

**La tormenta entre las manos.  
Del testimonio a la nueva *mimesis* literaria en El Salvador**

Dibújese **la tormenta entre las manos**  
para saciar esta diaria sed de estruendos  
como el caminante que se agacha a refrescar la suya de agua  
en esas fuentes que de la piedra brotan  
para vergüenza del polvo. Roque Dalton

Mimesis nunca es la misma. ADKLNP

Desastre es un concepto filosófico para nombrar la sutura de la filosofía [= de literatura] a la política.  
Alain Badiou

Rafael Lara-Martínez  
Humanities, New Mexico Tech  
Socorro, NM 87801 USA.  
correo-e: soter@nmt.edu

Ponencia escrita para su presentación en el Congreso de *Latin American Studies Association*,  
en *The Palmer House Hilton Hotel*, Chicago, Illinois, 24-26 de septiembre de 1998.

## 0. Introducción

Aunque Centroamérica, y particularmente El Salvador, ha sido juzgada como una región en la cual predomina la poesía de protesta y el testimonio, la posguerra y, en particular, el año de 1996 parece haber desmentido toda previsión de los estudiosos (véase: Beverley y Zimmerman, 1990: 125; Craft, 1996 y desde una perspectiva, a mi juicio, más crítica Rodríguez, 1996). En efecto, en ese año se publicaron al menos seis novelas sin sutura inmediata con lo político, a saber: *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya, *Libro de los desvaríos* de Carlos Castro, *Lujuria tropical* de Alfonso Kijadurías, *Tierra* de Ricardo Lindo, *Bajo el cielo del Istmo* de Armando Molina y *Amor de jade* de Walter Raudales.

La relevancia de esas publicaciones reside en una doble consideración. Por una parte, de manera definitiva, esos seis libros vienen a sellar el espacio de una novelística salvadoreña. Aunque la novela surgió en la primera mitad del siglo (véase: Toruño, 1928 y 1935/1976), no llegó a ser reconocida sino durante la época de la guerra civil en la década de los ochenta, gracias a la canonización del testimonio por la academia norteamericana. Si, a principios de los noventa, John Beverley y Marc Zimmerman se lamentaban de la ausencia de un amplio corpus narrativo, acusando a la llamada "generación comprometida" de "no haber resuelto el problema del desarrollo desigual de la novela en la literatura salvadoreña" (lugar citado), lo cierto es que la posguerra ha cambiado el balance entre poesía y prosa en el país. Ahora, lo mejor de la literatura se orienta hacia la narrativa.

Por otra parte, la novela de la posguerra ha abierto un nuevo espacio poético crítico, irreconocido aún en los EEUU. En verdad, en los ochenta la novela testimonial que documentaba, de manera realista, la violación de los derechos humanos llegó a ser canonizada por la academia metropolitana, gracias a la traducción al inglés de obras tales como *Cenizas de Izalco* (1967/1987) y *No me agarran viva* (1983/1987) de Claribel Alegría/Darwin Flakoll, *Un día en la vida* (1980/1983) de Manlio Argueta y *Miguel Mármol* (1971/1987) de Roque Dalton. En casi todas las novelas testimoniales, incluso hasta la primera mitad de los noventa, una

metanarrativa de liberación nacional, y las más de las veces de guerra de guerrillas, era el principio rector de orden teleológico, el cual se encargaba de ordenar la historia y los sucesos mismos de la narración.

El problema que nos plantea la nueva novela salvadoreña es que quiebra con los dos presupuestos anteriores sobre el testimonio y su canonización en los EEUU. Por un lado, la novela constituye ahora un objeto literario con cierta autonomía. Existe un recelo hacia cualquier consideración de índole pedagógica y concientizadora. La novela es un hecho de la escritura y, en consecuencia, ha renunciado al realismo social que caracterizaba el testimonio. Por otro lado, toda lógica finalista ha caído en desuso. La historia ya no apunta hacia la inminencia de una liberación nacional o construcción del socialismo en un solo país.

Estas coordenadas hacen que la nueva mimesis literaria no sólo se sitúe en contradicción flagrante con la aspiración pedagógica del testimonio; más aún, lo que se invalida y cuestiona es la manera en que la academia metropolitana ha conformado el "contracanon" de la literatura latinoamericana o del llamado 'tercer mundo' en general y de Centroamérica, en particular (véase: Ahmad, 1992: 43 y ss.). Una enorme distancia media entre el Latinoamericanismo, la teoría prevalente en los EEUU, y la práctica literaria latinoamericana. Si bien la publicación de una recopilación de artículos tal como *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America* (Gugelberger, 1996), ha venido a cuestionar el sitio de la crítica testimonial en la metrópolis, lo cierto es que la idea de una "sutura" exclusiva entre literatura y política en Centroamérica, sigue vigente aún en los EEUU del fin de siglo (véase: Craft, 1997, ante todo la *apropiación* que de la imagen de los torturados se hace en la portada como si se tratase del principio causal ( $\emptyset$ ), vacío y ausente, que provoca el movimiento del trazo de la escritura; sobre el problema de la sutura entre dos dominios del saber —en nuestro caso, poesía/política; pero también, poesía/filosofía, poesía/ciencia, poesía/amor, cada una como procedimiento genérico de producción de una verdad— véase: Badiou, 1989).

En consecuencia, lo que me propongo exponer en las siguientes páginas es la manera en que la novela salvadoreña de la posguerra tiende a desconstruir, a menudo, a superar, o

bien simplemente a ignorar el espacio narrativo del testimonio mediatizado, mal que bien, por la visión panóptica de un(a) transcriptor(a); por ese medio, invalida también la representación que la metrópolis se ha forjado sobre la esfera artística del país. Someramente, me preocupa rastrear las nuevas propuestas narrativas que utilizan las seis novelas publicadas en 1996 y su particular contribución al debate actual en torno a la función del arte, en el período de la posguerra.

De Castellanos Moya retendré su neonihilismo frente a cualquier discurso liberador y su detallada descripción de la violencia y marginalidad urbana. La violencia y segmentación del espacio urbano son responsables del hecho de que el sujeto marginal ya no le confíe sus "secretos" al antiguo transcriptor de testimonios (Sommer, 1991). De Castro no retendré sino su historicismo que intenta resaturar el legado de la Iluminación en pleno apogeo posmodernista; de Kijadurías, su entroque con el escritor francocubano Severo Sarduy a través de lo neobarroco y de una saturación del lenguaje. En Lindo prevalece un neoplatonismo que se encarga de renovar el mestizaje americano, a través de un intercambio entre una kabbalah cristianizada y un panteísmo indígena. En Molina, en cambio, sobresale la necesidad de rescatar una sutura entre filosofía y poética, en la cual se revela una verdad (*aletheia*) del sujeto. Preconizada por Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Martin Heidegger (1889-1976) una sutura tal ha sido obliterada tanto por el lazo entre filosofía y ciencia del positivismo lógico, así como por el vínculo exclusivo entre filosofía y política del marxismo tradicional. De Raudales retendré su recreación celestinesca sobre la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 y su indagación sobre la función de la literatura en la época de la posguerra.

Si bien es cierto que un repliegue hacia una esfera más íntima y subjetiva de la reflexión poética parece caracterizar la nueva mimesis literaria en El Salvador, no debe pasar desapercibido que incluso Claribel Alegría y Manlio Argueta, reconocidos en los EEUU como prototipos del testimonio en los ochenta, han optado por un retorno a modalidades autobiográficas y netamente románticas de la poesía y de la novela (Alegría, 1996/1997; Argueta, 1994 y 1997). Desde el sitio actual de un "absoluto literario" (Lacoue-Labarthe y

Nancy, 1978), el antiguo narrador o sujeto testimonial no resulta sino "la parte fantasmática y el goce" de un cuerpo caduco, evasivo y extranjero (Nasio, 1992: 127).

En el último texto de Alegría, la "ceniza" de ese "otro amado", recuperada en su ausencia y lejanía, es la materia prima de una escritura testimonial, que le revela su propio núcleo íntimo, un aleph inefable: el nahual (véase: Alegría, obra citada: 50 y ss.). ¿Acaso no será esta encubierta confusión entre voz de la diferencia y de la *diferancia*, construida retrospectivamente en el texto de Alegría, aquello que la nueva mimesis debería rebasar? (Lacoue-Labarthe, 1986: 86-92). Quizás sea la distinción entre diferencia y *diferancia*, poco teorizada por la crítica testimonial, la que debemos aplicar a la hora de ponderar la novela de este fin de siglo en Latinoamérica, al igual que al reescribir una historia crítica del testimonio salvadoreño. No es otra cosa la que me propongo realizar en las siguientes líneas: elaborar una corta reseña crítica que nos conduzca del testimonio a la nueva novela en el país.

## 1. Del testimonio

El simulacro se ha realizado [...] ningún pájaro, ni siquiera el más perspicaz, descubriría la ilusión, ninguna serpiente [...] la mariposa travestida ha logrado su teatro: representación de la invisibilidad. Severo Sarduy

De manera sumaria, me interesa retrazar la manera en que la teoría testimonial sobre al alteridad se convierte en la práctica en la expresión de "lo-otro-en-lo-mismo", según la acertada definición lévinasiana del ser (Petrosino y Rolland, 1984: 22). A mi juicio, este es el caso de cuatro novelas salvadoreñas consagradas, a saber: *Cenizas de Izalco* (1967/1987) de Claribel Alegría/Darwin J. Flakoll, *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* (1971/1982) de Roque Dalton, *Un día en la vida* (1980/1983) de Manlio Argueta y *María Teresa Tula. Este es mi testimonio* (1994/1995) de Lynn Stephens.

En las dos primeras novelas sorprende la ausencia de la voz del indígena Izalco en el seno mismo de una novelística que intenta restituir "los sucesos de 1932" (la idea de considerar *Cenizas de Izalco* como un testimonio del 32, proviene de Arias (1994: 28) quien cree que "el tema esencial [es] la Matanza de 1932"; y de Harlow (1996: 83) quien la considera "una

poderosa reconstrucción de los sucesos"). Si en *Alegría/Flakoll* todo indigenismo queda relegado a un feminismo y latinoamericanismo, en *Dalton* la identidad étnica se diluye en una clásica problemática marxista de clase social. La voz testimonial que debería denunciar una experiencia vivida de atropello y violación a los derechos humanos queda subordinada a la expresión de los ladinos, sean éstos de derecha o izquierda.

En su último poemario, *Alegría* no sólo nos informa que es el "a-lejamiento (é-loignement/*Ent-fernung*, léase, lo próximo de lo lejano y viceversa, o bien "lo presente-a-distancia)" (Lacoue-Labarthe, 1979: 127), y la falta de entrevista directa con el indígena Izalco lo que le permite retratar el etnocidio,

Soy el ojo de cuervo  
[...]  
El Izalco a lo lejos  
humo hirviendo saliendo del volcán  
[...]  
me desvió a la plaza  
[...]  
son los hombres de Izalco  
[...]  
Levanto el vuelo  
y me alejo  
me alejo (Alegría, 1996: 58);

a la vez, de esa manera, nos convida a invertir el título de la novela en "el Izalco es ceniza". El Izalco es una figura estática (el-estar-ahí-de-un-muerto), la causa ausente ( $\emptyset$ ). Su materia prima, la ceniza, conforma el trazo de la escritura novelesca y el telón de fondo de la toma de conciencia de la heroína, en cuanto a su propia condición de mujer.

Si de acuerdo al escritor guatemalteco Arturo Arias la novela es "un diálogo intercultural [que] revela [a los personajes] como personas pensantes y con sentimientos" (Arias, 1994: 25 y 27) —en especial el diálogo autobiográfico entre el naciente feminismo de Claribel y el latinoamericanismo de Bud— de ese circuito conversacional se halla excluido el que debería ser el narrador testimonial: el grupo de los Izalco y, en general, Cuzcatlán indígena. De los diversos enfoques "subjetivos" desde los cuales "se vive" el 32 —para citar la propuesta de

Arias (1994: 29)— se halla excluido el del Izalco; no hay voz de la víctima, pero su ausencia causa (∅) el testimonio.

Retrospectivamente, este paradójico silencio de todo testimoniante, se revierte sobre Alegría misma en la cuarta y séptima sección de su último poemario. Allí el hallazgo de su doble animal o nahual y de un sublime gozo o *alegría* indecible, le ofrecen a la escritora un *aleph* o abismo insondable, es decir, le muestran la "duplicación de la autoconciencia [...] que pone en sí mism[a] su ser otr[a]" (Hegel, 1987: 112). El sujeto en su soledad, la transcriptora testimonial, delimita su propia subjetividad en ese doble fuero interno inefable —nahual y gozo— que determina su singularidad individual. Este núcleo íntimo indecible es el "*bliss*", del epígrafe inicial de Joseph Campbell ("*follow your bliss*"), que debo entenderlo como gozo, nahual, o *alegría (jouissance)*. Es la causa tanto más contradictoria del habla en cuanto que es inexpresable; es sublime.

