

Anabella Acevedo-Leal
Texas Christian University
Spanish and Latin American Studies Department, Box 297220
Fort Worth, TX 76129
acevedo@gamma.is.tcu.edu

**Los discursos transgresores de *Jaguar en llamas*: una reconstrucción
simbólica de la historia**

Y qué van a contarle a sus correligionarios, les dijimos. El racismo dijeron, el aislamiento, la miseria y el problema de nuestro origen, quiénes somos, de dónde venimos. Ahí el juego empezó a tomarse serio. Pero evitamos la seriedad que el didactismo de narrar la historia de un modo solemne hubiera podido imponer; preferimos partir del juego. Y así pudimos, a pesar de los escasos recursos, dar una lección de historia y una lección de teatro.

(Jaguar en llamas, 85-6)

Hace algunos meses cuando comentaba *Jaguar en llamas* (1989) con Lucrecia Méndez de Penedo ella utilizó el término “barroquismo” para referirse al discurso laberíntico del libro. Nada más acertado como una presentación preliminar de un texto en el que quien lee puede llegar a perderse fácilmente y en el que quien lee cuidadosamente se descubre frente a un libro cuya multiplicidad de discursos paralelos y superpuestos se desdobra progresivamente, de manera tal que nada es lo que parece a simple vista. Y aunque el término *barroco* esté ligado a

un espacio temporal específico, la mención de algunos de sus presupuestos estéticos podría iluminar lo que un libro como *Jaguar en llamas* es. Pienso por ejemplo en lo intrincado de las construcciones lingüísticas, los juegos verbales y conceptuales o en la aceptación de la estética barroca como manifestación de una sociedad en crisis, para mencionar solamente algunas características. Pero no es el propósito de este trabajo partir de la estética de lo barroco como metodología de análisis, si hago esta referencia es porque me parece que lo que Lucrecia Méndez de Penedo llama “barroquismo” para nombrar lo que más le atrae del libro puede servir como una advertencia previa a la lectura. Claro, también podría aludir aquí a términos sin duda más modernos como lo *neobarroco*, el *postboom* y otros similares, términos que dirigen nuestra mirada hacia la experimentación, los juegos lingüísticos y todo aquello que sugiera una búsqueda por indagar las posibilidades del discurso, posibilidades que Arturo Arias explora en sus novelas de manera recurrente.

Y hace apenas un mes en Guatemala en la presentación de los tres libros más recientes de Arturo, le reclamaba públicamente el hecho de haber incluido el texto: “A propósito de mi propia obra: reflexión autocrítica con énfasis en la estructura y los elementos simbólicos,” como el capítulo 8 de su libro *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Y se lo reclamaba porque revelaba algunas de las cosas que yo había dilucidado después de varias lecturas de la novela y de una revisión de la cosmovisión maya, aunque como él mismo me dijo en ese momento: “hay más.” En esa reflexión autocrítica Arturo abre la explicación del sentido de su libro de la siguiente manera:

El nudo generador de *Jaguar* es la escritura de una contrahistoria, una réplica subversiva y trasgresiva a la historiografía oficial . . . existe también un proyecto de

orden semiológico: historificar diversos lenguajes, dominantes cada uno en diferentes momentos del desarrollo de la formación social guatemalteca, a manera de responder tanto en el plano histórico como en el lingüístico, tres interrogantes básicas: ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Para dónde vamos? (196)

Además, en ese mismo estudio nos revela aspectos importantes acerca de la construcción de su novela: la destrucción de la historia oficial a partir de la risa, de la parodia (197); la búsqueda de las raíces narrativas en el mito--particularmente dentro de la cosmogonía maya-- (197); las referencias al cabalismo (201); los diferentes niveles de lectura; el lenguaje como uno de los temas fundamentales del texto (199); entre otras cosas. En fin, lo que Arturo nos presenta en este estudio no son solamente claves sino también anzuelos. Por un lado facilita enormemente cualquier proceso de análisis, nos habla, por ejemplo, de la importancia alegórica de ciertos elementos del calendario maya; de los estilos literarios de escritores concretos que ciertos capítulos de la novela parodian; o de la lectura codificada de la historia de Guatemala. Pero como el mismo Arturo me dijo en respuesta a mis protestas: “hay más.”

