo su vientre, la cámara capta un movimiento de tus labios y te deja salir del cuadro.” (24: 13,14).

Las escenas dramáticas disminuyen la velocidad y ritmo de la narración en virtud de que no resumen las acciones sino que muestra los hechos sucedidos. Otro recurso que también retarda la velocidad y ritmo de la narración es el uso de pausas descriptivas, en las que la protagonista Pirámide utiliza el punto de vista del narrador protagonista para describirse a sí misma:

“Amor, ésa soy yo y no otra, un torbellino de sensaciones y una carencia que no se llena nunca, y que busca y que pide y que entrega y que da y que te busca y ten entrega y te da porque soy un darse perenne, un darme a ti para siempre, amor, ¿te percatas...?” (24:20)

Las pausas descriptivas se localizan principalmente en los primera parte del relato y en los segmentos iniciales del relato. La velocidad y ritmo del relato en la primera parte de la narración también se ve afectada por la inserción dentro del relato de recursos como noticias de la situación política de Guatemala de esa época, así como fragmentos del diario del Protagonista:

“Guatemala 17 de abril de 1982.

El Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), acusó ayer a la administración del presidente Reagan, de apoyar a la nueva Junta militar de Guatemala para que siga “la política de masacres contra la población civil.”

En un documento entregado a la prensa guatemalteca ayer tarde, el EGP aseguró que el reconocimiento de la administración Reagan al nuevo régimen “pretende crear las condiciones para intervenir abierta y masivamente en el país.”

Agregó que ese apoyo de Reagan respalda la “política genocida y sistematizada por el depuesto gobierno del general Lucas García y continuada por la actual Junta Militar.” (24: 50)

Este recurso aporta valiosa información referencial sobre el pasado reciente de la historia política de Guatemala, pero su uso marca pausas en el desarrollo de la narración. Otro recurso importante en la primera parte del relato es la combinación del punto de vista del narrador protagonista que se remite a la segunda persona con fragmentos del diario del actor. También se observa esta transición similar a esta cuando se incorporan fragmentos del diario del Actor dentro de la narración en segunda persona:

“El domingo estuve en el lugar convenido para contactar a Bernardino, pero nadie con las señas indicadas –chumpa azul, pantalón gris y anteojos oscuros- llegó allí. Estuve con el lapicero en la mano (contraseña gastada y

absurda) durante una hora y veinte minutos (rebasé el tiempo reglamentario de espera por la importancia del contacto y no vi al compañero. Pensé que talvez por algún equívoco (poco probable) llegaría a las once de la noche, así que también estuve allí a esa hora, esperé veinte minutos y al no aparecer nadie me retiré del lugar, haciéndome un chequeo de rutina por las calles aledañas.

Tu actor sintió que el viaje había sido en vano y que todo se había perdido porque aquél era uno de los contactos básicos para el trabajo allí, caminó hacia el Hotel Prince, aunque los rodeos que hizo lo llevaron frente a Las Catacumbas, por los teléfonos de larga distancia, y al cine Metropolitan, y decidió actual al día siguiente.” (el subrayado es del tesista) (24: 57,58)

El lunes me dediqué a localizar a D por los canales establecidos, y logré hablar con M y con P, quienes lo localizaron, y quedamos en vernos tres días después frente al cine Maya, en Niño Perdido. Cuando lo vi me dijo que debía someterse a una intervención quirúrgica que había estado posponiendo porque esperaba la llegada de uno de nosotros a México. Le di los documentos y acordamos que habían perdido un poco de actualidad y que la gente requería precisamente eso. Quedamos en hablar después de su operación, según mecanismos y fechas que establecimos. Me preguntó por F y comentamos con tristeza la muerte de C. Me advirtió de los riesgos que se corren acá y riéndose me dijo que nosotros somos muy descuidados porque estamos acostumbrados al peligro. Parece ser que simpatizamos. Me hizo algunas preguntas personales y por su parte, me contó donde trabajaba y lo que estaba escribiendo. (24: 58,59)

En la cita anterior se aprecia el carácter retrospectivo de la narración mediante el uso de formas verbales del pasado. En la primera parte de la cita, desde la primera persona, el Actor nos relata sus peripecias mediante formas

verbales del pasado: “estuve” (3 veces), “llegó”, “rebasé”, “pensé”, “esperé” y “retiré”; salvo el condicional “llegaría”, que se refiere a un futuro hipotético, pero con relación al pasado. En la segunda parte de la cita, también los verbos corresponden al tiempo pretérito: “sintió”, “había sido”, “había perdido”, “era”, “caminó”, “hizo”, “llevaron” y “decidió”. Si bien las formas verbales del pasado utilizadas corresponden al tiempo pasado, su carácter es reciente. La cita siguiente corrobora la proximidad temporal de los hechos narrados en el diario:

“Comence a llevar un apunte diario de mis actividades, para rendir después un informe detallado, así como una indicación de gastos minuciosa.

Puedes obviar las fecha Pirámide, sabes que fueron menos de dos semanas antes que te conociera, cómo iba a pensar tu actor en conocerte, te acuerdas que cuando lo viste por primera vez, -que bonita piedrecita para darme un tropezón-, supiste, por la expresión de su rostro, que había estado largo tiempo sometido a tensiones...” (24:59)

Por medio de la información del fragmento anterior se determina que el diario fue iniciado menos de dos semanas antes de que se conocieran los protagonistas.