Además, el silencio del Izalco nos lo confirma su arbitraria identidad étnico-religiosa en la novela. De tal suerte, si en la versión castellana la única referencia mítica sobre el indígena —dada por la voz de un ladino, Eduardo— identifica a los miembros del grupo pipil de habla nahuat con los habitantes aztecas, hablantes de nahuatl del centro de México, por su fidelidad al dios de la lluvia Tlaloc (Alegría/Flakoll, 1966/1987: 97), en la traducción inglesa del propio Darwin J. Flakoll, se convierten en maya-yucatecos, leales seguidores de "*Chac, the Mayan rain god*" (Alegría/Flakoll, 1989: 94-95). Hoy en día, esta ausencia de todo (inter)locutor indígena se vuelve tanto más relevante, cuanto que el proceso de democratización y el sometimiento del poder militar al civil, están suscitando un resurgimiento de las identidades indígenas y regionales en el país. El rescate de la voz de los Izalco, el testimonio del 32, y la expresión literaria de Cuzcatlán indígena es un proyecto irrealizado, por venir (para una visión de estricta antopología de campo, en lengua nahuat o pipil, sobre la mitología de los Izalco en los albores del 32, véase: Schultze-Jena, 1933/1938 y 1977/1982). En suma, feminismo y latinoamericanismo no se traducen de manera tan simple en práctica indigenista.

En Mármol se prosigue la subordinación de la identidad étnica de los Izalco, ahora en nombre de un análisis económico. Una determinación abstracta de clase acaba relegando toda singularidad cultural y lingüística bajo el rubro del "explotado":

La gente de Feliciano Ama fueron masacrados en los alrededores de Izalco [...] Ama ha quedado en la historia nacional como el último gran representativo de la rebeldía indígena [...] Ama había ingresado al comunismo [...] pero no había entrado a la lucha en calidad de indio, sino en calidad de explotado. (Dalton, 1984: 346)

No sólo el diálogo Mármol-Dalton sigue concibiendo El Salvador como "un país de indios sin indios"; antes bien, comentaristas angloamericanos reiteran la necesidad de evacuar la identidad indígena de los Izalco, con el objetivo de dar cuenta de la revuelta. La escritora Barbara Harlow (1991) es bastante explícita al respecto. Ella concibe el diálogo Mármol-Dalton como un "proyecto" de carácter "gramsciano," "permitiendo que las "voces de los desposeídos penetren los circuitos de los medios internacionales y las redes de información" (Harlow, 1991: 9). Sin embargo, a la hora de caracterizar a esos "desposeídos", una vez más, se les niega su concreta identidad étnica e idiomática transformándolos en simples campesinos o proletarios agrícolas. Es esta misma destitución de lo más propio al "indio" —su conciencia étnica— aquello que el término "Matanza" consagrado en los EEUU, por el trabajo clásico de Thomas Anderson (1971) se ha encargado de inculcarle a la historiografía sobre El Salvador. El hecho de que hasta ahora ninguno de los exégetas del testimonio haya cuestionado ese término, sustituyéndolo por el más adecuado de etnocidio (*ethnic cleansing*), es la huella que se encarga de atestiguar la tachadura de la voz indígena popular en el documento mismo del testimonio. La zona de los Izalco era/es una de las regiones indígenas más importantes del país.

No obstante, el proyecto narrativo de Dalton no se agota en sustituir las "voces de los desposeídos" por la versión oficial del Partido Comunista Salvadoreño, esto es, por el diálogo entre dos generaciones, en conflicto, de la izquierda en el país. Otra dos vertientes emergen en la novela. En primer lugar, Dalton inaugura en el país, el radicalismo que liga arte y antropología en un todo único, a decir de James Clifford en *The Predicaments of Culture*

(1988). En efecto, se trata de un verdadero "surrealismo etnográfico", para utilizar la terminología de Clifford. Para el *collage* idiomático que compone la imagen integral de Miguel Mármol, "milagros", apariciones fantásticas, lucha sindical y panfleto marxista ocupan un plano similar de certeza y de práctica cotidiana.

En verdad, si el testimonio "no es, para comenzar, ficción" —tal como lo afirma tajantemente John Beverley (1993: 73)— entonces tan reales son las declaraciones históricas de Mármol como los milagros, el Santo Niño de Atocha, San Francisco de Asís, los sueños premonitorios, la Cihuanaba (la versión salvadoreña de La Llorona), el nahual de Quetzalcoatl (la venada) y demás apariciones mítico-fantásticas que le otorgaron a Mármol "larga vida y buena muerte". El marxismo-estalinista de Mármol posee un hondo carácter mágico-espiritual, ya que sitúa al mismo nivel de realidad práctica, creencia folclórica y teoría marxista clásica. Aunque en los EEUU la tónica del comentario crítico ha hecho caso omiso de estos eventos sobrenaturales, desde una perspectiva latinoamericana, tal como la del uruguayo Eduardo Galeano (1986) en plena guerra civil salvadoreña, ha sido en cambio una reiterada muerte y "resurrección" los acontecimientos singulares, que le han concedido a Mármol un carácter novelesco. Miguel Mármol es "el niño bonito de Nuestro Señor" (426) y el "protegido de Dios" (393).

En segundo lugar, hay que juzgar uno de los principios dinámicos que generan la escritura de la novela. Me refiero al encuentro y al inicio del evento oral entre Mármol y Dalton, por simple coincidencia o azar objetivo, "la mañana de mi 31 cumpleaños" (Dalton, 1984: 28). Un secreto entronque entre poética modernista y surrealismo testimonial le permite a Dalton recuperar el espacio primigenio de la infancia. He ahí el detonador que lo impulsa a interrogar a Mármol y escribir la novela. En el fortuito encuentro con Mármol, el poeta ve "un reclamo de mi propio pasado y una especie de premonición con un oculto significado" (Dalton, 1984: 27). Dalton llega a desembarazarse de la modorra que le ha ocasionado su larga estadía en Europa —lo "europeo y tranquilizador," lo llamó él (Dalton, 1968: 125)— logrando recuperar "el espacio-tiempo histórico, intelectual y sentimental" de El Salvador (Dalton, 1984: 27). Cual

estupefaciente, el encuentro lo "transporta" en viaje directo al "país". A esta dimensión de la novela es aquello que bien puedo denominar la línea de la melancolía poética. Recuérdese que la segunda oración del testimonio ("lo que pudo haber sido y no fue") es una paráfrasis del "Nocturno ("Y el pesar de no ser lo que hubiera sido")" que Rubén Darío incluyó en *Cantos de vida y esperanza, el cisne y otros poemas* (1903?), el poemario preferido de Miguel Mármol. Esta paráfrasis inaugura también el *Bildungsroman Pobrecito poeta que era yo...*, bajo la pluma de Roberto Armijo (1937-1997):

no soy lo que pude ser si hubiese nacido en un momento de mayor felicidad...Ay la edad de oro la Edad de los Poetas. (Dalton, 1982: 9-10)

Esta heideggeriana "Edad de los poetas" —"*and what are poets for in a destitute time?* (¿y para qué sirven los poetas en una época del desengaño?)" (Heidegger, 1971: 91)— o utópico triunfo de la lírica (véase: Badiou, 1992 y Heidegger, 1988: 58), introduce una de las singularidades del testimonio de la siguiente novela: *Un día en la vida*. En efecto, a la reconocida dualidad entre una voz femenina campesina, o visión de los vencidos, y otra masculina del guardia o "visión de los vencedores" (Sarfati-Arnaud, 1990: 136), he de añadir la necesidad de sustituir la medida objetiva del tiempo impersonal del reloj, por la detenida observación de los fenómenos (sobre)naturales a lo largo de las veintiuna horas de ese "día en la vida". A mi juicio, ha existido una tendencia por abstraer el acontecer histórico de su asiento geográfico y temporal, del espacio-tiempo vivido de Cuzcatlán.

Sin llegar a mantener una posición mallarméneana extrema —"*rien n'a lieu que le lieu* (sólo el lugar tiene lugar)" (Badiou, 1982: 28 y 97)— una tarea crítica exhaustiva se ramifica, al menos, en dos consideraciones de distinto orden: el tener lugar de lo político y el tener lugar del lugar. A esta escisión el filósofo francés Alain Badiou (1982: 24-25) le atribuye varias denominaciones; es el ser puro y el ser (estar) localizado, la fuerza y el sistema de lugares, la esencia y la ex-sistencia. Para nosotros hispanohablantes es la diferencia entre el ser y el estar. El lugar, el estar, no debo reducirlo exclusivamente a una geografía poética, esto es, a la amplia recolección (*Logos/Legein*) de flora, fauna y fenómenos (sobre)naturales que pueblan

Cuzcatlán. A la vez se corresponde con el instrumento mismo del testimonio, la lengua, y con el propio escritor que actualiza el sistema del idioma. El incrusta un comentario lírico en el seno mismo de la denuncia. Por razones de espacio, dejo de lado la cuestión política, ya comentada ampliamente por múltiples exégetas y me concentro en un ejemplo puntual sobre el problema del lugar.

El caso paradigmático es el de los pájaros agoreros que aparecen casi a todo lo largo de la novela. En las aves puedo distinguir al menos cuatro papeles o funciones. Primeramente, marcan un tiempo que corre de manera paralela, o bien una temporalidad vertical que se entronca con el mito. Así, mientras "los clarineros son madrugadores, gritones y despertadores" (5.30 am), la tortolita "canta para decir que ya son las doce y la gallina no se coce" (12 m). Resulta a todas luces sorprendente que esas figuras ya habían marcado esa misma mañana y doce meridiano en la poesía temprana de Argueta. "Los clarineros dibujan el perfil de la mañana" en "Requiem por un poeta" (Argueta, 1967: 12); "las tortolas dan las doce meridiano" en "Infancia" (Argueta, 1968: 59) y señalan también la hora del almuerzo en el *Popol Vuh* (1979: 70). Ya sea que se establezca una correspondencia o disonancia entre el reloj y los fenómenos (sobre)naturales, lo cierto es que las aves trasponen el tiempo objetivo, vacío y neutro del cronómetro, en el marco de una mito-poética. Esta otra temporalidad no sólo nos aclara la intertextualidad entre poesía y novela, sino también pone en evidencia lo que la novelística le debe a una mitología mesoamericana clásica.

Para cada uno de los veintiún instantes u horas de ese "día en la vida", habría que establecer una constelación de percepciones simultáneas. Las impresiones sensitivas sobre el mundo entretejen una trama única, conformando una ruptura perpendicular de la capacidad reflexiva dentro de la supuesta continuidad del flujo temporal. El carácter simultáneo de percepciones instantáneas define cada una de las veintiuna fracciones en cuanto temporalidad vivida de orden vertical.

La segunda función de los pájaros es representar el idioma. La novela se repliega aquí sobre sí y reflexiona sobre el instrumento que hace posible el testimonio: la lengua castellana

en su versión salvadoreña. A las 2.30 pm, le corresponde a la chachalaca otorgarle el don de lenguas a Adolfina:

cuando estaba chiquita la Adolfina [...] no quería hablar [...] Entonces el curandero nos recomendó que le diéramos sopa de chachalaca [...] A las cinco sopitas de chachalaca [...] ya estaba hablando la Adolfina. Por eso no hay que creer ni dejar de creer (2.30 pm).

En verdad, si Adolfina representa el futuro, la esperanza y encarna en la novela a la persona que habrá de continuar la lucha en el campo chalateco, la protesta en contra de la violación a los derechos humanos no puede realizarse sin el instrumento del idioma. La chachalaca es la condición de posibilidad del testimonio. Representa la capacidad del habla; sin ella no hay lengua ni, menos aún, poesía de protesta. La facultad de lenguaje es un obsequio de la chachalaca.

En tercer lugar, a esa misma hora, 2.30 pm, Argueta insiste en una de las más clásicas equivalencias entre el ave, el cantor del bosque, y el poeta. En ese momento se refiere el "encierro" del pájaro. El zenzontle "encerrado [...] que se niega a cantar [= a hacer poesía]", ¿acaso este retiro no declama la dificultad de proseguir el quehacer de una lírica, en una sociedad marcada por la violencia, la represión y la falta de imaginación? En su penúltima novela, *Milagro de la Paz*, Argueta repite ese motivo, bajo el eterno símbolo de la "Rosa profunda, ilimitada, íntima" (Borges, 1990: 465):

no sé porqué algunas gentes desprecian las flores [= *anthos, xochitl*]  
—Las rosas [= la poesía lírica] no tiene nada que ver con hombres y mujeres [...]  
—La verdad que los tiempos no están para flores [= poesía] ni esas cosas [...]  
—Las flores [= la poesía lírica] serán importantes para todos cuando hombres y mujeres nos sintamos felices (Argueta, 1994: 135-136).

La utopía es romántica: "¿quién que es no es romántico?" (Argueta, 1983: 184). Expresa el triunfo de la flor, del canto, de la poesía lírica sobre el testimonio, en el momento en que alcancemos la dicha. En términos poéticos, la revolución social queda traducida como liberación del lirismo. Allí se cumple "la emancipación moderna del poema lírico" con la cual toda "tragedia revolucionaria" parece "coincidir" (Rancièrre, 1992: 16).