Vuelvo ahora a la cita anterior para entrar a lo que realmente me interesa discutir con este trabajo, me refiero a lo que en el título nombro como “los discursos transgresores de *Jaguar en llamas*,” estrategia textual a través de la cual se se elabora una reconstrucción simbólica de la historia de Guatemala. En esta misma cita Arturo comentaba que “el nudo generador de la novela es . . . una réplica subversiva y transgresiva a la historiografía oficial,” (196) y lo mismo se podría decir de sus novelas anteriores, *Después de las bombas* (1979) e *Itzam Na* (1981), y de *Los caminos de Paxil* (1990), en donde la historia de Guatemala es elemento central del discurso. Sin embargo, esto debe entenderse de una manera particular, y

es el mismo Arturo quien de nuevo ilumina el sentido de su obra. En su ensayo “Teoría literaria y narración del cambio social” nos dice que: “La palabra es, entonces, por su misma esencia, un signo ideológico. Es un signo de cómo alguien define, entiende y nombra el mundo,” (9) y que:

los sistemas de representaciones simbólicas que conforman las culturas son los resultantes de modos específicos de apropiarse de la naturaleza y de ubicarse en ella y relacionarse con ella. Los códigos mentales se desprenden de estos sistemas simbólicos. De ellos mismos se desprende un lenguaje, vehículo que articula una forma de pensamiento particular, y que en el acto de nombrar las cosas y el entorno, implica una relación particular con el medio en cuestión. Nombrar es introducir sentido y es también introducir orden, un cierto tipo de orden social del cual se desprenden los valores intrínsecos que van a regir esa comunidad particular. (11)

Jaguar en llamas es, entonces, una manera de *nombrar* un espacio cultural particular que algunos llamamos Guatemala, no como mimesis sino como invención a partir de un modelo histórico existente, como una reconfiguración a partir de la destrucción de este modelo anquilosado, como su parodia. Y la clave para entender esta manera de nombrar este espacio se encuentra en la descodificación de los juegos discursivos que constituyen la novela, es decir, en *interpretar* ese nuevo “sentido,” ese nuevo “orden social” que en la novela posee la máscara de un discurso laberíntico y transgresor. Pero lo que aparentemente suena como una sencilla tarea se torna confuso desde las primeras páginas del libro, en donde un tal Giovanni Bouvard-Pétrone nos hace unas aclaraciones “a pedido del editor latinoamericano de la versión castellana de esta obra” (1) entre las cuales nos enteramos que “El señor O... publica la

totalidad de los papeles entregados” a él “por Bartolo Sis,” que “el material está en estado fragmentario” y que viene de tres manuscritos que Bouvard-Pétrone ha reordenado cronológicamente (1). Y, entre otras cosas, justifica el estilo de los manuscritos al decir: “No en balde la originalidad ha sido definida como el hurto de los bien nacidos” (1) y nos advierte que “hay que acercarse a este libro con un espíritu de cuestionamiento . . . Este libro es un trabajo incompleto y cada lector debe unirse a las tareas de completarlo” (1-2).

De estas citas se desprenden varias cosas. Por un lado, es inevitable que el nombre de “Bartolo Sis” nos sugiera una conexión inmediata con el *Rabinal Achí*, recordemos que es el nombre del indígena quiché que le dicta al Abate Brasseur de Bourbourg el texto de este drama. No es casual tampoco que establezcamos un paralelo entre estos dos textos, pues de alguna manera *Jaguar en llamas* ilustra el proceso de recuperación de obras como el *Rabinal Achí*: rescatado de la tradición oral, escrito primero en latín y luego traducido al francés y transcrito al quiché por el Abate Brasseur de Bourbourg, y del francés al español por Luis Cardoza y Aragón. Una de las lecciones de este proceso es que muchas veces la recuperación de la historia de un espacio cultural a partir de un discurso particular no se da de una manera directa y lo que tenemos son diversas *versiones* que, a su vez, pueden ser interpretaciones de un mismo hecho. Esto, por supuesto, contradice una visión clásica de la historia y, de igual forma, de la historiografía literaria, sin embargo esta postura fragmentaria de perspectivas abiertas es de muchas maneras más fiel a la manera en que la historia--el objeto de su discurso--se desarrolla. Además, desde esta primera página de *Jaguar en llamas* se nos advierte acerca de la naturaleza fragmentaria del discurso--tanto de la novela en general como de los textos dentro de la novela en particular--, que ha sido “reordenado” por alguien de cuya identidad no