La segunda parte del relato, *Pirámides a la sombra*, inicia con parlamento de Pirámide y con el punto de vista del narrador protagonista que se remite a la segunda persona gramatical:

“Oye, te llamó Checha...”

Quizá entre signos de exclamación ¿no? Así piensas que puedes empezar el siguiente capítulo, aunque todavía no sabes como vas a contar que lo viste antes que entrara a la oficina, su figura se distorsiona a través de los vidrios:

llevaba un pantalón verde y una camisa café a cuadros. (el subrayado es del tesista) (24: 89)

En la cita anterior se aprecia una combinación el presente con el pasado. Los verbos en tiempo presente son: “oye”, “piensas”, “puedes”, “sabes”, “vas” y “distorsiona” y se refieren a la forma como se esta contando la historia. Por su parte los verbos en tiempo pasado son: “llamó”, “viste”, “entrara”, “llevaba” y refieren hechos ocurridos en una pasado reciente, a manera retrospectiva.

En la segunda parte del relato, el punto de vista de mayor frecuencia es el narrador protagonista, desde la perspectiva del Actor y en tiempo presente:

“... no me atrevo a quitarme la venda porque escucho cercanas voces de los agentes y muchas puertas metálicas que truenan, poco a poco comienzo a caminar hacia un lado temiendo tropezar con algún preso, me imagino que la bartolina está a oscuras, estiro los brazos palpando el muro y con la mano izquierda toco la puerta de metal, fría con un agujero al centro –que ahora está abierto, da afuera donde el ruido del ventilador se revuelve en todas direcciones. Extiendo mi brazo hacia delante, no me aguanto más y levanto un poco la venda: el cuarto está iluminado, no voy a dormir, pienso, miro en derredor, es un cuartito como de 1 x 1.20 mts.” (el subrayado es del tesista) (24: 97)

En la cita anterior se utilizan 16 verbos en presente: atrevo, escucho, truenan, comienzo, imagino, está (3 veces), estiro, toco, da, revuelve, extiendo, aguanto, levanto y miro. Dentro de la perspectiva del narrador protagonista, también se observa el uso de retrospectiones, que en su mayoría, aluden un pasado de proximidad cercana...

“Oh, cómo te amo Pirámide, te quiero más que cuando caminábamos por Tepito aquel domingo, antes de visitar la exposición de Rodin en Bellas

Artes, ¿te acuerdas? Mi mano viajaba en el bolso trasero de tu pantalón, y vos reías *(la cámara puede encuadrarlos en medio picado, caminando entre mundos de gentes, viendo abalorios y besándose como lo eran: dos enamorados Pirámide, sí, dos enamorados de la vida que cada uno entregaba al otro, la tarde petrificada en las calles de México, poco a poco llegando a la Alameda y entrando al Palacio recorriendo, desnudos como las esculturas de Rodin , vivos como ellas, vitales, fuertes, ciegos a todo lo que no fuera la existencia del otro)*” (24: 107, 108)

En el fragmento anterior, el Actor, desde la cárcel, evoca una situación pasada vivida junto a Pirámide, que se evidencia por el uso de verbos en pasado, “caminábamos”, “viajaba”, “reías”; y en forma claramente explícita por medio de la expresión: “¿te acuerdas?”

A pesar de la frecuencia del uso del narrador protagonista desde la voz del Actor en esta parte del relato, este punto de vista está subordinado al punto de vista del narrador en primera persona que se remite a la segunda persona que corresponde a Pirámide:

“... Si has decidido continuar así la fragua de este libro, tienes que retomar el hilo de los acontecimientos, sobre todo de los que no te constan (cuestión secundaria) y desarrollarlos según los principios (no estéticos, sino) morales que fueron madurando juntos a lo largo de este mes de mayo interminable, inolvidable, único, ¿eh Pirámide? Y dejar que las cosas fluyan y vayan transformándose unas en otras, cambiando inesperadamente, muy a pesar de tus manos, de tus dedos que teclearán esa máquina que ahora también está dormida y que él usó para escribirte epigramas y un documento político cuya escasa comprensión te decidió a estudiar, a pesar de tu holgura, esas cuestiones...” (el subrayado es del tesista)
(24:108, 109)

En la cita anterior el eje temporal del relato es el presente, sin embargo este se combina con retrospectivas y una proyección, pero con carácter muy cercano al tiempo presente. El fragmento citado utiliza los verbos en presente: “tienes”, “constan”, “fluyan” y “vayan”; los verbos en pasado son: “has decidido”, “fueron”, “usó”, “decidió”; y el verbo en futuro es: “tecleará”.