No obstante, los pájaros no son sólo el espacio-tiempo, el idioma y el posible triunfo de la lírica. Bajo ese atuendo se disfraza o "se hace invisible", también, el propio Manlio en el

mediodía de la novela (Lezama Lima, 1981: 266). La cuestión a resolver es por qué el guardabarranco se sube exactamente al mismo árbol, al árbol preferido del niño Alfonso Trece, héroe de la última novela de Manlio Argueta:

Y también se despierta el guardabarranco con su silbido de clarín de cuartel, entre las hojas del tempisque, comiendo tempisques maduros. Fuiii-fuiii, dice el guardabarranco o el pitorreal, echadito en el musgo húmedo de las barrancas, bebiendo agua de los charcos con oliminas. Mirándose en los espejos [= representándose a sí mismo, "haciéndose invisible ¿por máscara?, ¿por transparencia?" (Lezama Lima, 1981: 266)] del charquito. Y la tortolita le responde al pitorreal (12 m).

mirando desde lejos el partido de fútbol [...] escogí el tempisque, árbol fuerte y frondoso que podía soportar las cien o cientocincuenta personas encaramadas en sus ramas (Argueta, 1997: 68-69).

No sólo la flora identifica al guardabarranco en su papel de doble, tonal/nahual del poeta; además, el ave entabla un diálogo con el entorno natural. Conversa con la tortolita que marcaba las horas y se *re-presenta* a sí mismo; engendra una *persona* poética en los charcos.

El pájaro, el poeta, es el animal que se representa a sí mismo. "El ser humano comenzó con el conocimiento de su mostración. El *Homo sapiens* lo es sólo en virtud del *Homo montrans*", de la reflexión especular del guardabarranco (Nancy, 1996: 70). No le basta entonces al transcriptor del testimonio, observar el acontecimiento histórico; a la vez, proyecta fuera de sí, en el entorno, su propia imagen; se fija como objetivo adicional dialogar con la geografía de Cuzcatlán. En el mediodía de la novela, la descripción lírica del lugar, en el cual sucede el testimonio y la imagen en espejeo del poeta, poseen tanta importancia como el hecho histórico en sí.

En síntesis, el testimonio genera una poética que nos revela (*aletheia*) un ser-cuzcatleco cuyo mayor anhelo es "estar en este mundo [...] poder vivir en este mundo" (véase: 6.10 am): el potencial que el mundo, que Cuzcatlán sea nuestra morada. La verdad de la novela —su revelación (*aletheia*)— despliega e instaura el sitio del *Dasein* ("estar/vivir en el mundo") histórico de Cuzcatlán (véase: Heidegger, 1988: 58). *Rien n'a lieu sans le lieu* (nada tiene lugar sin el lugar): Cuzcatlán.

Por último, me es necesario cerrar esta visión sumaria del testimonio salvadoreño con lo que considero su límite. Me refiero a la excelente novela *María Teresa Tula. Este es mi testimonio* de Lynn Stephens (1994/1995), publicada en inglés en los EEUU antes de editarse en El Salvador un año después. A dos y tres años de la firma de los Acuerdos de Paz, el testimonio ya no responde sólo a una dinámica interna de la esfera político-cultural en el país. En este fin de siglo, puesto que la canonización y la teoría del testimonio han elaborado un modelo prototípico ideal del acto testimonial, resulta posible aplicar tales postulados y escribir una novela fuera de(l) lugar. Un acto testimonial puro llega a "transcribirse" en la metrópolis y se publica en inglés, en el momento mismo en que el testimonio ha cobrado un giro poscolonial, más allá de toda visión panóptica, despojándose de cierta validez en la escena cultural salvadoreña del fin de siglo.

En la posguerra, el testimonio responde también a una necesidad interna de la teoría testimonial metropolitana. El acto testimonial puro *ex-siste* como hecho de la transcripción, en la medida en que está localizado fuera de Cuzcatlán. En el sentido que lo entiende Badiou (1982: 27 y ss.), el límite es una contra-determinación o determinación de la determinación. Ocurre cuando a la escisión original que retracé en *Un día en la vida* (TTc) —acto testimonial (T) escindido en su lugar de narración, Cuzcatlán (c)— le sucede una determinación estricta (Tc(TTc)). El tener lugar del lugar acaba por absorber al acto testimonial puro, para no dar lugar sino al lugar. El ejemplo clásico sería *Cuentos de barro* (1933) de Salarrué, texto en el cual la animación de la geografía acaba por relegar la acción humana a un acto más dentro del acontecer cósmico. Esta primera determinación se ve, a su vez, delimitada por un nuevo límite: un testimonio puro (T(TTc)).

En el caso de la novela testimonial salvadoreña, a mi juicio, todo acto testimonial está escindido y recibe una determinación estricta (Tc), a menos que el acto tenga lugar fuera del lugar (T(TTc)). Las reglas de entrevista etnográfico-testimonial depuran el testimonio de casi todo elemento mito-poético que solía arraigarlo a su lugar de origen; lo sitúan más allá de una

historiografía literaria y de una dinámica social propia, redimiéndolo, resucitándolo como discurso metropolitano privilegiado sobre el (nos)Otro(s).

En conclusión, el indígena Izalco, las campesinas chalatecas y la promotora de los derechos humanos no representan, exclusivamente, el descubrimiento de una voz de la diferencia; a la vez se trata de "una figura [*Gestalt*]" (Lacoue-Labarthe, 1989: 52). El subalterno es la

necesidad historial que consagra la metafísica [= el testimonio] en el proceso de completarse, [...] a representarse (*sich darsetzen*) en figuras, así como de representar (*vorsetzen*), desde la perspectiva de la determinación "subjetiva" del ser [= de la visión panóptica del(a) transcriptor(a)], la trascendencia [= el pueblo] como forma, figura, impresión, tipo, de una *humanidad* [del 'tercer mundo'] (Lacoue-Labarthe, 1989: 52).

Esa figura "produce (*poiesis*)", "instala (*poiein*)" no tanto la voz de la diferencia en los canales "de los medios internacionales y las redes de información", como lo quería Harlow (1991: 9); ante todo, erige la transformación del propio "transcriptor(a)/escritor(a)", el representante y significativo, en el proceso de *apropiarse* de dicha figura, de representarla (*vorstellung/darstellung*), lingüística y políticamente, gracias a un acto escritural, mimético (Lacoue-Labarthe, 1989: 117).

Y honestamente, en mi caso el problema no es muy distinto... Sin pretensiones, yo también estoy hablando por otro(s)... (1).

## **2. La nueva mimesis literaria**

En 1996, un simple consenso parece haber dominado el ámbito literario en El Salvador. Ya sea que exista una "nueva" novela o bien que se trate de un "renacimiento" de la narrativa nacional, lo cierto es que la celebración oficial del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (Concultura) ha sido refrendada por la crítica de izquierda (véase: [www.tendencias.net](http://www.tendencias.net) y *Cultura*). Ahora, los espacios culturales del gobierno se han abierto a la publicación de obras que antes debían ocupar una esfera más restringida. Libros que se veían relegados a editoriales privadas, que a menudo carecían de medios suficientes para asegurarles una amplia distribución, ocupan hoy en día el centro de la política estatal sobre lo literario. Si bien 1996 ha

sido calificado de "gris" y carente de todo acontecimiento político sorprendente, la literatura parece haber desmentido esos presupuestos. La falta de seguridad ciudadana y la recesión económica que volvieron la vida diaria imposible, han sido compensadas, en el terreno de lo imaginario, por los logros de una narrativa y su difusión a nivel nacional.

En esta ampliación de la esfera cultural en el país, no han participado exclusivamente nuevas generaciones, quienes podrían juzgarse de haber traicionado los valores políticos tradicionales de la izquierda; a la vez, escritores consagrados tales como Claribel Alegría (1997), Manlio Argueta (1996 y 1997), José Roberto Cea (1997) y el guatemalteco Arturo Arias (1997), entre otros, están también colaborando en ese nuevo espacio público burgués. En efecto, una entrevista con Alegría, un artículo de Argueta y otro de Arias, inauguran, el sesgo oficial de apertura del órgano del Concultura, la revista *Cultura*, a partir del número 77 en septiembre-diciembre 1996. Ellos refrandaron así la declaración de principios o los acuerdos para una nueva "iniciativa de difusión" cultural: "Un hogar para el diálogo" (*Cultura*, 1997: 4-6). ¡He ahí firmado el compromiso de este fin de siglo!

Además, en lo que bien podría interpretar como gesto de reconciliación gubernamental con la izquierda religiosa, un profesor de la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" (UCA), Francisco Andrés Escobar, recibió el Premio Nacional de Cultura en 1995 (véase: Escobar, 1996 y 1997). Un año después, un acto similar de condescendencia estatal se dirigió hacia la generación comprometida, la izquierda laica, al otorgarle al más alto exponente del realismo en la plástica, Camilo Minero, el mismo galardón y reconocimiento nacional.

Nos encontramos entonces frente a una reconversión total de la esfera literaria, artística y cultural en el país. De este giro hacia una difusión y canonización de todos los autores nacionales —incluso de los antes proscritos, en el país por haber operado una sutura con lo político, y en los EEUU por lo contrario, por haber rechazado la convención que postula el carácter absoluto de lo político— concentro mi atención en elaborar una breve reseña crítica de la novela salvadoreña de este fin de siglo. Sin embargo, debo aclarar, el enfocarme en la narrativa no significa en lo más mínimo que acepto el postulado romántico de un "progresismo

de la teoría literaria" (Lacoue-Labarthe, 1991: 39). En cambio, aunque siga vigente en buena parte de mis contemporáneos, "la jerarquía metafísica (logocentrista) de las artes", la cual percibe en la novela "la obra de arte total [...] el *organon* absoluto" o "el *opus methaphysicum*" por excelencia, me parece ahora más que nunca bastante dudosa (lugar citado).

\*

A nivel nacional, Horacio Castellanos Moya ocupa un lugar similar al de Manlio Argueta. En efecto, él recibió el mismo Premio Nacional de Novela ocho años después que la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" se lo otorgara a este último en 1980. Sin embargo, mientras *Un día en la vida* (1980) ha sido canonizada por su traducción al inglés y los múltiples comentarios críticos en el extranjero, la novela galardonada *La diáspora* (1989) permanece aún irreconocida (~~under erasure~~). Quizás de manera demasiado cruda para una izquierda académica internacional, Moya esboza allí tres problemas espinosos, a saber: la necesidad de romper la servidumbre del arte a lo político, en específico, a una agenda partidista, la disolución o erosión interna de la guerrilla salvadoreña y la ineludible sumisión de lo militar a lo civil, con el objetivo de fundar una izquierda democrática. Si el proceso de democratización del país, a partir de los Acuerdos de Paz en 1992, se ha encargado de demostrar la pertinencia de los dos últimos rubros, el primero es el que me atañe comentar ahora con respecto a su penúltima novela *Baile con serpientes* (1996). El sesgo que cobra esa crítica hacia uno de los postulados de la izquierda tradicional—el servilismo del arte a lo político—remite a la sumisión de la literatura testimonial a una "sociología de campo" (Castellanos Moya, 1996: 18).

La entrevista directa con un informante o narrador del testimonio es el primer paso; luego al escritor, convertido en transcriptor, le atañe "estructurar" el testimonio, como diría Roque Dalton (Dalton, 1971: 9). Veamos la manera en que Moya convierte el estilo plano de un realismo testimonial, en una novela policíaca o *thriller* que intenta mantener viva la curiosidad del lector, al mismo tiempo que desbarata la relación de confianza que fundaba todo contrato testimonial.

El texto narra la experiencia de un sociólogo desempleado, Eduardo Sosa, quien entra en contacto con un mendigo, Jacinto Bustillo. La relación entre ambos debería reproducir un típico pacto testimonial. No obstante, de manera irónica, Moya califica de "fisg[ó]n" o buscavidas al aprendiz de transcriptor (10). El anhela "olisquear" "la excrecencia" ajena (17) o, si se prefiere, representar lo irrepresentable: "la repugnancia (*le dégoûtant*)" (Derrida, 1975: 90). Más aún, el deseo de "descubrir esa intimidad" (22) rebasa cualquier proyecto de entrevista para volcarse sobre la vivencia misma. Ya no se trata de transcribir una historia de vida, sino de vivirla. Sosa acaba acuchillando a Bustillo y de tal suerte no sólo se apodera de todas sus propiedades, un viejo Chevrolet amarillo, cartas y documentos personales que cuentan su historia de vida y cuatro serpientes que viven en el coche en relación promiscua con él; a la vez, "yo era el nuevo don Jacinto" (23). El asesinato empaña la distinción inicial entre transcriptor y testimoniante; hace que la literatura anhele imitar una experiencia vivida y ya no prosiga las reglas, heredadas de una sociología y antropología de campo, con respecto a la entrevista directa de un informante. A través del crimen, del sacrificio ritual del informante y de la absorción de su personalidad, la fusión entre él y el transcriptor no podría ser más completa. El escritor se ha *apropiado* de todos los haberes, del personaje y carácter del testimoniante.

Convertido en Bustillo, Sosa se propone tomar revancha en contra de quienes lo llevaron a la miseria. Así, se genera una violencia sin precedente por medio de la cual Moya alude, directamente, a la actual "[in]seguridad ciudadana" (46). Una violencia de ese género no sólo concibe la guerra como "catástrofe" menor (112); a la vez, señala que todo acto violento ha perdido su significado. La violencia es ahora gratuita, un producto de la venganza y del "azar" (96 y 138). Toda "lógica" u objetivo político, léase literario, ha sido desplazado (108). Lo que cuenta es el desenvolvimiento mismo de la narración de los sucesos, sus múltiples o posibles móviles y, en fin, el placer que genera la lectura del texto.