estamos muy seguros y quien a su vez sospecha de la originalidad de los supuestos manuscritos que han caído en sus manos. Traducido en términos modernos esta originalidad como “hurto de los bien nacidos” apunta hacia uno de los aciertos de esta novela: un uso muy refinado de la intertextualidad y de los juegos referenciales de carácter histórico cuyo resultado, al final, es también una propuesta de múltiples posibilidades: una reescritura de la historia guatemalteca, una revisión del desarrollo de la literatura guatemalteca, un homenaje a ciertos escritores cuya presencia se da de una manera ineludible a partir del lenguaje y una relectura de algunos aspectos de la cosmovisión indígena, entre otras cosas. Así, el sofisticado juego alegórico del libro hace que el orden--o desorden--del discurso se convierta en espejo del orden--o desorden--de la realidad representada.

Pero tal vez convenga empezar por algunas consideraciones en torno a la estructura de la novela, ya que nada en *Jaguar en llamas* puede considerarse como algo desconectado de su sentido más profundo. Cada uno de los sesenta y cuatro capítulos de la novela está acompañado por el nombre de uno de los días del calendario maya, lo cual dirige momentáneamente nuestra atención hacia la actitud mítica que esta cultura tenía acerca de los números y, sobre todo, del tiempo como presencia cíclica sin principio ni final. En palabras de Miguel León-Portilla, “como la naturaleza de *kinh* tiene por esencia ser cíclica, importa sobre todo conocer el pasado para entender y predecir el futuro” (62). Y es precisamente este concepto mítico del tiempo sobre el que se fundamenta *Jaguar en llamas* cuya “historia,” si es que la hay como tal, ha sido concebida en función de la cosmovisión maya, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.

En su reflexión autocrítica Arturo explica con respecto a la numeración de los capítulos:

hay una numeración continua seguida de un nombre. Esos nombres vienen de los nombres de los años del calendario maya que apuntan hacia el fin del quinto sol en el año 2012. Son los nombres del baktún que implican la transformación de la materia, y que tienen definiciones propias de acuerdo al calendario maya. Por ejemplo, Imix es “se establece el patrón;” Ik, “el patrón recibe inspiración,” Akbal, “el patrón recibe consagración,” Kan “el patrón planta la semilla de la vida cotidiana,” etc. Entonces, se establece todo un patrón que determina un comportamiento que establece paralelismos alegóricos a la historia narrada. (200)

Y el campo semántico se podría ampliar aún más si nos acercamos a la simbología maya, que otorga rostros y atributos a cada uno de los veinte “días-dioses.” León-Portilla emplea los términos calendáricos del maya de Yucatán para estudiar el simbolismo de las inscripciones y glifos del calendario maya. Así, Imix corresponde al primer capítulo de la novela y es también el primer día, “connota la deidad monstruo de la tierra, la raíz de donde todo procede,” “la realidad primigenia del mundo,” en palabras de León-Portilla (50), y en *Jaguar en llamas* la trama se abre con Ajoblanco y Amabilis a mitad de una batalla, en medio de una “llanura cubierta de carne humana,” que posiblemente es lo que determina su partida. Este tipo de juegos de y correspondencias resulta interesante, como también podría ser la búsqueda de una relación entre la simbología de los días del calendario maya y los dieciocho capítulos narrados por Ajoblanco. Lo que quiero enfatizar con todo lo anterior es el valor simbólico y cabalístico

que dentro de la novela posee esta relectura de la cosmovisión maya como una integración de la misma como elemento fundamental de nuestra historia.