En el siguiente fragmento, en el cual la narración se desarrolla por medio del punto de vista del narrador protagonista que se dirige a una segunda persona, se observa utilización de tiempo íntimo o psicológico, es decir el que transcurre en la mente de Pirámide:

“Te has pasado la tarde (?) sentada, pensando si de veras te atreverás a escribir esto, ¿eh Pirámide? No tienes idea siquiera de cómo empezarlo. Has oído hace un rato cómo llegaron por Checha para llevarlo a dar su declaración y firmarla, viste cómo lo vendaron: a través del agujero también viste los ojos del actor, fijos en los tuyos, y supiste que después vendrían por ti, que quizás te leerán tu declaración y que deberás firmarla así como a ellos les ha dado la gana redactarla. Piensas que esto no tiene pies ni cabeza; y es que nada tiene pies ni cabeza, piensas: todo es el cambio, la transformación de una cosa en otra y viceversa... Te quedas viendo las zanjias caprichosas del piso y te imaginas que por esos acantilados desfilan miles (¿cientos?) de indios guatemaltecos armados, algunos vestidos de verde olivo, ascendiendo un monte: caminan en fila uno detrás de otro, tu cámara abre en fundido desde una altura omnisciente que le permite hacer acercamientos a voluntad sobre los rostros sudorosos, las mochilas, las cantimploras, los fusiles, las subametralladoras, las granadas, las bazookas...” (24: 135)

Según se aprecia, la protagonista dentro de la cárcel, imagina escenas del enfrentamiento armado guatemalteco. Dentro del tiempo psicológico, Pirámide

alterna, en su imaginación, situaciones del enfrentamiento armado con el testimonio de un anciano indígena que presencié la masacre:

“(...) el ejército los que hizo eso, y después quemaron los techos de palma y las casas y los cercos de caña y las casas de hoja de caña, eso hicieron, o sea que el ejército llegó (ellos) a quemar sus casas pues, y eso es lo que hacen los helicópteros parecen danzar en el aire, van de un lado a otro, avanzando, luego descendiendo, permaneciendo estáticos, ametrallando la maleza, entonces la tropa del ejército fue los que hicieron el masacre verdad, son 250 campesinos que murieron...” (24: 138)

Dentro del manejo del tiempo psicológico se aprecia que en las situaciones imaginadas del enfrentamiento armado se utiliza el presente y en el caso del testimonio del anciano indígena, se evocan hechos ocurridos en el pasado. Es importante mencionar que el uso del tiempo íntimo o psicológico retarda la velocidad y el ritmo de la narración.

En cuanto a la tercer parte y final del relato, el eje del temporal de relato también lo constituye el presente, combinado con prospecciones y retrospecciones cercanas al presente. En la cita siguiente, que se localiza al final del relato se aprecia la combinación del presente con prospecciones, algunas cercanas en el tiempo y otras de carácter hipotético:

“Ah, y jamás escribas esta historia. Porque si la empiezas tendrás que acabarla. Y tú no quieres eso ¿verdad? Dónde quedaría tu experimento: un libro situado en el seno de la masa, un lenguaje sencillo y una habilidad de poeta, la vida borbotando entre palabras simples, dime ¿dónde quedaría eso si terminas una historia de amor que es un himno de amor al amor? No, piensas. La cámara deberá seguir corriendo para siempre, porque esta historia no puede concluir, jamás deberá el público ver en tu pantalla (*te amo Pirámide*), jamás, ni en este rollo ni en ningún otro verá aparecer (*te*

adoro Pirámide) esa palabra sonriente, cínica... jamás leerá nadie en tu película la palabra, esa palabra (*te amo*) horrible, la esperada (jamás) y manida *fin*, eh Pirámide.” (el subrayado es del tesista) (24: 167)

Los verbos en tiempo presente que se refieren al proyecto estético que se está realizando son “escribas”, “empiezas”, “quieres”, “terminas”, “piensas”, “puede”, “dime”; los que corresponde al futuro son “deberá” (2 veces), “verá”, “leerá”. Asimismo se utiliza el condicional “quedaría” que corresponde a un futuro hipotético.

De acuerdo con todo lo anterior, se puede afirmar que el relato está construido desde el tiempo presente. Sin embargo, en la narración encontramos retrospecciones y prospecciones, ya que se aluden hechos del pasado así como situaciones que pueden darse en el futuro; sin embargo el carácter de las mismas es muy cercano al presente de la narración. El pasado se utiliza para relatar los acontecimientos ya sucedidos y el futuro sirve para expresar las dificultades que conllevará la realización del proyecto narrativo o cinematográfico; o bien para plantear las posibilidades estéticas del relato, tanto literarias como fílmicas. Gracias a este manejo temporal, se produce el efecto de que la obra se está construyendo en el momento que se lee; de esta manera, se da a un relato pretérito un marco presente y se propicia la participación activa del lector en la interpretación y valoración del relato.

5.2.5. Lenguaje

El estudio del lenguaje en el relato consiste en caracterizar por medio de ejemplos el uso de los registros lingüísticos del relato, las formas de tratamiento y los regionalismos en la obra.

5.2.5.1 Los registros lingüísticos en la obra

Los principales registros lingüísticos utilizados en la novela y que son caracterizados en este estudio a través de citas-ejemplos son: el coloquial, las expresiones malsonantes, la jerga guerrillera y las voces técnicas procedentes de la cinematografía.