Al hacer escalar la violencia hasta el punto de tocar las altas esferas gubernamentales, Moya no resalta exclusivamente el "descontrol [...] en la dirigencia política del país" por asegurar las libertades ciudadanas (117); también sitúa la literatura en una nueva "economía

textual" (González Echevarría, 1990: 8). El sociólogo-mendigo, el transcriptor-testimoniante, debe confrontar los textos privilegiados que constituyen "la cultura oficial", es decir, aquellos que poseen el "poder de transmitir la verdad" y de representar la realidad (lugar citado). En ese momento, entra en juego la periodista Rita Mena. Ella es el alter-ego de la nueva escritora/transcriptora.

A diferencia del testimonio de los ochenta, la rivalidad mimética de la literatura ya no la somete a los dictados de una sociología de campo; en el presente, la narrativa debe competir dentro de una nueva economía textual con el periodismo. ¿Acaso la apertura de la esfera pública burguesa en el país no ha convertido el "reportaje", la "crónica vivencial" y el "testimonio" periodístico, en el discurso *literario* por excelencia?

En efecto, de ese carácter hegemónico del periodismo no sólo Moya está consciente. Basta revisar otros dos proyectos narrativos bastante disímiles—el de Rafael Francisco Góchez (1992: 16) y el de Jorge Kattán Zablah (1998: 76, 82 y 95)—para caer en la cuenta de la abierta intertextualidad, del mimetismo conflictivo que vincula la literatura propiamente dicha al discurso, *literario* (= marca, traza, *graphos*...) también, del periodismo.

No obstante, dado que todo lenguaje no calca únicamente el mundo u otro acto discursivo, ya que ofrece también un modelo del sujeto que habla, el interés de la periodista que anhela escribir el reportaje/crónica/testimonio sobre Bustillo-Sosa posee un doble motivo. No se trata sólo de comprender o explicar lo que para el testimoniante no tiene sentido, la violencia gratuita, el azar que la genera; lo que a ella le preocupa ante todo es "aspirar al premio "la mejor reportera del año" (126). Quizás sea este anhelo de la nueva escritora, transcriptor y periodista por obtener un reconocimiento social gracias a su escrito, lo que motiva al testimoniante a ya no confiarle sus "secretos" a nadie : "algo me dice que usted no es sincera conmigo" (129 y 130). A mi juicio, la novela de Moya culmina en la desconfianza, en la destitución del contrato que fundaba el testimonio (2). La literatura ha decretado su independencia con respecto a "la sociología de campo", descubriendo los resortes egocéntricos que impulsan toda representación del otro.

\*

En Carlos Castro, el discurso hegemónico que la novela remeda y parodia es el de la historiografía. Por supuesto, el antecedente más obvio es la monografía *Gerardo Barrios y su tiempo* (1967) de Italo López Vallecillos (1932-1986), la cual le valió el premio en el Certamen Nacional de Cultura en 1965. La novela se inicia con un epígrafe de López Vallecillos. La obtención del premio en el Primer Certamen Centroamericano de Novela "Salarrué" en 1993, en San Salvador, significa que Castro cumplió uno de sus cometidos: hacer de la literatura un discurso de prestigio similar al de la historia.

El *Libro de los desvaríos* relata la genealogía de José Gerardo Barrios (1813-1865; Presidente de El Salvador, 1859-1863), el presidente liberal por antonomasia en el país durante el siglo XIX. El primer capítulo, "I. El Capitán General" (9-21), juega el mismo papel que el prólogo a todo testimonio. Se trata de un meta-comentario que define "la función del autor" y [...] la identificación del género" (Skłodowska, 1992: 11). La problemática que Castro se plantea, es la de completar una tarea bibliográfica y escritural que el propio Barrios dejó inconclusa. De allí que exista, desde el inicio, una identidad entre Castro como escritor y el General Barrios; asimismo, se expresa una honda preocupación por documentar la escritura de la novela como si tratase de un verdadero trabajo de recopilación historiográfico. El novelista es tanto recopilador, heredero de un vasto archivo bibliográfico, al igual que copista y ordenador de esa olvidada documentación. Una réplica de la Biblioteca de Babilonia—la Biblioteca Ignacio Orosius—da cabida a esa vasta documentación.

La preocupación por certificar la verosimilitud del discurso novelesco, hace que la escritura de la historia genealógica de los Barrios se convierta en una historia de la escritura. A todo lo largo de la novela, Castro confronta al lector con las peripecias que han debido sufrir los diversos personajes a fin de conformar el legado documental sobre el cual se apoya la escritura. De estos incidentes sobre el rescate historiográfico cabe señalar dos aspectos. Primero, durante los dos siglos que trata la novela (primera mitad del siglo XVII (162?/163?)-1828), el legado documental y la escritura pasa, de padre a hijo, por la línea masculina de la

familia. De tal suerte, los personajes femeninos están subordinados a la escritura del hombre. El caso prototípico es el de Renata, cuya historia de vida se la debemos a su hermano Claudio: "Claudio los [= los hallazgos de Renata] anotaba en su diario" (111). En segundo lugar, con igual esmero, Castro nos informa también de los vacíos que ofrece la bibliografía y que, en consecuencia, él ha debido conjeturar. Lo más sorprendente de estas hipótesis es el hecho de que abren la novela hacia el futuro, enmarcándola dentro de la tradición de la novelística latinoamericana del presente siglo. En efecto, al final del primer capítulo, el propio escritor o heredero de esa valiosa documentación—cuyos alter-egos o *máscaras* poéticas son el mismo General Barrios y sobre todo su tío, Claudio Barrios—asienta que

la documentación continúa clasificada según el orden que le dio [...] el propio José Gerardo Barrios [...] Su lectura e interpretación presenta pequeños problemas [= el silencio como límite de todo testimonio] que no viene al caso mencionar aquí [...] Claudio [= Carlos Castro] reproduce [...] frases y párrafos de textos ajenos cuyos autores oculta u omite [...] introduce páginas [...] escritas [...] después de su muerte [...] Resulta natural entonces conjeturar que se trata de interpolaciones quizá realizadas por investigadores contemporáneos (20).

El desafío al lector no podría ser más claro. Castro nos convida a identificar las múltiples citas que él mismo ha intercalado en la novela. Dada la erudición enciclopédica de Castro, tal como lo ha anotado de manera demasiado negativa Carlos Molina Velázquez (1997: 169), esta tarea es bastante ardua. Ya se trate de referencias a Gabriel García Márquez (57), a José Lezama Lima (73), Jorge Luis Borges (98), o bien a figuras claves de la Ilustración francesa (los enciclopedistas, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), F. M. A. Voltaire (1694-1778)), de la alemana (Alexander von Humboldt (1769-1859), Friedrich Schiller (1759-1805)) y de la española (Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), Francisco de Goya (1746-1828)), lo cierto es que Castro anhela inscribir su proyecto de escritura, dentro del marco de una tradición latinoamericana y, más aún, universal.

En cuanto al contenido de la obra, se trata de una recuperación de los fundamentos liberales, laicos, de la nación salvadoreña. Este rescate se lleva a cabo "entre mayo y junio de 1828" (11), a través de la lectura que el General Barrios hace de los documentos que constituyen el legado familiar. En este sentido, si en su quehacer de catalogar los legajos

Castro sería el doble de Barrios, en el de leerlos el General se convierte en el alter-ego de nosotros mismos, sus nuevos lectores. Todo pasa entonces como si , al re-leer la novela, Castro nos convidara a identificarnos con los antepasados "libertinos y nihilistas" de uno de los más grandes fundadores del liberalismo en Centroamérica (Molina Velázquez, 1997: 167); una identificación tal debería traducirse en una renovación de la tradición liberal en el presente. De dicho rescate, resulta a todas luces sorprendente que mientras los intelectuales de las metrópolis—norteamericana y francesa—aseveran que los ideales de la Iluminación (democracia/derechos humanos/capitalismo liberal-parlamentario) se hallan en crisis, en la periferia Castro parece validarlos (véase: Goux y Wood, 1998: 3). En Castro, el proyecto de las Luces no está agotado sino inacabado.

Ahora bien, lo que caracteriza ese legado liberal, su identidad, no puede evaluarse sino en virtud de una dinámica entre lo propio y lo ajeno. Valga aquí contrastar la narrativa de Castro con el trabajo del historiador Sajid Alfredo Herrera (1998), precisamente sobre casi el mismo período histórico terminal de la novela (1768-1807). Allí donde a Herrera le interesa rastrear "la conciencia ibérica [...] a través del conocimiento" de la población indígena y del entorno geográfico salvadoreño (5), en Castro, de manera implícita, existe también una tentativa semejante. No se trata de definir lo peninsular en contraposición al paisaje natural y humano de Cuzcatlán sino, en cambio, la tentativa consiste en definir la conciencia mestiza liberal por medio del saber sobre ese *otro* mundo, llamado Europa. Si el *otro* del español es el indígena, el del mestizo es el Siglo de las Luces europeo. Esta mirada exclusiva hacia lo europeo y universal no diluye tanto lo propio en lo ajeno—como se lo ha reprochado Molina Velázquez (1997) a Castro—pero sí hace hincapié exclusivo en el carácter galo e ibérico de los fundamentos liberales, políticos, de El Salvador actual. Castro certifica así, no el carácter excepcional de América Latina sino su pertenencia al Occidente. No en vano, casi toda la trama novelesca sucede en Europa; los sucesos más memorables son la Revolución francesa, la introducción de logias masónicas en España y en el imperio español, el despegue económico de la revolución industrial en Inglaterra y, en fin, el surgimiento del romanticismo.

Los románticos son los fundadores de idea moderna de literatura. Lo literario es a partir de finales del siglo XVIII, el terreno hacia el cual confluye la ciencia, todo saber positivo y, en fin, todo conocimiento que llega a cierta madurez: "todo arte y toda ciencia que operan por el discurso [...] y alcanzan la más alta cima, se revisten como poesía" (Schlegel en Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 307). En palabras del propio Carlos Castro, al re-producir una correspondencia entre Humboldt y Schiller: la "descripción de la naturaleza inclu[ye] [...] el sentido estético y la educación artística del hombre" (134). Haciendo variar sensiblemente el orden, sólo el arte puede ofrecernos una visión totalizadora de la historia y del universo o, más específicamente, sólo una *novela* o género que combina todos los géneros o saberes dispersos y parciales podrá retrazar los orígenes históricos de una nación. Sin embargo, de llegar a aceptar este antiguo postulado romántico, traicionaría un reproche que me previene, que despierta mi escepticismo con respecto a cualquier proyecto que convierta lo literario en una totalidad absoluta, desplazando incluso lo político y la economía:

La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva (George Bataille citado por Nancy, 1990: 177).

\*

Reconocido en EEUU por su colección de poemas satírico-políticos *They Come and Knock on the Door* (*Vienen y tocan la puerta*, 1991), Alfonso Kijadurías (o Quijada Urías) debería ajustarse al modelo de quienes "han continuado desarrollando [la] vena de poesía sardónica [de Roque Dalton] centrada en el destino de la nación" (Beverley y Zimmerman, 1990: 135). No obstante, desde su libro *Estados sobrenaturales y otros poemas* (1971), alineado dentro de una neta corriente *beatnik* y psicodélica, hasta su reciente novela *Lujuria tropical* y, más particularmente, la traducción española de la obra del poeta Ryokan (1758-1831), de la secta Soto Zen (1997), la escritura de Kijadurías ha desmentido cualquier expectativa de la crítica. Es el miembro de la "generación comprometida" que vincula a esta generación con el movimiento *hippie*, *beatnik* y psicodélico de los sesenta (véase: Dalton, 1964: 80, libro escrito también bajo el influjo de "los difusos páramos del humo"). Si bien la tendencia

de los investigadores extranjeros ha sido denigrar todo ritmo anglo de esa década, "*the swinging sixties*", equiparándolo con alienación cultural, tal como lo hace el escritor inglés Gerald Martin en **Journeys through the Laberinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century** (1989: 315 y ss.), lo cierto es que una de las raíces intelectuales de la protesta y de la cultura revolucionaria salvadoreña se halla, paradójicamente, en esa supuesta 'enajenación' de valores nacionales o latinoamericanos 'puros'.

No sólo desde principios de los setenta Kijadurías se reclamaba marxista "de la línea Groucho", buscando "el método [de] la locura", más aún, unos veinte años después, en 1989, en la introducción que escribió para *Esta es la hora (Antología)* de Alfonso Hernández, reconocía su fallida experiencia como militante: "cuando somos poetas más que militantes". En efecto, el verdadero compromiso de la poesía es establecer la paradoja: la lógica de lo irracional, la evidencia de la alucinación, la cordura de la demencia, la sanidad del delirio..., "estados sobrenaturales", todos ellos para un refinamiento de la religión artística de la humanidad.

Su novela *Lujuria tropical* no desmiente esa filiación con el movimiento estudiantil internacional que culmina en 1968. En verdad, debo reconocer en su escritura un juego de intertextualidad con el arte y la literatura universal y, más específicamente, con la obra del escritor cubano Severo Sarduy (1936-1993): *De donde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972). De la novelística de Sarduy, Kijadurías retoma la trama global de varios personajes que persiguen a una cantante o diva: un general, un pintor y un músico, alter-ego del poeta. Esos cuatro héroes no son personajes novelescos clásicos; en un estricto sentido sarduyesco, su "existencia es una función de la retórica, cuyo idioma está compuesto de fragmentos y retazos de otros tipos de discursos, y quienes [...] representan [...] el origen" de la escritura de la propia novela (González Echevarría, 1993: 222). La mimesis es aquí puramente literaria; se trata de una reflexión en torno a la deuda que el propio Kijadurías ha contraído con respecto a la cultura universal y, particularmente, con Severo Sarduy.