La recontextualización de la cosmovisión y la historia maya-quiché es entonces uno de los pilares sobre los cuales se sostiene *Jaguar en llamas*, sin embargo esto no debe entenderse como una mera estrategia textual de carácter alegórico, es elemento fundamental de la reconstrucción simbólica de la historia guatemalteca que, en general, ha ignorado la perspectiva indígena o la ha ajustado a sus propios intereses. Dentro del universo de la novela, a ninguno de los personajes se le asigna una superioridad relacionada con su origen étnico, todos son contendientes parejos en una guerra que afecta a todos. Y este tal vez sea el mejor momento para recordar la trama de la historia--dentro de la novela--que todos intentan reconstruir: el “editor” de los manuscritos, los supuestos autores de dichos manuscritos y nosotros, los lectores, en un juego de interpretaciones que en definitiva ponen en tela de juicio la existencia de una versión única y uniforme de esa la historia narrada. y, por qué no, de la historia de un espacio cultural determinado. “La esencia de la novela,” nos dice Arturo, “está en la imagen del juego de pelota,” (201) entendido, según Schele and Freidel, como “the place of confrontation and communication . . . the arena in which life and death, victory and defeat, rebirth and triumph played out their consequences,” (76) “these games provided the metaphorical setting for the sacrificial events in which a king or heir promoted his legitimate authority” (126). “Lo que nos ha pasado es sólo un espectáculo mágico, un juego de pelota,” (247) le dice Trotaprisiones a Amabilis en una ocasión,” y esta relación con el juego de pelota se reitera una y otra vez en la novela de diferentes formas, por un lado se encuentra el carácter lúdico de las estrategias discursivas, pero por otro tenemos la intercalación de citas de un libro

llamado precisamente así: *El juego de pelota*, cuyo registro narrativo nos recuerda el tono poético y profético de ciertos textos indígenas:

Puesta la mirada en el azul celeste, el hombre atestiguaba la translación de los soles forjados de cosas imprevistas que tantas veces le habían señalado sus rutas. ¿Por qué se distanciaban como sanguíneas brasas? En este alejamiento el hombre presentía una despedida de Tojil y de Cakyug Balam, la consumación del ciclo justiciero, y con gratitud cultivaba la semilla de su propio renacer. (63)

La novela se inicia con la llegada de “la banda de los cuatro” a América--concretamente a Guatemala--, es decir, Ajoblanco y su primo Amabilis, Trotaprisiones y Cide H. MontRosat; de los primeros tres se sabe que son sefarditas y del último se nos dice que es gitano. Casi inmediatamente se ven envueltos tanto en las guerras internas entre los rabinales y los quichés, en la guerra entre indígenas y españoles y, más tarde, contra los que se nombran como “monstruamericanos,” clara referencia a los Estados Unidos. Al mismo tiempo se da una identificación entre la guerra entre indígenas y españoles y las luchas por el poder en diferentes momentos de la historia de Guatemala, particularmente el conflicto armado entre el ejército y los grupos revolucionarios durante las últimas décadas. Los conflictos indígenas entre rabinales y quichés toman como fuente al *Rabinal Achí* y, como en éste, se centran en las figuras de los líderes Rabinal Achí y Quiché Achí. La “banda de los cuatro” toma partido por Rabinal Achí y, en general, por los indígenas, a quienes intentan ayudar y en quienes se reconocen como sujetos oprimidos que buscan su liberación. En un momento de la novela, mientras Amabilis recuerda con nostalgia su tierra natal se identifica con su nuevo espacio:

Ahora, vivía en la tierra del Quiché, y su destino era el destino de los quichés, cuyo espíritu resistía como el de él y de todos los suyos había resistido hacía ya tantos años, el hierro candente del castellano. La memoria de su pueblo, como la memoria de los indios, no transigía, ni olvidaba, ni perdonaba . . .