5.2.5.1.1. Uso del registro coloquial

El uso del registro coloquial es abundante en la obra; ejemplos de este registro lo constituye los siguientes fragmentos:

“... ya te imaginás como me sentía, hecho leña, pero el comanche no me hizo clavo (...)” (el subrayado es del tesista) (24: 49)

“-Oye viejo, cuéntame todo el rollo, ¿qué no? (...)” (el subrayado es del tesista) (24: 67)

“Entonces escucho un silbido: es la melodía de la canción que te escribí hace unos días, sólo tú la sabes, oh Pirámide, sigue silbando, sé, capto, entiendo, agarro la onda de que me estás dando valor...” (el subrayado es del tesista) (24: 106)

Para la locución “hecho leña” el *DRAE* remite a “hecho alheña” que corresponde a una locución coloquial que significa “Quebrantado por algún trabajo excesivo, cansancio, golpes, etc. Con respecto a “clavo” el *DRAE* le asigna la marca coloquial y su significado es “Persona o cosa molesta, engorrosa”; a “rollo” también se le asigna la marca coloquial y significa “Asunto del que se habla o trata”. Finalmente, para la expresión “agarró la onda”, el diccionario en mención refiere “captar o coger la onda” que significa “Darse cuenta de algo disimulado o apenas explícito.”

5.2.5.1.2. Uso de expresiones malsonantes

En el relato también se emplean palabras y expresiones de carácter malsonante, mezcladas con expresiones coloquiales, vulgares o regionales, tal como se ejemplifica en el siguiente fragmento:

“(¿Te las estás cojiendo? Anda di, ¿te la estás cojiendo? No te hagas hijo de la chingada, te vamos a partir la madre, eh. El jefe es el bueno y yo soy el malo, mírame, conmigo te las vas a ver, verás que sabroso te agarro a madrazos hijo de tu rechingada madre)” (el subrayado es del tesista)
(24: 107)

Con respecto a la cita anterior, el *DRAE* refiere lo siguiente:

En el caso de palabra “cojiendo”, aparece la forma infinitiva “coger”, con la marca de vulgar, que significa “Realizar el acto sexual”. La frase “hijo de la chingada”, corresponde a un eufemismo regional para El Salvador y México que significa “hijo de puta”. En relación a la expresión “partir la madre”, lo refiere como “partirse alguien la madre”, que corresponde a una frase coloquial malsonante utilizada en México que significa “darse un golpe muy fuerte”. Finalmente, para el término “madrazo”, esta es una expresión malsonante de carácter regional

utilizada en El Salvador y México que significa “golpe o acción y efecto de golpear”.

5.2.5.1.3. Uso de jerga guerrillera

Como toda organización o asociación que opera en forma clandestina, la guerrilla posee una jerga que la caracteriza; tal como se ejemplifica en la los fragmentos siguientes:

“Y bueno, había un compa que siempre contradecía mis orientaciones en el grupo, (...)” (el subrayado es del tesista) (24:48)

“De pronto dice el Poeta: ¿Por la libreta hermano? Jamás maestro, por la libreta jamás, dice tu Actor.” (el subrayado es del tesista) (24:64)

En la primera cita se utiliza la palabra “compa” que es el apócope de compañero, utilizado para referirse a los compañeros del movimiento guerrillero. En la segunda cita, “por la libreta” se refiere a “por la libre”, es decir en realizar las actividades revolucionarias en forma independiente sin tener vinculación con las altas jerarquías del movimiento guerrillero.

5.2.5.1.4. Uso de jerga cinematográfica

La influencia del cine es una de las características más significativas de este relato, por lo que en el mismo se observa un uso frecuente de términos procedentes de la cinematografía, como los que se aprecian en la cita siguiente:

“En zoom-back, la cámara, asentada en una posición guerrillera, te da el panorama general: el grupo insurgente va a emboscar al ejército desde los cerros y contra el precipicio. Pero atrás de los vehículos viene más tropa, y

de pronto se escucha el motor de dos helicópteros en el cielo.../Primeros planos de expresiones de asombro entre los compas, primerísimo plano del rostro barbado del Poeta, que escupe algo lejos de sí, y contrapicado de tu actor junto a dos compañeras que manipulan una ametralladora de trípode con una larga hilera de balas enormes. Muy alto, la cámara deja transcurrir el tiempo y el viento, sólo se escuchan los motores de los vehículos y de los helicópteros, lo demás es campiña soleada, llena de moras silvestres, bajo el cielo azul de la mañana...” (el subrayado es del tesista) (24: 136)

El significado de los términos: “zoom-back”, “panorama general”, “primeros planos” “contrapicado” y “cámara” aparece en el Glosario de voces técnicas cinematográficas que aparece como un anexo de este estudio

El uso de este recurso es fundamental en la novela debido a su carácter novedoso y gracias a los logros estéticos que aporta al relato. Sin embargo la influencia del cine en el relato se explica con detalle en el numeral 4.2.2.2.2 Uso del guión de cine, de este estudio

5.2.5.2 Formas de tratamiento

Las formas de tratamiento que se estudiaron en el relato son: el voseo, el tuteo y la combinación entre el voseo y el tuteo.

5.2.5.2.1 Uso del voseo

En Guatemala, el voseo se usa en ámbitos de confianza o con personas con quienes se tiene cercanía. El voseo se usa preferentemente entre hombres y se emplea entre hombres y mujeres cuando existe mucha confianza. Este uso lo encontramos en los diálogos de los personajes, en particular entre Pirámide y el

Actor. La protagonista es influenciada el actor y adopta el uso del voseo, variante pronominal utilizada en Guatemala:

“-No te olvidés de mí vos... -tu rostro se acerca y acaricia la lente angular como si se tratara de una ventana.