Si en la obra de Carlos Castro había notado ya una tendencia a citar a las figuras más prominentes del Iluminismo europeo y de la literatura latinoamericana actual, en Kijadurías este procedimiento de incrustación se multiplica hasta el infinito. Por la novela desfilan incontables títulos de obras—*La guerra del fin del mundo* y *Concierto barroco* (13), *Macho Camacho* (25), *Santa* (28), *El trueno entre las hojas* y *Conjunciones y disyunciones* (28), *Yo [el] Supremo* (35), *La ruta de su evasión* (80)—, nombres de personajes—Rubens (21), Verdi y María Callas (22), Marlene Dietrich (21), Evita e Imelda [Marcos] (26), Penélope, Celestina y Madame Butterfly (27), Batman (37)—, de títulos o letras de canciones—*La flor de la canela* (22), *Qué viva Shangó* (33), "noche tibia y callada" (64), "¡Pero el cadáver ay! Siguió muriendo" (72), *Dos almas que en el mundo* (107)...—, y en fin, una mezcla de alta cultura y de lo popular. La composición de la novela es una interminable "cita [que] se cita" (75), haciendo del escritor mismo "el inimitable plagiario con su papel de calcar" (63). El modelo de la obra es un complejo *collage* de citas, un ju-Ego con el espejo, que sólo un lector ilustrado puede llegar a descubrir.

De tal suerte, la música popular y, en específico, el bolero adquiere el mismo lugar de privilegio que, históricamente, se le ha reconocido a la ópera y a lo clásico. El lugar de la trama novelesca es la cultura universal y la lengua castellana. En este sentido, no es una novela sino una metanovela; su centro es el juego experimental con el lenguaje y el balance entre una alta cultura universal y una cultura popular urbana, ante todo musical. "La nación [...] es su lengua" (91). Ante todo, Kijadurías muestra una predilección por la unión de los contrarios: "con la belleza encubierta de exquisita fealdad" (10), "no hay desenlace sin enlace" (16), "misa negra con bastante blancura" (45). Anhela ofrecernos una "transgresión" de la relación entre sonido y significado, es decir, la pérdida del sentido y la descomposición del significante (92). La contradicción anida en el seno mismo del lenguaje, en el instrumento de la representación y del habla.

La novela describe no tanto los amoríos de la cantante, Lulú (¿1937/1979?), con el General Canales (¿?), militar venido a menos como es el caso de buena parte del ejército salvadoreño, con el pintor Lucas Cranach (¿1472-1553?) y con un compositor de boleros,

Alban Berganza (¿1885-1935?); más bien, la trama hace partícipe al lector—el verdadero seducido o "presa" del escrito (67)—del arduo proceso por el cual hubo de pasar el poeta para crear un personaje femenino. No otro es el significado de la recociliación final del compositor con el personaje, que el propio Kijadurías ha engendrado gracias a la labor de la escritura novelesca. La persecución de la diva, representa entonces las peripecias que ha debido sufrir el autor de la novela para llegar a escribirla.

Las referencias al hecho de escribir son múltiples: Ella [= Lulú] era (es) la obsesión del que escribe [...] aparecía en la cama de su creador y se amaban" (11-12); "el creador, la máquina y ella eran la tríada" (13), "la nada estaba antes de Adán saltaba en la página en blanco" (51), "pero la letra no salía, sólo la sombra fatal, sombra del mal" (53). Esas referencias establecen un doble enlace: escritor-personaje y escritor-lector, a través de las dos actividades antes mencionadas de persecución y seducción respectivamente. Por una parte, generan una dinámica de autoengendramiento entre el escritor y su personaje. "Loquera (¿lo que era?): la del pintor y lo pintado" (61).

En la más estricta ortodoxia "sarduyana" (41, 91), crear una cantante, "pájaro [...] mujer" (94), que obedezca a toda posible transformación—incluso la de género (*genre, not gender*)—significa sostener, de manera recíproca, que la mayor producción de la obra es la del propio Kijadurías en novelista. Pero, ahora el inicio de la transformación abarca los dos extremos; es principio y "fincipio" (114). Hecho de plumas, como el de la diva en *De donde son los cantantes*, el "cuerpo musical" de Lulú (62) representa la poesía misma: la hechura de la novela. Ella es el canto; y, en consecuencia, su creador, el cantor, también sufre una mutación similar, a saber: la conversión del poeta Alfonso Quijada Urías en el novelista Alfonso Kijadurías, gracias al dominio del idioma. A pesar de no disponer de la lengua sino de forma limitada—"demasiado independiente para depender [...] de un papel pautado" (91)—la maestría del escritor logra imponerse y hacer que la lengua declare su nueva nombradía.

Por otra parte, el escritor no sólo necesita de un personaje-poesía. Le es necesario también contar con un lector. De allí que si la persecución era el seguimiento y la continua

obsesión del escritor por darles forma a los protagonistas, la seducción remita al placer que el propio Kijadurías anhela obsequiarnos a todos sus lectores. El escritor anhela no sólo apresarnos; a la vez "ya esta[ndo] en el cuadro" (65), inmersos en la obra, nos concede el derecho de modificarla, de protestar e incluso de asesinarlo si acaso se vuelve "facilón y remendón" (72). Este tema no podría ser más clásico. Se trata de la inclusión del lector en el escrito. Como lo indica el argentino Jorge Luis Borges en su ensayo "Magias parciales del Quijote" (Borges, 1985: 52-55), era uno de los puntos centrales alrededor del cual se organizaban narraciones clásicas, tales como **Las mil y una noches** y el **Ramayana**. Nada es entonces ajeno a la escritura y al acto de lectura, ya que el escritor ha anticipado el perfil del lector, domesticándolo, convirtiéndolo en un personaje más del escrito.

Por último, como lo ha anotado Ricardo Lindo (1996: 65-66), si es posible que Berganza refiera de manera inmediata al compositor alemán Alban Berg y su ópera *Lulú*, juzgo que el explícito barroquismo de la composición novelesca le debe más a la obra de Sarduy que a la de ningún otro escritor. *Lujuria tropical* es una reescritura de la obra sarduyana, una aplicación estricta de su método barroco. El barroco significa aquí la entrada de El Salvador a "los tiempos de la globalización y el post-modernismo" (105). Es una celebración, un verdadero brindis a la (pos)modernidad literaria y a su técnica de montaje. En síntesis, tal como nos lo confirmaría también el giro de la novelística de Manlio Argueta (1994 y 1997), en este fin de siglo, la generación comprometida pone en evidencia uno de sus mayores y más arraigados compromisos: el de elaborar una escritura que prosiga los dictados de un "absoluto literario", es decir, una "*poiética* en la cual el sujeto se confunde con su propia creación, y [una] Literatura encerrada sobre la ley de su propio engendramiento" (Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: solapa). O, en palabras de Dalton, reconoce "que en algo hay que agradecerse también a la poesía" (Dalton, 1969: 7).

\*

En la novela *Tierra* de Ricardo Lindo, una teoría lezamiana sobre la escritura da cuenta del papel que le corresponde jugar al escritor. Lindo elabora una teoría poética similar a la que

el cubano José Lezama Lima desarrolla en el ensayo "Confluencias", el cual culmina el libro *Las eras imaginarias* (1971/1982: 171-193). El escritor es un transcriptor o, a su juicio, "escribano" de "la otra palabra". El flujo del lenguaje, la facilidad en la escritura, la dictamina un paciente acto de escucha de una voz ajena, una subordinación a "la otra mano". La ligereza en el idioma deriva de una comunión con la difere/ancia. Al aceptar ese papel de escucha, el escritor deja de ser ta —el agente de la escritura— para llegar a convertirse en simple receptor. Escribir es transcribir una palabra ajena. El escritor es el medio a través del cual se transmite el idioma; la escritura es el testimonio de la otra voz. Algo que por siglos ha permanecido "oculto", llega al cabo a encontrar una vía de acceso a la expresión.

El carácter del poeta queda entendido en su función de recopilar una huella que, a pesar de conformar nuestra identidad, ha sido hasta ahora acallada. La escritura es la expresión de "lo oculto", la revelación de una identidad cuzcatleca-salvadoreña hendida y sometida, a menudo, a un tachón. Más que definir la historia como legado o acumulación sucesiva de memorias la entenderé, en cambio, en cuanto borrón de "lo nuestro".

"Asentá, escribano..." (11) es el título del prólogo, el cual se encarga de inculcarle al lector la modesta función que le corresponde al poeta. En la más estricta ortodoxia lezameana, no es un escritor, sino el transcriptor o, mejor aún el intermediario entre nosotros lectores y "las voces de los muertos" (11). Cual si se tratara de Juan Preciado, héroe de la novela *Pedro Páramo* (1955/1986) del mexicano Juan Rulfo (1918-1986), a Lindo le corresponde transmitirnos la historia tal cual le ha sido contada a él por voces difuntas olvidadas. El encuentro con la otra voz le entrega tanto una porción considerable del texto de la novela, al igual que los instrumentos—el libro y la pluma—gracias a los cuales Lindo podrá completar esa escritura:

["La otra mano" lezameana] estuvo escribiendo la noche entera [...] ve [ el escribano] en caligrafía roja unas palabras que no ha puesto su mano [...] velozmente se fuga por la ventana la responsable de la escritura roja. Es la mano de palo [...] ha dejado abandonada la pluma con que trazara sus líneas. Es una pluma de torogoz (173 y 181).

La labor de revelar la otra voz nos propone un rescate arqueológico del idioma. *Arkheo-Logos*: la palabra del principio, del poder, del secreto, del origen y de la ley: el *Arkhanum* de la memoria. Más aún, dicha arqueología, o según la etimología, la antigua palabra que regula el principio de nuestro mestizaje, se mueve a contracorriente del trabajo de la historia. Es una contrahistoria. Y esta confrontación entre historiografía y literatura se genera a partir de dos lógicas rectoras que orientan el trabajo poético de Lindo.

En primer lugar, mientras la historiografía persiste en guiar su principio operativo en conformidad a un postulado positivista de prueba documental, a la arqueología de la otra voz le atañe recobrar memorias, incluso cuando todo documento haya sido destruido. Este rescate resulta posible no sólo porque las ánimas en pena guían la tarea escritural de Lindo; más aún, el poeta sabe desde el inicio que escrutando el mundo natural llegará a restaurar la palabra de los antiguos.

La enredadera de la tapia era la viva caligrafía de los poetas muertos (11).

En este cuestionamiento panteísta y animista de la naturaleza cuzcatleca, habré de establecer en seguida el mestizaje sefárdico-indígena de la novela. La poética propone un comercio entre arte y paisaje.

En segundo lugar, hay una honda conciencia del carácter corrosivo de la temporalidad, tal como las tres citas siguientes nos lo comprueban:

Murieron cuantos pudieron confirmar o desvirtuar esta historia [...]  
Los frescos se iban borrando como se borran las leyendas.  
[...]  
y no queda huella [= documento histórico]  
mas que una estela que absorbe el agua  
así nosotros,  
sueños (103, 111 y 113).

Se trata de una profunda percepción sobre la fragilidad de la huella humana en Cuzcatlán. No obstante, el deterioro no proviene sólo de una acción natural o del hecho de que nos hallemos sometidos a la duración. Antes bien, tal como el epílogo conclusivo de la novela nos lo manifiesta, es la acción destructiva y utilitarista del ser humano la que borra la memoria del pasado cuzcatleco. El Patrimonio Nacional no es el registro ordenado de los documentos y

monumentos que salvaguardan los acontecimientos pretéritos. "El Valle de la Bermuda", "las ruinas de Cuzcatlán", "las esculturas de Colón e Isabel la Católica", representan sólo tres evidencias sobre la manera en que debemos concebir el proceso institucionalizado de depredación del Patrimonio Nacional.

Menos obvia, resulta la destrucción de la "casa endemoniada" del héroe principal, Pablo de Alcántara. La historia en tanto reemplazo de un original, acaba proponiéndonos un vacío. Se trata no de la conservación sino del destrozo del monumento, léase, del indicio; destrozo que no deja en su lugar sino la ausencia:

La casa fue, en efecto destruida, pero no se construyó ermita alguna (103).

Allí Lindo simboliza la expoliación oficial de las culturas nacionales. Lo que sustituye el monumento o huella de una identidad de origen, es una Nada. La función de la historia es evacuar el ayer.

Puesto que la historia no es acumulación de memorias, sino tachón o demolición del pasado, a la literatura le corresponde restituir ese vacío historiográfico. La literatura es el suplemento de la historia. La violencia ha alterado la responsabilidad del escritor. Siendo las más de las veces la historia borrón, ya no existe comprobación documental posible de un hecho. Biblioteca y Patrimonio Nacional son ausencia de registro y de monumento. Lindo, entonces, opta por interrogar a las ánimas en pena y al paisaje cuzcatleco, con el objetivo de exhumar el pasado. El poeta es un paleógrafo, quien interpreta para sus contemporáneos la escritura de los antiguos, lo Real lacaniano. Al igual que el más clásico "retorno de lo reprimido" freudiano, o bien el "eterno retorno" de Nietzsche, lo Real es aquello que, irremisiblemente, siempre vuelve de manera periódica (Babich, 1996: 64).