Sin embargo, disfrutaba aquel sentimiento empapado de nostalgia, porque con los años había aprendido que no se trataba de negar su pasado sino de reconocer sus diferencias y de aprender a vivir con ellas y a entenderse mutuamente, mientras recorrían el mismo camino, viviendo y quizás muriendo juntos aunque emplearan diferentes idiomas. Ahora reafirmaba lo que ya sabía, que juntos estarían hasta el final. Pero aprendía que estando juntos, era importante conocer, aprender y respetar sus diferencias. Eso era lo nuevo. (80)

Sin embargo, tal vez lo más novedoso no es este reconocimiento por parte de Amabilis, sino la aceptación de que una actitud paternalista frente a los indígenas no es la mejor solución, “mi error, nuestro error, fue el querer enseñarles a los indios el camino de su liberación...” (315), “somos nosotros los que tenemos que aprender de ellos, para poder liberarnos juntos, todos” (331), afirma Ajoblanco hacia el final de la novela. Otro reconocimiento importante es el de la unificación de los grupos oprimidos, en este caso “étnias, indios y ladinos pobres,” (331) como única vía posible de liberación. En este sentido *Jaguar en llamas* es, no solamente una reescritura de la historia sino también una propuesta política y cultural. Arturo “writes the voice of the subaltern into Boom-style texts as he creates counterstories” (132) observa Linda Craft, de ahí que en esta novela esta voz le sea concedida por igual a todos, incluidos indígenas, judíos, gitanos, mujeres y ladinos, quienes generalmente han sido los sujetos de

discriminación pero que dentro del orden de la novela toman el lugar del “Otro,” pues las perspectivas se han subvertido. Así, en el relato de Ajoblanco leemos cosas como: “Serapio Cruz había sido sin duda alguna factor importante para hacerme abandonar, lentamente, mis prejuicios en contra del ladino . . . Cruz encarnaba, con todas sus limitaciones, el verdadero potencial de los ladinos, con esa dulzura casi deliberada y mistificante puntualizada por grandes arrebatos de violencia” (287). Se trata, sobre todo, de explorar nuevas maneras de entender la historia que, debido a su manipulación por los centros de poder ha llegado a perder toda su dimensión humana para convertirse en una ficción muy conveniente.

La aventura de “la banda de los cuatro” toma lugar en un espacio temporal indefinido cuya duración sugiere conexiones con el realismo mágico pero que por encima de todo está vinculado con las dimensiones míticas de leyendas clásicas como la del rey Arturo con la que guarda un paralelo bastante cercano en algunos aspectos, especialmente en lo que se refiere a la búsqueda de “la Ceremoniosa,” espada mágica cuya desaparición es motivo de muchos conflictos. Sin embargo, es precisamente la espada la que conecta este espacio mítico de carácter occidental con la mitología indígena, pues este objeto de guerra es también el objeto que contiene “la materia prima,” los poderes del jaguar en llamas, “el elixir que lo transmuta todo” (304).

Al mismo tiempo, *Jaguar en llamas* es también un recorrido por la historia de Guatemala, puesto que “la banda de los cuatro” se ve involucrada en muchos eventos importantes aunque, como ya he dicho antes, los elementos unificadores son las luchas entre indígenas, las luchas entre estos y los españoles--en un comienzo--y el ejército--más adelante-, y otras luchas por el poder a lo largo de varios siglos hasta llegar a los años ochenta. Las

estrategias textuales que predominan son el relato de hechos específicos de la historia del país y la mención de personajes con sus nombres reales o deformados de manera lúdica. Además, muchos personajes históricos son sacados de su contexto temporal real y colocados en eventos pasados, en parte para establecer paralelismos y relaciones alegóricas entre situaciones parecidas y en parte para reforzar una visión cíclica de la historia. En el capítulo 14, por ejemplo, el capitán general es don Romeo de Lucas y Masacres (53) y años después esta posición es ocupada por don Hipócrito de RíosMonte (87), quien reaparece mencionado como el coronel Monte Ríos, ministro de religión de Rafael Carrera (260), con lo que no solamente se logra una asociación a partir de los hechos narrados sino también a partir del valor asignado a ciertos personajes a través de la palabra. El lenguaje está visto, en *Jaguar en llamas* como metáfora de una realidad social desintegrada y, por momentos, caótica. En la novela esto se logra de maneras diferentes, las más evidentes son sin duda la estructura fragmentaria y el rompimiento del tiempo cronológico, pero tal vez más importante sea aún el uso de la parodia y de la risa como armas de subversión lingüística y, por consiguiente, como armas de distorsión de la realidad representada.