-Qué lindo se te oye el vos...-primerísimo plano de tu mano blanca sobre su pecho que sube y baja.” (el subrayado es del tesista) (24: 13,14).

En esta cita se aprecia el uso del voseo en la forma pronominal “vos” y en el verbo “olvidés”. El uso de esta forma de tratamiento también se aprecia en los diálogos entre el Actor y Checha, tanto en las formas pronominales como los verbos utilizados:

“-Tené calma mano...

-Sí, me ha servido de mucho haber corrido bastante...ni una vez me han podido sacar el aire estos pisados...

-Qué bueno... Mira mano, no te quedés callado, deciles lo que ellos imaginan... hablá paja... decí que/

-Yo sé mucho vos...” (el subrayado es del tesista) (24:126)

La forma pronominal utilizada es “vos” y las formas verbales son “tené”, “quedés”, “deciles”, “hablá” y “decí”.

5.2.5.2.2. Uso del tuteo

Esta forma pronominal es utilizada por los personajes mexicanos, este uso singulariza a los personajes mexicanos porque en Guatemala este uso sería censurado. La siguiente cita corresponde a policías mexicanos quienes intimidan al actor:

“(…) Mira San Martín, o como chingados te llames, ya vi en tu pasaporte que eres universitario, un profesional, así que a ver si platicamos como la gente eh, si tú colaboras con nosotros te prometo que te ponemos en un avión para tu país o para donde tú quieras, pero si te pones duro, también nosotros nos podemos poner gorilas y luego te dejamos con todo y papeles en la frontera, quietecito, y ahí sabes tú cómo te van a recibir, ¿eh?”
(el subrayado es del tesista) (24: 93)

En esta cita el tuteo se aprecie en la forma pronominal “tú” (tres veces) y en los verbos “llames”, “eres”, “colaboras”, “pones” y “sabes”.

5.2.5.2.3. Combinación entre el voseo y el tuteo

Una peculiaridad es la combinación que se da entre el voseo y el tuteo, como una muestra de la interacción entre los personajes, pues el voseo es propio del actor y el tuteo lo es de Pirámide, pero al convivir adoptan por momentos la forma de tratamiento del otro:

*“-Vos no te vas a morir... (Qué pendejo eres, cómo se te ocurre)
-¿Ah sí?, y por qué estás tan segura...
-Ya te dije, sos bueno y tenés una misión que cumplir... (Eso)”*
(el subrayado es del tesista) (24: 78)

En la cita anterior se puede apreciar el uso del voseo en el diálogo de Pirámide por medio de la forma pronominal “vos” y en los verbos: “sos” y “tenés”; sin embargo, utiliza tuteo en su monólogo por medio de la forma verbal “eres”.

5.2.5.3 Los regionalismos en la obra

En cuanto a los regionalismos en el relato, se estudian los de mayor importancia que son el guatemaltequismo y el mexicanismo.

5.2.5.3.1. Guatemaltequismos

El uso de guatemaltequismos se aprecia fundamentalmente en la narración desde el punto de vista de la primera persona:

“... te digo que fueron seis meses jodidísimos, estaban prohibidas la riñas, las relaciones amorosas y toda esa onda pero ya me conoces, yo me colgue como loco de una compita...” (el subrayado es del tesista) (24: 47)

“... como al mes este repisado compa que te cuento fue expulsado del grupo por un resto de deficiencias que fue demostrando...” (el subrayado es del tesista) (24: 48)

“¿presionarían los chapines por mí?, ¿Moverían pitas por mis huesos?(...)” (el subrayado es del tesista) (24: 159)

Para el *Diccionario de Guatemaltequismos* de Sergio Morales “colgado” significa “enamorado”, por lo que se infiere que “me colgué” significa me enamoré; “resto” significa “mucho, bastante” y “mover pitas” es una locución que significa “hacer gestiones para conseguir algo”.

5.2.5.3.2. Mexicanismos

El uso de mexicanismos se observa fundamentalmente en la narración desde el punto de vista de la primera persona y en los diálogos:

“(Cuenta pinche Poeta, dile lo que hizo, por qué te lo callas)” (el subrayado es del tesista) (24:48)

“-Pos, ándale, pasa...” (el subrayado es del tesista) (24:119)

“-Tené calma mano...” (el subrayado es del tesista) (24:126)

“(...) ya te hicieron creer -¡no te des por vencida, canija!- que nomás cometiste un error hospedándome y metiéndote conmigo, (...)” (el subrayado es del tesista) (24:127)

Para el *DRAE* “pinche” es un adjetivo despectivo malsonante utilizado en México que significa “ruin, despreciable”. De acuerdo con el Diccionario breve de mexicanismos de la Academia Mexicana de la lengua de Guido Gómez de Silva “pos” es una conjunción que se origina de “pues”. Para el *DRAE* “ándale” es una expresión coloquial empleada en México que se usa “para animar a alguien a hacer algo” y “canijo” es un término utilizado en México que significa “Mala persona”.