Si queda así explicado cómo Lindo entiende el papel del poeta, me resta exponer el contenido mismo de la otra voz, el significado que el escribano nos deja en su legado narrativo: el sentido de la contrahistoria. Se trata de un misticismo panteísta de origen judeo-indígena. Un entronque entre panteísmo sefardita y animismo maya-pipil, es el encuentro o "confluencia" que da cuenta del contenido de la otra voz. La (des)identidad nacional es la renuencia por aceptar

nuestro carácter de mestizos. El difícil acceso a conformar un mestizaje, es decir, una cultura híbrida con similar representación para todos los fragmentos o incrustaciones étnicas del mosaico nacional, da constancia de una verdadera desidentidad. Ya sea que optemos por el nombre indígena, Cuzcatlán, o bien por el ladino, El Salvador, Lindo acaba describiendo el país como prototipo de un mestizaje resquebrajado.

Por medio de una correspondencia entre Sefarad —nombre hebreo de España, tachado en 1492— y Cuzcatlán —nombre pipil de El Salvador, borrado también a partir de un proceso similar de conquista y colonización— algún día podremos recuperar una imagen más íntegra de nuestro legado histórico denegado. La novela deja abierta la cuestión de saber si, a partir del Quinto Centenario de la "confluencia" entre dos continentes, no sería más adecuado orientar todo esfuerzo de diálogo hacia las voces acalladas de ambos polos. No serán ya Castilla y El Salvador los nuevos interlocutores; antes bien, los artífices de nuestro futuro serían Sefarad, quizás Al-Andalús, Euskadi, y las otras nacionalidades silenciadas de España conversando con Cuzcatlán, Azacualpa e incluso con el nombre maya olvidado de nuestro país, que los mismos cuzcatlecos tacharon antes de la conquista.

Las dos tradiciones que Lindo privilegia son la sefardita y la indígena. Ambas aparecen desarrolladas a través de las voces de los dos personajes principales: Pablo de Alcántara y Otzilén. Alcántara es un sefardita converso, teñido de catolicismo. Al igual que muchos de sus compatriotas es un pseudo-convertido, atestiguando así la continuidad e influencia del legado sefardita en la formación del mestizaje salvadoreño. Su interlocutor, Otzilén, representa, a su vez, la perdurable continuidad del espíritu indígena cuzcatleco, a pesar de todo esfuerzo de occidentalización oficial.

Gracias a un intercambio de creencias, Alcántara y Otzilén conforman un nuevo mestizaje. Sefardita e indígena establecen una serie de identidades o confluencias teológicas entre las dos tradiciones. Ante todo, se trata de un trasfondo neoplatónico que permea la visión de Lindo sobre el pensamiento místico sefardita e indígena.

"El mundo creado es una imperfecta imitación del arquetipo divino". Hay una correspondencia entre microcosmos humano, la cultura, y macrocosmos universal, la naturaleza. La una es el "reflejo" de la otra.

Ciertos son los reflejos, son lo verdadero. Todo cuanto existe en la tierra es burda imitación de esa frágil verdad [...] No es cierto sino lo que es mágico. [...] lo que estaba arriba fue igual abajo (49, 116, ).

A través de un misticismo judaico poco ortodoxo, una Cábala cristianizada o encubierta por un tenue velo católico, y de una alquimia medieval, el neoplatonismo llega a Cuzcatlán.

Le habló del microcosmos, que es el hombre, y del macrocosmos, que es el Universo, y tiene la forma de un hombre [...] ese ser inconmensurable es el Cristo, del cual somos células (93).

Y si allí se arraiga, esto es debido a que su visión panteísta—la cual disuelve a la divinidad en el cosmos— acaba siendo compatible con un animismo indígena de raigambre maya y pipil. Ambos deifican fauna y flora cuzcatleca, hasta tal punto que no sólo la(s) divinidad(es) se extingue(n) o confunde(n) con el medio geográfico sino, más aún, *Tierra* termina así proponiéndonos un panteísmo étnico-nacionalista cuzcatleco.

Dios puede ser un animalito o una hoja (58).

La divinización del cosmos se traduce en la naturalización de la divinidad, es decir, cosmología y cosmogonía acaban reduciéndose a un solo trazo o presencia geográfica y natural. La escritura es la transcripción o "imitación" del modelo divino-natural que sustenta cosmos y ser humano mismo.

Por último, una nueva confluencia con José Lezama Lima nos pone al corriente de lo que deberíamos considerar como verdadero origen de América. Para el cubano es el Barroco, como primer arte y expresión netamente americana. Para Lindo son las analogías o confluencias entre tradición sefárdico-hispánica e indígena. Y, en fin, para ambos, en palabras de Roberto González Echevarría, no existe un origen simple puramente prehispánico, ni tampoco una "pureza de forma asociada con el renacimiento español". Antes bien, el origen de América y, en particular, el de Cuzcatlán-El Salvador es intrincado y múltiple:

En contraste con la pureza de un origen primitivo [hispanico o indígena], Lezama [y Lindo] propone[n] un origen excesivo y complejo, el cual no es simplemente la mezcla [o mestizaje] de las diferentes tradiciones culturales que pueden encontrarse en el Nuevo Mundo, sino el destello que surge de esa fusión (González Echevarría, 1993: 217).

No otra es la tarea fundadora que Lezama le atribuye a las grandes figuras del Barroco americano y que en Lindo queda representada por medio del diálogo entre Pablo de Alcántara y Otilén.

\*

La novela *Bajo el cielo del istmo* de Armando Molina recobra una sutura entre poesía y filosofía que, según el filósofo francés Alain Badiou (1989), debe reivindicarse del alemán Martin Heidegger. El arraigo histórico de Heidegger no sería, de manera exclusiva, su compromiso político; antes bien, lo que se halla en discusión es la identificación entre poesía y filosofía al igual la problemática de la poesía en general a partir de Friedrich Hölderlin (1770-1843). La existencia de una "edad de los poetas" es el apoyo histórico de Heidegger (véase: Badiou, 1989: 49-58 y 1992). La modernidad es el período en el cual se restablece la función autónoma del pensamiento poético, devaluado desde la antigüedad por el conocido gesto platónico, que excluye toda mito-poética de la república ideal.

Se trata de un período de desencanto en el que la poesía se apropia del terreno baldío que una filosofía—demasiado ocupada en cuestiones de índole científica (positivismo lógico) o de carácter político (marxismo)—ha dejado vacante: por ejemplo, el significado de pensar, la cuestión del ser y del estar, la verdad y su modo de producción, la disonancia entre verdad y saber, la noción de sujeto y su destitución, la anulación del contraste que funda la tecnología entre sujeto y objeto, el carácter no-objetivo del conocimiento, el amor y el erotismo, el problema del tiempo, una geografía poética, etc. (véase: Badiou, 1989 y 1992). La poesía declara el error de todo absolutismo—científico y, en nuestro medio ante todo político—que reduce su autonomía, sujetando lo literario a la exclusiva esfera de acción de la ciencia o de la política.

Molina incorpora el legado de Heidegger al debate contemporáneo sobre la cuestión del arte en Latinoamérica, vía Friedrich Nietzsche (1844-1900). La obra autónoma es vista como productora de una verdad entendida como *aletheia* o revelación (Heidegger, 1984: 102-123). Lo que se revela y descubre es la verdad misma del individuo, del héroe de la novela, Jacobo Valverde, un abogado salvadoreño que vive en Los Angeles, y su visión nihilista sobre la modernidad.

Una verdad tal está más allá de cualquier historicismo, esto es, de valores morales o modelos sociales que si bien pertenecen a la historia de una colectividad, no han sido vividos por un individuo. Hay aquí una máxima no sólo existencial, sino también de carácter psíquico. Sólo aquello que atañe a la vivencia y la historia personal puede representar el sitio en el cual se despliega "lo Real" para el sujeto (Babich, 1996 y Copjec, 1989: 229).

De allí que indigenismo y defensa del carácter multiétnico de América, crítica a la modernización como proceso que engendra su propia marginalidad y, en fin, repugnancia por el *American Way of Life*, no sean a mi juicio sino reclamos a una vigente concepción realista del arte, o bien temáticas de orden secundario. Dichas referencias son amarres que sueldan el texto de la novela a problemas extra-literarios, es decir, a reminiscencias pre-nietzscheanas, exigidas por una visión pedagógica del arte, de neto corte apolíneo.

No obstante, lo que el arte de la novela genera es la conversión del ser humano en artista. Hacer del abogado artista, producir la escritura, no otro es el resultado de la novela. Es arte puro, *Bildung* dirían los románticos; es novela de formación, *Bildungsroman*, que no habla sino de la formación de la novela y, más específicamente, de la conformación artística del héroe, en virtud del proceso mismo de la escritura novelesca. Al final de la novela, esta circularidad idiomática se vuelve reflexión sobre el único hecho Real en el texto, a saber: el hecho-de-escribir. Siendo la conclusión el arranque de esos "trucos que me juega la imaginación" (166), esto es, de las letras, la novela se inscribe como ciclo cuyo punto terminal es el origen. Su movimiento remeda el río de Hölderlin:

El Ister  
[...]  
Mas parece, casi,  
ir en retroceso (Lacoue-Labarthe, 1986: 40).

El corolario que explica una inversión cronológica semejante, no podría ofrecerlo sino el instrumento mismo que le sirve al ser humano para conformar su identidad corporal íntegra, esto es, el espejo o, dije, el río. La imagen especular tanto trastoca y voltea ambos costados del sujeto, así como le ofrece una réplica imaginaria en la cual alienar, léase, reconvertir sus identificaciones primarias (véase: Lacan, 1966: 89-97).

De tal suerte, concibo que los otros personajes con quien Jacobo Valverde se encuentra en su viaje de regreso a la Naturaleza, a lo Real de América Latina—no muy lejano por cierto de la experiencia carpenteriana de *Los pasos perdidos* (1953/1985)—más que realidades patentes, representarían instancias psíquicas del héroe mismo. Lo otro, la voz de la diferencia, modula la expresión de lo Mismo, la *diferancia*.

La conversión del abogado acomodaticio en escritor nihilista, presupone que el sujeto sea capaz de amputar aquello que constituían sus identificaciones primarias. Así, el asesinato, me atrevería a decir, ritual del norteamericano Enrique Vernier y el de Soledad, pareja que encuentra en una playa casi desierta del estado de Oaxaca, México, no sería sino un proceso de autocastración, esto es, de separación definitiva con su identidad anterior; "muerte interior" la llama el héroe (131). Recuérdese que a través de una mutilación o "*cutting up*", según la terminología psicoanalítica de Joan Copjec (1989), se expresa en la novela la idea de un cambio de identidad personal.

Corte de pelo y barba hacen que Jacobo Valverde se desprenda de "aquel rostro [que] pertenecía a un viejo conocido" y llegue a asumir "la piel de un recién nacido" (Molina, 1996: 79 y 81). Por medio de un objeto parcial cercenado, el héroe recobra una imagen subjetiva, o ser primordial faltante, más allá de su simbolización social. Todo enfrentamiento con lo otro opera de acuerdo a una lógica similar de poda e identidad personal renovada. La diferencia, se

resuelve en expresión de la *diferancia*, en revelación de un núcleo íntimo inefable de lo Mismo, de lo Real del sujeto (véase: Lacoue-Labarthe, 1986: 85-95).

Si Vernier equivale al ego, a su condición imaginaria de "extranjero" (Molina, 1996: 37), Soledad viene a representar lo Real. Ella aparece como "bestia", "demonio", es decir, como sinónimo del despertar de su propio deseo; éste se describe en términos de satisfacción instintiva casi natural. A través de la identificación entre bestia y deseo, el carácter violento, depredador de la selva oaxaqueña, no sería también sino verdadera emanación o reflejo de la destructividad y apetito humanos. Sólo en esa "visión profunda de la [= su] horrible naturaleza", puede Jacobo Valverde llegar a crear un arte depurado de la novela.

Lo que se extirpa, entonces, es su antigua moralidad 'burguesa', encarnada por Enrique Vernier, y su violento deseo carnal, Soledad. La escritura exige un suicidio; es la única respuesta a aquella ardua interrogación "que hasta la fecha sigo sin contestarme: ¿cuándo te vas a pegar un tiro?" (144). No hay en ese proyecto criminal concesión alguna a una debilidad apolínea sino, en cambio, una búsqueda lúcida de lo trágico.

El eco de Nietzsche no podría ser más transparente: "lo más precioso y elevado que podía obtener la Humanidad lo consiguió por un crimen" (Nietzsche, 1969: 65). Tal "pecado eficaz" es lo que propulsa la conversión última del abogado en artista dionisiaco (Nietzsche, 1969: 65).

Mi única alternativa era morir.

Y de todas maneras, el proceso ya había dado comienzo (31).

Ese acto "heroico" presupone la existencia de un punto terminal que construye su propia causa retrospectivamente. Desde esa perspectiva final de la narrativa, existe una disyunción entre el nombre propio, el abogado Jacobo Valverde, y la instancia personal que inicia el discurso, el Yo. Una distancia tal ha sido ficcionalizada ya por Jorge Luis Borges (1899-1986) en su famoso relato corto *Borges y yo* (Borges, 1979: 69-70). La novela es una verdadera confesión agustiniana; el relato anhela retrazar la verdad del sujeto convertido en

artista. Por supuesto, Nietzsche tiene la última palabra con respecto a lo que debo considerar el tema central de la novela:

verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter (Nietzsche, 1969: 57-58).