Asímismo, en *Jaguar en llamas* existe una crítica a la manipulación de las fuentes para la fabricación de una historia “oficial” y un cuestionamiento de la misma. Así, la construcción de la novela, que podría ser entendida como una serie de juegos narrativos y de prácticas discursivas de carácter experimental posee, en realidad, una dimensión simbólica más profunda, y aquí tenemos que volver a las aclaraciones que se nos hacen en la primera página de la novela, elaborada a partir de la reordenación de varios manuscritos y fundamentada en una gran cantidad de fuentes, dando la impresión de ser el producto objetivo de una investigación

científica, sin embargo en muchas ocasiones dentro de la novela los hechos se presentan de una manera parcial y en otras se hacen juicios de valor que afectan la percepción de los hechos narrados. Un ejemplo: al inicio del capítulo 17 leemos: “Falsa es, por apócrifa y mentirosa, la versión de su primera fuga que narra Cide H. MontRosat en su biografía de Ajoblanco, citando incluso fragmentos de unas supuestas memorias de este último” (64) y más adelante en ese mismo capítulo cuando se habla del capitán general, Romeo de Locos y Masacres, el narrador se refiere Ajoblanco como “pérfido conocedor de las bajezas humanas” (64) y al capitán general, Romeo de Locos y Masacres como “bondadoso” (65). La parodia de un estilo objetivo es otra de las estrategias textuales más efectivas que se utilizan para cuestionar la escritura de la historia, por ejemplo, hay frecuentes notas al pie de página que discuten lo narrado: “este fragmento me trae a la mente un texto que leí en algún momento pero de cuyo título no puedo acordarme. ¿Imita Ajoblanco? ¿Copia? ¿Parodia, estilización satírica? ¿Abolición de la propiedad para revivirla después de interrogarla, con un ligero toque de ironía?” (33); y dentro del texto también hay una enorme cantidad de comentarios supuestamente críticos:

Como modesto labriego de una profesión dañina para los bronquios (el polvo en los archivos es terrible), me permito a veces discrepar con mi ilustre antecesor don Pedro García y Redondo. A mí, el documento me parece un tanto apócrifo. No era así como escribía el Ajoblanco de la época del teatro. Queda la posibilidad de que el texto, aunque habla de hechos ocurridos a principios del siglo dieciocho, *no* hubiera sido escrito en el momento mismo en que acontecieron los propios hechos, sino *mucho después*, cuando Cide H. MontRosat compilaba la biografía de Ajoblanco. Bien

sabemos que muchas de las notas de Cide H. MontRosat provienen de unas supuestas memorias de Ajoblanco desconocidas de todo historiador y por lo tanto de dudosa existencia . (84)

A lo largo de nuestra lectura nos vamos enterando de que el propósito del editor es organizar una “historia de la subversión” (191) en Guatemala, y que las fuentes en las que éste se basa son principalmente tres: “*Vidas perpendiculares* de García y Redondo, un agradable ensayo de cincuenta páginas de un ex-policía con inquietudes intelectuales;” “Natareno, cuya *Liberación centroamericana del castrosandinofarabundocomunismo cristiatero*, alarga innecesariamente su breve introducción histórica; “Cobarde y Tellez con su *27 siglos de lucha por la libertad o Historia regional de la infamia*” (191), aunque se mencionan a muchos supuestos historiadores que, a la vez, inician nuevas cadenas de alusiones: “monsieur Bénédicté Quaiville de Lieucàs-Garcie” (64), “el tenor Mario Sandoval Alarcón,” (173) “Spiegler van Block” (388), Alonso Fernández Avellaneda (436), etc.