En síntesis, se puede afirmar que el uso del lenguaje en la novela presenta una gran riqueza lingüística, en virtud de la diversidad de registros utilizados de los que sobresale el coloquial que aparece entremezclado particularmente con las expresiones malsonantes y con los regionalismos de la obra. Las voces técnicas de la cinematografía constituyen, sin lugar a dudas, una de las características lingüísticas más significativas del relato y como una evidencia de ello, el glosario de voces técnicas cinematográficas contiene 35 palabras, de las cuales algunas

son utilizadas varias veces. En cuanto a las formas de tratamiento, llama particularmente la atención el manejo eficaz que se aprecia en el uso del voseo y del tuteo, así como en la combinación de ambas formas de tratamiento.

6. CONCLUSIONES

6.1 La novela *El esplendor de la Pirámide* se puede clasificar dentro de narrativa del *Postboom* ya que posee la mayoría de las características de este movimiento literario. Las características del *Postboom*, identificados en el relato son los siguientes:

6.1.1 Se ubica dentro de la narrativa urbana porque que el marco geográfico del relato se localiza en Mexico D. F. de los años ochenta.

6.1.2 Posee elementos formales del testimonio. Por ejemplo, la ficcionalización de la voz narrativa de un campesino indígena que presencié una masacre ocurrida durante el enfrentamiento armado. Por medio de esta técnica se observa el acertado traslado de la lengua oral a la escritura, por lo que su uso le otorga un carácter de verosimilitud a la novela.

6.1.3 Está influenciada por los medios de comunicación de masas -en particular por el cine y la música-. En el caso del cine se manifiesta por el uso de la jerga cinematográfica y elementos de la estructura del guión de cine. Por su parte, la influencia de la música se observa por a través de las alusiones a música y compositores diversos.

6.1.4 Utiliza lenguaje coloquial en forma abundante a lo largo de todo el relato.

- 6.1.5 Incorpora la intertextualidad dentro de sus recursos narrativos, en particular provenientes de las culturas maya, popular y china, que le otorgan mayor novedad y riqueza al relato. Asimismo, los intertextos de la cultura maya y popular le dan un sentido de identidad nacional y latinoamericana a la novela y los intertextos de la cultura china y de otros autores extranjeros (Karl Marx y Alejandra Kollontay), le dan un carácter de universalidad.
- 6.1.6 Innova la en el uso del punto de vista y en la estructura del relato mediante el uso de la segunda persona desde el punto de vista de un narrador en primera persona como eje narrativo del relato.
- 6.1.7 Es una novela abierta ya que no se llega a establecer el fin de los personajes y desde el punto de vista sintáctico, el relato concluye con una coma, lo que indica una pausa y no un final definitivo.
- 6.1.8 Emplea la autorreferencialidad como un recurso narrativo, es decir la inclusión dentro del relato de los elementos compositivos del relato.
- 6.2 Los recursos narrativos experimentales utilizados en la obra, tanto por su innovación como por los efectos que producen, se localizan dentro de los siguientes componentes del relato: el punto de vista, la estructura, los recursos narrativos, el manejo de los temas y el manejo del tiempo.
- 6.2.1 En relación a la utilización de un punto de vista experimental e innovador, la narración principal del relato se focaliza desde un narrador en primera persona que utiliza formas pronominales de la

segunda persona a quien se remite. Ese remitente del relato es destinatario interno del mismo y está constituido por la protagonista: Pirámide. Esta perspectiva narrativa es la más utilizada y se localiza en las tres partes que conforman el relato.

6.2.2 El experimentalismo en la estructura de la novela se determina debido a que el eje narrativo, que articula cada una de las tres partes del relato y la obra en su totalidad, lo constituye el narrador en primera persona que se dirige al destinatario interno: Pirámide, por medio de pronombres de la segunda persona gramatical. A este punto de vista se unen, combinan y subordinan las demás perspectivas narrativas de la obra como: el narrador protagonista, los intertextos y las voces testimoniales.

6.2.3 En relación al experimentalismo en el uso los recursos narrativos, los de mayor originalidad son: las influencias del cine y de la música, así como el uso de la autorreferencialidad.

6.2.3.1 En el caso del cine, el experimentalismo se manifiesta a través de la reiterada utilización de la jerga cinematográfica y elementos de la estructura del guión de cine que intensifican la riqueza expresiva de la novela. Mediante el uso de este recurso, el discurso narrativo apela de manera frecuente a la imaginación sensorial del lector con lo que se obtienen los logros siguientes: evocación imágenes de carácter visual; observación del entorno desde diversos de ángulos; sensación de movimiento, sonidos, colores, etcétera.

- 6.2.3.2 En cuanto a la música, el experimentalismo se aprecia por medio de alusiones frecuentes a temas musicales y compositores, el más frecuente Willie Nelson, quien es un destacado cantante y compositor norteamericano del género country. El uso de este recurso incrementa la riqueza expresiva del relato, ya que se propone una ambientación auditiva, tal como se manifiesta en las películas con la utilización de una banda sonora.
- 6.2.3.3 En relación al uso la autorreferencialidad, este le concede un carácter interactivo y lúdico al relato, ya que, al presentar los elementos compositivos de la obra, se le indican al lector las claves para leer la misma.
- 6.2.4 Con respecto al manejo de los temas principales lo experimental e innovador se aprecia a través de la combinación, articulación y contraposición entre el amor y la violencia. El amor se manifiesta en diferentes matices, que incluyen romanticismo y erotismo, los cuales se constituyen en una fuerza positiva que otorga sentido a la vida y que permite la supervivencia de los protagonistas en un entorno adverso. En sentido antagónico, la violencia se constituye en una fuerza negativa, representada por la policía mexicana, quien a base de intimidaciones y amenazas, debilita la moral y la relación sentimental entre los protagonistas. Amor y la violencia se articulan con gran naturalidad en el discurso.