Sin embargo, esa verdad, lo Real del sujeto, no puede llegar a captarse sino por medio de la paradoja:

¿has pensado en decirle la verdad de tu mentira? (107).

En esta oración se entrelazan dos cuestiones de diferente orden: la verdad lógica de la mentira, "es verdad que miento", y el encuentro con Angela, verdadera figura angelical.

"Yo miento" nos dice el artista y, sólo por medio de esa mentira, es posible captar la verdad del sujeto. El artista no podría proseguir una lógica más implacable; "yo miento" es siempre verdadero. ¡He ahí la paradoja! En otros términos, existen dos niveles de la verdad, aquélla que se opone a la mentira y otra que, más allá de dicha oposición, las engloba a ambas (véase: Miller, 1987). La obra de arte anhela ofrecernos esta Verdad con mayúscula, una meta-Verdad. Pero a la Verdad sólo puede accederse en el momento en que alguien descifra, es decir, captura *infraganti* al sujeto en su propia disimulación.

Este alguien es la otra, Angela. Ella le ofrece al abogado, quien reniega de su pasado convencional, un nuevo lugar desde el cual hablar; ella le permite "escapar de la nada" y convertirse en artista:

— Me pareció que era usted escritor o artista o algo así. Lucía muy preocupado (87). Angela Sáenz [...] me aseguró que la mejor manera de deshacerme de los fantasmas del pasado es dejándolos plasmados en algún sitio; en este caso en el papel (164).

Lo que Angela le revela es la función redentora del arte, esto es, el *Bildung* de los románticos.

En efecto, es ella quien reconoce la futura vocación artística de Jacobo Valverde. Llamarlo "escritor, artista o algo así" equivale a un acto semejante al bautismo o a cualquier discurso ritual performativo que engendra la nueva identidad social del sujeto. Angela le ofrece un sitio desde el cual podrá recrear su imagen e, incluso antes de ello, lo incita a domesticar sus impulsos sexuales desaforados:

Deseándola. No la bestia, sino yo, Jacobo (104).

En una palabra, ella representa la causa del arte.

Esta causa, la que al cabo resulta paradójica, nos entrega la Verdad de la mentira. En efecto, siendo Angela una humanista que cree en la defensa de las identidades étnicas indígenas, el arte debería sufrir, a sus ojos, una subordinación semejante a aquélla que "la influencia demoniaca de Sócrates" le otorgó en la antigüedad clásica (Nietzsche, 1969: 87). Esta subordinación no lo ligaría a "la filosofía dialéctica", como lo denuncia Nietzsche, sino a la política.

Empero, es precisamente a esta sutura a la que Valverde renuncia. Y si bien es cierto que se desembaraza de toda función social del arte, en la novela permanece vigente su carácter transformador y creativo. En fin, frente a esta capacidad formativa, de cara al *Bildung* romántico, todo nihilismo se desmorona. En su lugar queda la nueva imagen de Jacobo Valverde escritor de su autobiografía, *Bajo el cielo del Istmo*, al igual que su tentativa de enlazar arte y filosofía en un todo único. Esta nueva sutura vuelve a inaugurar el espacio heideggeriano, lacaniano. Allí se construye una Verdad sobre la experiencia y el tiempo del sujeto.

En síntesis, si de alguna manera habría de concluir lo que Molina ha logrado con esta novela, creo que podría exponer dos argumentos. Molina no sólo restituye el lazo heideggeriano, una modernidad latinoamericana, que positivismo lógico y marxismo tradicional le negaron a la filosofía, con respecto a una esfera poética autónoma; al mismo tiempo, pone en la mesa de discusión una de las frases más enigmáticas que Nietzsche tradujo al alemán del poeta lírico griego Píndaro (518-438): "*Werde wem du bist*" (Babich, 1994: 12 y 14). Se trata de cuatro palabras sencillas que difícilmente podrían traducirse por menos de un dictado ético de dos oraciones: "sé fiel a tí mismo, ahora que has logrado saber qué tipo de hombre eres".

\*

*Amor de jade* de Walter Raudales relata las aventuras amorosas de Rosina del Mar. Heredera de un pendiente de jade con poderes afrodisíacos, decide seducir a las figuras

políticas más prominentes en el país con el objetivo de obligarlas a firmar la paz. Si el discurso novelesco de Moya se proponía hacer caso omiso de toda sociología de campo y competir con el periodismo, el de Castro, rivalizaba con la historiografía, el de Kijadurías reflexionaba sobre el discurso literario en sí, el de Lindo nos ofrecía un suplemento poético de la historia y el de Molina, una sutura con la filosofía, Raudales privilegia lo que en inglés se llama "*pop(ular) culture*". Ante todo, la televisión y los comerciales son los discursos que le sirven de modelo.

El anhelo de Raudales por crear un "nuevo estilo" (86) y así "convertirse en un mito" publicitario (115), le han valido una doble recepción bastante contradictoria. Por una parte, el público lector ha canonizado la novela volviéndola *bestseller*. Por la otra, la crítica literaria "de opinión" ha celebrado la "nueva novela" pero ha descalificado *Amor de jade* por su fácil lectura (véase: *www.tendencias.net*, No. 56). De tal suerte, se ha recreado una antigua distinción entre un "arte liberal" y un "arte mercenario" (Derrida, 1975: 61), esto es, entre un discurso literario elevado y otro *popular*, en el sentido inglés de la palabra.

Para comprender la propuesta literaria de Raudales, me propongo desglosar dos de las problemáticas que me suscitó su lectura, a saber: lo que para él significa el hecho de escribir, es decir, la poética que sustenta la novela, y el tema central que lo entiendo como el comercio y liberación de la palabra y del cuerpo.

La heroína principal Rosina del Mar es casi una huérfana. Abandonada por su madre, al igual que la cándida Eréndira, se cría en casa de su abuela Adriana Encarnación. Empero, ahora la abuela es compasiva y educa a la niña a imagen de su deseo. El espacio de la casa y el jardín representan un clásico *locus amoenus*, lugar en el cual se inicia la escritura poética y el carácter de la protagonista. Mientras en la casa se halla resumida la completa historia de la plástica nacional contemporánea, en el jardín proliferan flores y pájaros exóticos.

Este ambiente en el cual crece la niña es tanto más relevante cuanto que le concede un hondo carácter o sensibilidad artística. Esta comprensión, que hereda de la abuela, la capacitará en su papel de alter-ego del poeta. En efecto, no sólo la representación pictórica, al diluirse en

el mundo cotidiano, acaba si no suplantando lo real, al menos confundiendo con él; más aún, pájaros y flores se vuelven los primeros interlocutores de Rosina del Mar.

Hablaban con las flores [...] platicando con las flores [...] escaparon los pájaros [que] volaban a ras de su cuerpo haciéndole cosquillas (17 y 30).

No dejaban la costumbre de saludar a las flores y hablarles (134).

La sobreabundancia e incluso el diálogo con esa fauna y flora natural se entronca tanto con una tradición occidental del florilegio o, en griego, del *Antho-Logos*, es decir de la palabra o tratado de las flores, así como con una tradición nahuatl, tal como nos la han revelado los trabajos ahora clásicos del historiador mexicano Miguel León-Portilla. Desde *La filosofía nahuatl* (1959) hasta *Los antiguos mexicanos* (1961), León-Portilla ha insistido en que un "legado espiritual del México Antiguo" ha sido ver en "flores y cantos lo único verdadero en la tierra" (1961: 147). *In xochitl in cuicatl*, Flor y Canto, "regando flores y criando pájaros [= autores del canto]" según la expresión de Raudales, es el diafratismo nahuatl que sintetiza el hecho poético como obra de un conocimiento intuitivo. Y al igual que en el mundo prehispánico antiguo, ese "habla[r] con las flores [= *anthos* o *xochitl*]" será el acto inicial que forjará la personalidad de la poeta.

Sin embargo, si de ese comercio con lo natural Lindo recolectaba una buena parte del texto, convirtiendo el paisaje en fuente directa de la escritura, Raudales desiste de proseguir un animismo panteísta, volcando la novela hacia un discurso televisivo. La escritura de la novela sería el montaje de un *locus amoenus* inicial, el cual paulatinamente acaba diluyéndose en un nuevo espacio de comercio con el idioma. El viraje que la novela nos propone, consiste en disolver un ideal clásico de poesía en mensaje comercial.

En cuanto al comercio y liberación del deseo, la protagonista hace uso del núcleo energético del ser humano —el corazón, que aparece en la novela como un dije chino de jade— para poner en circulación cuerpos y lenguaje. Gracias a su tío, un alto magnate de la publicidad, la heroína se vuelve presentadora de un "noticiero de televisión" (61). A través de la cámara, ella se sitúa en el centro de atracción de la sociedad entera. Como si se tratase de una Celestina, su papel consiste en ser "el agente de restauración social y de continuidad". Allí

reside quizás el mayor escándalo. Si, de acuerdo a una tesis crítica en boga, el autor de *La Celestina*, Fernando de Rojas (1465-1541) les enseñó a los españoles "a vivir sin ideales [...] en un mundo sin sentido" (10), ¿no será que Raudales intenta inculcarlos a los salvadoreños, en esta época de la posguerra, una máxima semejante? Y en verdad, en un mundo desprovisto de la monumentalidad heroica que el testimonio solía aleccionar en sus lectores, y en un universo social que ha puesto en crisis la cultura de mártires de la década de los ochenta, resulta a todas luces perturbador que la nueva novela se ocupe de narrar la épica de una comerciante con el cuerpo y con la palabra de los humanos. Empero, ¿existe por ventura otra alternativa frente al descalabro de la utopía y al desengaño con respecto al mundo político contemporáneo?

En cierta medida, Rosina del Mar es una Celestina, en cuanto que ella se ocupa del comercio sexual y lingüístico entre los humanos. Su propósito explícito —su misión y vocación casi religiosa— es el de "seducir" a quienes detentan el poder político, militar y religioso para que lleguen a firmar los Acuerdo de Paz. Ella se vuelve punto neutro o centro magnético hacia el cual convergen los contrarios. Su propio cuerpo representa el verdadero mediador que facilita la comunicación entre los opuestos. Prosiguiendo de cerca la propuesta de González Echevarría en torno a *La Celestina*, la serie de amoríos, que se hacen y deshacen, le otorga a la novela la "recursividad de la imagen poética". Sin embargo, a la vez, dado que el cuerpo se ha dotado de una función mediadora, será la *materialidad*, léase la *maternidad* misma de la mujer el fundamento último de la escritura. En ella acaba inscribiéndose y firmando la paz.

En efecto, su hijo se convierte en el símbolo más obvio del Acuerdo de Paz que se consigna sobre el cuerpo mismo de la heroína. El "nace a la misma hora" (225) en que los dos últimos amantes de Rosina —el general Salomón de León y el Comandante guerrillero Benjamín Buenaventura— deciden firmar el tratado. Lo que juzgo sumamente interesante de esta coincidencia de los opuestos no es tanto que Rosina no llegue a saber de quién es el niño:

no supo de quién era en verdad. En sus papeles personales secretos anotó el día cuando decidió quitarse el aparato intrauterino, pero olvidó apuntar con quien estuvo ese día y los subsiguientes (221).

De todas maneras, si ambos bandos firmaron la paz, el niño representaría la reconciliación de los contrarios. Y Rosina en cuanto nueva Celestina,

esta[ría] compuesta de [las] figuras que habitan el origen de la escritura y de la literatura [...] encarna[ría] un suplemento por medio del cual el lenguaje, la lógica, la razón y el logos

cobran existencia (González Echevarría, 1993: 34). Antes bien, lo que me resulta sorprendente es la parodia que Raudales nos ofrece del texto fundador de El Salvador contemporáneo: los Acuerdos de Paz de 1992. En efecto, si niño y Acuerdos son al cabo el trazado de un mismo acto de escritura, la tinta que recubre el punto de apoyo—página en blanco o cuerpo de Rosina—posee múltiples referentes.

Es el semen de ambos líderes militares esparcido en el sexo de la mujer; es también "las correntadas de sudor" (224) de Rosina a la hora misma del parto, es decir, de la firma de los Acuerdos. Y además es "el chorro" de orines de ambos jefes quienes

viéndose mutuamente el miembro [= la pluma con la cual se firma la paz] pensaron en Rosina del Mar [y] entonces decidieron [...] firmar y pasaron a la sala (224-225).

Al fin y al cabo, ya no sólo es el cuerpo de la mujer el que sirve de apoyo a la escritura masculina, sino también el falo que deja inscrita allí la ley. Rosina, la mujer, es el lenguaje; es la que hace posible que se escriba el texto fundador de El Salvador contemporáneo. Rosina, quien representa a la Madre(-Patria) del Logos, ha hecho del cuerpo el asiento mismo del contrato social (3).