La revisión de la historia literaria se da de manera más sutil, por un lado se encuentra lo menos obvio en una primera lectura y que Arturo revela en sus reflexiones autocríticas, me refiero a la “historia del castellano empleado en Guatemala desde el siglo XVI hasta el XX, con sus antecedentes moriscos, judíos y cristianos enraizados en la literatura española de los siglos XIV y XV” (199) y también “existen capítulos (siempre en el “manuscrito de Ajoblanco”) que son una parodia concreta de un estilo literario conforme avanza el tiempo: el capítulo 4, Cabeza de Vaca; el 6, Bernal Díaz del Castillo; el 9, Fray Bartolomé de las Casas; el 16, Inca Garcilaso” (199), etc. Pero además también hay un sofisticado juego intertextual que es, al mismo tiempo, un homenaje a algunas de las obras más importantes de la literatura

guatemalteca a partir de la inclusión de algunos títulos de libros dentro del texto, hay por ejemplo una alusión a Virgilio Rodríguez Macal: “Nos trajeron mucho pescado y de unas raíces que ellos comen, así como frutas que antes de penetrar **ese misterio verde que era la mansión del pájaro serpiente**, el quetzal, estos ojos nunca pensaron contemplar” (17); otra a Luis Cardoza y Aragón: “Es fascinante ir encontrando los detalles del rompecabezas y reconstruir, pieza por pieza, **las líneas de la mano del país**. Es como encontrar una a una esta **pequeña sinfonía del nuevo mundo**” (337); otra a Augusto Monterroso: “Cerró los ojos y guardó esa abigarrada visión en el fondo de sus párpados, con el fin de iluminar la oscura ruta de su travesía hacia lo desconocido. **Lo demás fue silencio**” (376); una más a Mario Monteforte Toledo: “Fue entonces cuando se dirigió a **la cueva sin quietud**” (409), y así podría seguir enumerando muchas más que aparecen de forma directa algunas veces, y otras de manera menos obvia. En un momento de la novela, por ejemplo, Ajoblanco se encuentra con José Batrés Montúfar y Josefa García Granados, a quienes les pide ayuda para entrevistarse con Francisco Morazán; en otro cita de “un librito publicado sin pena ni gloria con el título *Después de las bombas*” (401). Son en instancias como estas cuando los límites entre ficción e historia se mezclan hasta llegar casi a desaparecer creando así nuevos espacios de entendimiento, tanto de la realidad literaria como de la realidad histórica.

De cualquier manera, la literatura está vista en este libro en su dimensión más social, integrada a un discurso que es, al mismo tiempo, un juego por la posesión del poder, de ahí que los registros y las voces narrativas cambien constantemente dentro de la novela. Por un lado hay un constante cuestionamiento acerca de la noción autorial, lo que simbólicamente podría entenderse también como un cuestionamiento del poder en general. Por otro lado hay

en *Jaguar en llamas* una discusión sobre la constitución de los sujetos de la historia, y allí reside precisamente uno de los aspectos más “atrevidos” de la novela, si recordamos que la novela fue publicada en 1989. Cuando las campañas organizadas de exterminación de los indígenas de Guatemala aún eran algo común, en un espacio cultural en donde la cultura indígena era considerada valiosa si existía como miembros pasivos de un pasado mítico o como construcción del folklore nacional, en *Jaguar en llamas* no sólo los indígenas se representan como sujetos de su propia historia sino que también poseen una voz narrativa. Esto, dentro de la literatura guatemalteca--dentro de la cultura guatemalteca--, es un hecho de subversión que contribuye a la desmitificación de la historia oficial y a la búsqueda de nuevas maneras de reconfigurarla y de repensar la identidad nacional en función de un concepto de nación tal vez menos estable pero sin duda más honesto.

Así, la reconstrucción simbólica de la historia se da en *Jaguar en llamas*, a diferentes niveles: el mítico, el simbólico, el propiamente histórico y el literario, creando un espacio multidimensional en el que el juego discursivo funciona como metáfora de la realidad y de la manera en que la historia es entendida, revisada o manipulada.

Obras citadas

Arias, Arturo. *Jaguar en llamas*. Guatemala: Editorial Cultura, 1989.

- - - . *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1998.

- - - . "Teoría literaria y narración del cambio social." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 39 (1994) 7-16.

Craft, Linda. *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

León-Portilla, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México: UNAM, 1968.

Schele, Linda and David Friedel. *A Forest of Kings*. New York: William Morrow and Company, Inc. 1990