6.2.5 En relación al manejo del tiempo, éste presenta un carácter innovador: ya que el relato está construido desde el tiempo presente, que se alterna con retrospectivas y prospectivas; sin embargo, su proximidad es muy cercana al presente. En virtud de este manejo temporal, se produce el efecto ficcional de que la obra se está construyendo en el momento en que es leída por el lector.

6. BIBLIOGRAFÍA

1. Albizúrez Palma, Francisco y Catalina Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. V.3. Guatemala: Editorial Universitaria, Guatemala, 1987.
2. Alvizúrez Palma Francisco. *La narrativa guatemalteca contemporánea*, Roma: Revista Centroamericana No. 1, Bulzoni Editore, 1990,
3. Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. 8ª Ed. Madrid: Cátedra, 1985.
4. Anderson Imbert. Enrique, *Crítica interna*. Madrid: Taurus, 1960.
5. Anderson Imbert. Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. 2ª Ed. Barcelona: Ariel, 1996.
6. Arias, Arturo. *La identidad de la palabra, Narrativa guatemalteca del Siglo XX*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1998.
7. Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales, narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1998.
8. Arias Arturo. *Nueva narrativa centroamericana* (documento mimeografiado)
9. Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte cinematográfico*, 6ª Ed. México: McGraw-Hill, 2002.
10. Castagnino, Raúl. *El análisis literario*. 12 Ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1987.
11. Castañeda, Jorge. *La utopía desarmada*. México: Joaquín Mortiz-Planeta, 1993.
12. Cleary Thomas, *I Ching, el libro del Cambio*, Arca de la sabiduría, México, 2000, 175 p.
13. Comisión para el Esclarecimiento Histórico. *Guatemala, memoria del silencio*. Guatemala: Resumen del Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, 1998.
14. Cortés, María Lourdes, *Luces, cámara, ¡acción!* Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

15. Cordero, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos* México: UNAM 1989.
16. De Serrano Redonnet, María. *Literatura V, Las letras en América Hispana*. Buenos Aires: Estrada, 1992.
17. De Silva, Guido Gómez. *Diccionario breve de mexicanismos*. México, Academia Mexicana de la lengua. (versión electrónica)
18. Gálvez Avero, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. España: Taurus, 1987.
19. García Peinado, Miguel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros, 1998.
20. Liano, Dante. *Visión crítica de la literatura Guatemalteca*, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1997, 326 p.
21. Menton, Seymour. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria. 1985.
22. Morales, Mario Roberto. *Entre la verdad y la alucinación*. Ponencia del II Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, Tegucigalpa: 1994.
23. Morales, Mario Roberto. *La ideología y la lírica de la lucha armada*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1994.
24. Morales, Mario Roberto. *El esplendor de la Pirámide*. 2ed. Guatemala: Rusticatio Ediciones, 1995.
25. Morales, Mario Roberto. *Orality y testimonio: la cuestión de la representación del subalterno en la literatura*. Ponencia del II Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, Guatemala, 1995.
26. Morales, Mario Roberto. *El ángel de la retaguardia*. Guatemala: Editorial Cultura, 1996.
27. Morales, Mario Roberto. *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón*. Guatemala: FLACSO, 1998.
28. Morales, Mario Roberto. *La debacle*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1998.
29. Morales, Mario Roberto. *Los que se fueron por la libre*. México: Praxis, 1998,

30. Morales, Mario Roberto, *La nueva novela guatemalteca y sus funciones de clase: la política y la ideología* (documento mimeografiado)
31. Morales, Mario Roberto. Entrevistado por David Marroquín, Guatemala: agosto de 1999.
32. Morales Pellecer, Sergio, *Diccionario de Guatemaltequismos*. 3ª Ed. Guatemala: Artemis-Edinter, 2003.
33. Paniagua, Rosa María. "Mario Roberto Morales: "La literatura de izquierda ya no es subversiva ni temible", *Diario Siglo XXI No. 1554*. Guatemala, 7 de julio de 1994, p. 26.
34. Paniagua, Rosa María. "Palabras de escritores", *Diario Siglo XXI No. 1781*. Guatemala, 23 de febrero de 1995, p. 24-25.
35. Paniagua, Rosa María. "Mario Roberto Morales: Escribir El esplendor de la Pirámide fue mejor que ir donde un psiquiatra", *Diario Siglo XXI No. 1954*. Guatemala, 18 de agosto de 1995, p. 26.
36. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. España: Espasa Calpe, España, 2000.
37. Rama, Angel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*. México: Marcha Editores, 1981.
38. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* 22 ed. España: 2001.
39. Román-Lagunas, Jorge. *La literatura centroamericana como arma cultural*, Guatemala: Centro Internacional de Literatura Centroamericana, Óscar de León Palacios, 1999.
40. Salvat. *La Enciclopedia*. Editorial Salvat, Madrid, 2004 (V. 4, 12 y 16)
41. Sociedad Económica de Amigos del País, *Historia general de Guatemala*, Guatemala, (versión electrónica)
42. Tornés Reyes, Emmanuel. *¿Qué es el postboom?* Guatemala: Editorial Universitaria, 1998.
43. Zimmerman, Marc y Raúl Rojas. *Guatemala, voces desde el silencio*. Guatemala: Óscar de León Palacios, Palo de Hormigo, Guatemala, 1993.

7. ANEXO

Anexo 1. Glosario de la jerga cinematográfica

acción. Interjección utilizada en la filmación de películas para indicar a actores y técnicos el momento comienza una toma.

actor. Persona que interpreta un papel en el cine.

alternancia. Variar las acciones diciendo o haciendo unas cosas u otras, y repitiéndolas sucesivamente.

cámara. Aparato cuya finalidad es registrar imágenes para el cine.

cámara lenta. Filmación acelerada de una película para producir un efecto de lentitud al proyectar la imagen a la velocidad normal. Dentro de su uso expresivo, se utiliza para lograr énfasis.

contrapicado. Emplazamiento de la cámara de cine en la que esta se encuentra por debajo de donde la escena transcurre. Es decir que una toma hecha desde abajo hacia lo alto se llama un contrapicado. En términos subjetivos, el contrapicado agrega al personaje cierto grado de grandeza; se utiliza en momentos de triunfo o exaltación

cuadro. Una sola imagen en la cinta de película.

diálogos. Representación en estilo directo, de la conversación entre dos o más personajes.

didascalia. Indicación escrita en el guión cinematográfico para añadir información complementaria. No se pronuncia pues no forma parte de los diálogos, sino que está pensada para facilitar al director, a los actores y a los lectores la imaginación de la puesta en escena.

edición. Es el conjunto de técnicas que regulan las relaciones entre las tomas.

encuadre. Rectángulo que marca los límites de la imagen que recibe la cámara. Se presenta como los límites del campo, es decir como la determinación de un sistema cerrado, que comprende todo lo que se encuentra en la imagen.

emplazamiento. Ubicación de la cámara cinematográfica durante la filmación de una escena.

emplazar. Ubicar la cámara cinematográfica en un lugar determinado, nivelándola y efectuando las conexiones necesarias para la filmación de una escena.

escena. Cada uno de los emplazamientos de cámara en las que se divide una secuencia narrativa de la película o en general de un guión cinematográfico.

filmar. Registrar imágenes en una película cinematográfica o bien rodar una película.

fundido. Transición gradual de un plano a otro durante su proyección en la pantalla, o de un sonido a otro en la banda sonora. También se denomina así mezcla de los últimos momentos de una secuencia de imagen o sonido con los primeros de otra.

guión cinematográfico. Escrito en el que se expresan todos los pormenores de una obra cinematográfica, acciones, situaciones y diálogos, para su realización constituye.

moviola. Máquina cinematográfica que permite retroceder la película, cortarla o intercalar escenas, además de sincronizar la banda sonora.

omnisciente. Cualidad que la crítica literaria aplica al narrador que, además de ser ubicuo -puede estar en todas partes al mismo tiempo-, lo sabe todo acerca de la acción y de los personajes -pasado, presente, pensamientos y sentimientos, posibles reacciones y futuro.

paneo. Movimiento de la cámara de cine que consiste en que esta gire sobre el eje vertical de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.

panorama general. Nos ubica en el espacio donde sucede la acción cinematográfico y corresponde a grandes espacios con visión libre donde la figura humana aparece pequeña o muy lejos.

panorámica. Movimiento de la cámara en arco de círculo sobre el eje vertical hasta llegar a descubrir casi el círculo completo. También se le denomina así a una escena que muestra un paisaje amplio

pantalla. Telón sobre el que se proyectan las imágenes del cinematógrafo u otro aparato de proyecciones.

película. Obra cinematográfica.

penumbra. Sombra débil entre la luz y la oscuridad, que no deja percibir dónde empieza la una o acaba la otra.

picado. Emplazamiento de la cámara de cine en la que esta se encuentra por encima de donde la escena transcurre. Una toma hecha desde lo alto hacia abajo se llama un picado. En términos subjetivos, produce en efecto de insignificancia en los personajes, desolación o fracaso.

plano medio. La figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba.

primer plano. El encuadre incluye una vista cercana de un personaje concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano.

primerísimo plano. Encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior. Por ejemplo, los ojos, la boca o el dedo de una mano.

plano. Es el tamaño (espacio) aparente que ocupa una figura (objeto o persona) dentro de la pantalla; es decir la cantidad (porción) de encuadrado por la cámara. Por regla general, la palabra campo se utiliza para indicar el espacio alrededor de la figuras y plano para indicar el tamaño aparente de esas figuras en la pantalla.

plano general. (Véase panorama general)

sobreimposición. Exposición de más de una imagen en la misma cinta de película.

travelling. Movimiento de la cámara de cine en las que ésta se desplaza perpendicularmente al eje óptico. La diferencia con el dolly consisten en que aunque la montadura es similar, en el dolly el movimiento es paralelo al eje óptico.

zoom de acercamiento. Filmación de la escena en la que se cambia la distancia focal de menor a mayor.

zoom-back. Filmación de la escena en la que se cambia la distancia focal de mayor a menor.

Nota: este glosario fue elaborado con base en libros especializados citados en la bibliografía.