### 3. A guisa de conclusión

A la postre, si conclusión alguna existe, ésta me llevaría a considerar no tanto el carácter restringido que se le ha otorgado al término testimonio en los EEUU, sino su índole más amplia y fundamental. Esta consideración no sólo nos la confirmaría uno de los primeros poemarios poético-biográficos de Roque Dalton, *Los testimonios* (1964) de un absoluto literario, sino también los postulados analíticos del filósofo francés Jean-Luc Nancy:

lo que así se expone [...] es una transitividad singular de ser, y lo que cada quien compromete es un testimonio [atestación] de existencia [...] testimonia [atesta] que el sentido debe singularizarse cada vez. O más bien, que el sentido está cada vez— singularmente— *hacia/en el mundo*. Lo

que se expone [...] sería algo así: "*Yo estoy bien arraigado en mi existencia*". Pero ante todo, no es cierto que el testimonio [la atestación] retome siempre y sólo la forma de una enunciación [= de una novela testimonial]: porque cada entidad testimonia [atesta] también, cada vez en su propia manera, hablando o muda, es decir, todo (en) *el mundo* testimonia [atesta]. Además, de esta manera, no produzco ninguna fundación para mi existencia, ni como causa ni como legitimación. Aquí, el testimonio cuenta por fundamento (Nancy, 1993: 120-121, 1997: 74; he traducido (interpretado) el verbo francés e inglés *attester/to attest* por el castellano testimoniar y el sustantivo *attestation* por testimonio).

Si la fundación del ser es el testimonio, ya no sólo el testimonio testimonia (atesta); ahora, Dalton lo intuía, el hecho de testimoniar es lo propio a la existencia. O, en la más estricta ortodoxia borgeana, "Yo" "he de quedar", "perseverar" "en Borges"; y "la piedra" ha de testimoniar —Borges diría "atestiguar"— del hecho de "ser piedra"... (Borges, 1979: 70).

### Notas

(1) Algún día habría que interrogarse en cuanto a la necesidad que posee la metrópolis por escribir testimonios, mientras que en la periferia, incluso desde una perspectiva de guerra de guerrillas, esa obligación se traduce en exigencia por desarrollar una poética. La declaración de Alfonso Hernández (1948-1988) no podría ser más explícita: "¿quiénes somos nosotros para testimoniar? simples mortales presurosos de vivir" (Hernández, 1989: 186). Una gran proporción de la poesía escrita en el frente de combate apunta hacia la apertura de un espacio poético guerrillero autónomo y, no tanto, hacia un testimonio. Si en Hernández es posible rastrear la figura moderna de un poeta maldito, en el caso de Amada Libertad (1970-1991) prevalece la clásica imagen de un poeta dórico. Los poetas son "los obligados al sacrificio" [...] los primeros en la inmolación" (véase: Libertad, 1994).

(2) He dejado sin comentar la importancia de una sexualidad, las más de las veces morbosa y perversa, en la narrativa de Moya. La sexualización del antiguo sujeto testimonial, me parece tanto más relevante cuanto que el testimonio tendía a ofrecernos un personaje asexual. Todo pasaba como si el despertar de una conciencia política significara la exclusión del amor y del erotismo del relato de la historia. Siendo la teología de la liberación una de las fuentes más sobresalientes del movimiento revolucionario de los ochenta, es posible que la influencia de una izquierda religiosa haya promovido una exclusión tal. No sería entonces de extrañar que la nueva narrativa rompa con esa aversión por lo sexual y nos ofrezca un testimonio de esa esfera hasta ahora acallada. Para un proyecto semejante con respecto a personajes femeninos, véase: Escudos, 1997.

(3) Si bien publicada originalmente en 1990, la obra *Disparo en la catedral/A Shot in the Cathedral* de Mario Bencastro fue publicada en inglés precisamente en 1996. Aunque he dejado ese texto por fuera de la reseña sobre la nueva novela en el país, lo cierto es que allí se encuentran varios elementos que apuntan hacia una renovación posttestimonial de la narrativa salvadoreña. Sirva esta breve nota para hacerle justicia a esta importante novela. El relato se centra en lo que el autor considera el despegue histórico o, en mis palabras, los inicios míticos de la guerra civil salvadoreña, esto es, el período comprendido entre "julio 1979 a marzo 1980" que culmina con el asesinato de Monseñor Arnulfo Romero (contraportada). En el texto de la novela se entretajan tres tipos narrativos de índole bastante diferenciados, aunque al final éstos

lleguen a confluír en las figuras de los héroes principales Rogelio Villaverde y su padre espiritual, Domínguez. Estos modos del relato son: el reporte o telex periodístico, de carácter netamente objetivo y testimonial; éste se encarga de anunciar hechos políticos cotidianos; una historia de corte objetivo también, vista a través de los ojos de un narrador omnisciente y escrita en la tercera persona; así como por último, una autobiografía, la cual define la línea subjetiva del relato. Si a primera vista la narración histórica y el reporte periodístico parecen poseer un peso específico mayor, lo cierto es que la dimensión autobiográfica define, netamente, el proyecto artístico de Bencastro. Entiendo así que la novela propone un vaivén entre dos tipos narrativos o de enfoque con respecto al acontecer histórico-social. Por una parte, se trata de una narración histórica y de un relato periodístico, la Historia propiamente dicha, o sea, una narración objetivada o testimonial de los hechos. La marca de dicho desprendimiento subjetivo del escritor con respecto a la Historia, se encuentra en el uso exclusivo de la tercera persona o de un impersonal, a la hora de elaborar el escrito. Por la otra, se trata de la creación de la imagen misma del poeta en proceso de escribir la novela que el lector tiene en sus manos. Lo que esta línea del Discurso despliega, es lo que he de llamar la crisis de la identidad individual del pintor "pequeño-burgués" Rogelio Villanueva y del apático periodista Domínguez, héroes principales de la novela, es decir, *per-sonas* poéticas ambas del escritor y del pintor Mario Bencastro. Así, *Disparo en la catedral* es una novela con un texto híbrido; es a la vez, Discurso e Historia, construcción del perfil subjetivo o de la identidad individual del artista, *Bildungsroman*, al igual que relato o recuento de los hechos pasados. Es una dualidad o *collage* narrativo. Ya demasiado tarde para elaborar un comentario, llegaron a mis manos *Sihuapil Taquetsali* (1997) de José Roberto Cea y la novela policíaca *Los héroes tienen sueño* (1998) de Rafael Menjívar Ochoa.

### Bibliografía

Ahmad, Aijaz. *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. London/New York: Verso, 1992.

Alegría, Claribel. *Cenizas de Izalco*. Barcelona Seix Barral, 1967. San Salvador: UCA-Editores, 1987. Traducción inglesa: Willimantic, Conn: Curbstone Press, 1989.

---. *No me agarran viva*. México: Ediciones ERA, 1983. Traducción inglesa: London: Women's Press, 1987.

---. "Entrevista con Claribel Alegría. La buena estrella". *Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*. No. 77, septiembre-diciembre 1996: 78-95.

---. *Umbrals/Thresholds*. Willimantic, CT: Curbstone P., 1996. Segunda edición: San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1997.

Anderson, Thomas. *Matanza: El Salvador's 1932 Communist Revolt*. Lincoln: U. of Nebraska P., 1971.

Argueta, Manlio. "Recuerdo a la muerte de Bernardo". San Salvador: *La Pájara Pinta*, Año II, No. 20, agosto de 1967: 7.

---. *En el costado de la luz*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1968.

---. *Las bellas armas reales*. San José: Impresora Crisol, 1979.

---. *Un día en la vida*. San Salvador: UCA Editores, 1980. Traducción inglesa: New York: Vintage Books, 1983.

---. "Manlio Argueta ("Declaración de amor (1966)", "Cárcel (1960)", "Los garrobos (1966)", "Promesa (1966)", "Birth Control (1966)", "¿Quién que es no es romántico", "Infancia 1942", "Poética 1980" y "Entrevista)". En: Manlio Argueta (Selección, Notas y Prólogo). *Poesía de El Salvador*. San José: EDUCA, 1983: 179-193.

---. *Milagro de la Paz*. San Salvador: Istmo Editores, 1994.

- . "Un itinerario en la vida de Italo López Vallecillos". *Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*. No. 77, septiembre-diciembre 1996: 71-82.
- . "Siglo del Ogro. Bio-no-vela circular". San Salvador: *Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*. No. 79, mayo-agosto 1997: 120-133.
- . *Siglo del O(g)ro. Bio-no-vela circular*. San Salvador: Dirección de Publicaciones, 1997.
- Arias, Arturo. "Claribel Alegría's Recollections of Things to Come". In: Sandra M. Boschetto-Sandoval and Marcia Phillips McGowan. *Claribel Alegría and Central American Literature*. Athens, Ohio: Ohio U. P., 1994: 22-44.
- . "Roberto Armijo: voces en el tiempo, diálogos en el espacio". San Salvador: *Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, No. 77, septiembre-octubre 1996: 53-70.
- Babich, Babette. *Nietzsche's Philosophy of Science. Reflecting Science on the Ground of Art and Life*. Albany, NY: State University of New York P., 1994.
- . "The Order of the Real: Nietzsche and Lacan". David Pettigrew and François Raffoul (Eds.). *Disseminating Lacan*. SUNY U. P., 1996: 43-68.
- Badiou, Alain. *Théorie du sujet*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- . *Manifeste pour la philosophie*. Paris: Editions du Seuil, 1989.
- . "L'âge des poètes". En: Jacques Rancière (Direction). *La politiques des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris: Editions Albin Michel, 1992: 21-38.
- Bencastro, Mario. *A Shot in the Cathedral*. Houston: Arte Público Press, 1996. Primera edición en español: México: Editorial Diana, 1990.
- Beverly, John and Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: U. of Texas P., 1990.
- . *Against Literature*. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1993.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- . *Otras inquisiciones*. Madrid/Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1985.
- . *Obra poética, 1923-1977*. Madrid/Buenos Aires: Alianza Editorial/Emecé, 1990.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Castellanos Moya, Horacio. *La diáspora*. San Salvador: UCA-Editores, 1989.
- . *Baile con serpientes*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1996.
- . *El asco*. San Salvador: Editorial Arcoiris, 1997.
- Castro, Carlos. *El libro de los desvaríos*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1996.
- Cea, José Roberto. *Sihuapil Taquetsali*. San Salvador: Canoa Editores, 1997.
- . "Presentación". En: Oswaldo Escobar velado. *Tierra azul donde el venado cruza*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1997; 7-12.
- Clifford, James. *The Predicaments of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard U. P., 1988.
- Copjec, Joan. "Cutting Up". En: Teresa Brennan (Ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis*. London & New York: Routledge, 1989: 227-246.

- Craft, Linda J. *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville: U. P. of Florida, 1997.
- Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1997-presente.
- Dalton, Roque. *Los testimonios*. La Habana: UNEAC, 1964.
- . "La noche que conocí a Régis". La Habana: *Casa de las Américas*, No. 49, julio- agosto 1968: 124-126.
- . *Taberna y otros lugares*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- . "Miguel Mármol: El Salvador 1930-1932". La Habana: *Pensamiento Crítico*, No. 48, 1971: 6-113.
- . *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*. San José: EDUCA, 1971. México: Ediciones Cuicuilco, 1982. Traducción inglesa: Willimantic, CT: Curbstone P., 1987.
- . *Pobrecito poeta que era yo...* San José: EDUCA, 1976.
- Derrida, Jacques. "Economimesis". En: Sylviane Agacinski, et. al. *Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975: 55-93.
- Escobar, Francisco Andrés. "Santos históricos y moralistas sociales". San Salvador: *Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, No. 77, septiembre-diciembre 1996: 7-14.
- . *Solamente una vez*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1997.
- Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1997.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego. III. El siglo del viento*. México: Siglo XXI Editores, 1986.
- Góchez, Rafael Francisco. *¿Guerrita, no?* San Salvador: UCA-Editores, 1992.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Crambridge U. P., 1990.
- . *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke U. P., 1993.
- Goux, Jean-Joseph y Philip R. Wood. "Introduction". En: Jean-Joseph Goux and Philip R. Wood (Editors). *Terror and Consensus. Vicissitudes of French Thought*. Stanford, CA: Stanford U. P., 1998: 1-10.
- Gugelberger, Georg H. (Editor). *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham & London: Duke U. P., 1996.
- Harlow, Barbara. "Testimonio and Survival: Roque Dalton's *Miguel Marmol*". Newbury Park, CA: *Latin American Perspectives*, 18, No. 4, 1991: 9-21. Reimpreso en: Georg H. Gugelberger (Editor), *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Durham & London: Duke U. P., 1996: 70-83.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row Pub., 1971.
- . *Early Greek Thinking. The Dawn of Western Philosophy*. San Francisco: Harper & Row, 1984

- . *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Paris: Editions Gallimard, 1988.
- Hernández, Alfonso. *Esta es la hora. Antología*. México: Ediciones Roque Dalton, 1989.
- Herrera, Sajid Alfredo. "El conocimiento del otro y la conciencia de sí. La conciencia social ibérica a finales del período colonial salvadoreño en los informes de Pedro Cortés y Larraz y de Antonio Gutiérrez y Ulloa". San Salvador: <http://www.uca.edu.sv/publica/eca/595art2.html>, 1998: 17 páginas.
- Kattán Zablah, Jorge. *Por el carnaval de la vida*. San José: Ediciones Perro Azul, 1998.
- Kijadurías, Alfonso. *Estados sobrenaturales y otros poemas*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1971.
- . *They Come and Knock on the Door*. Willimantic, CT: Curbstone P., 1991.
- . *Lujuria tropical*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1996.
- . *Gotas sobre una hoja de loto*. Vancouver: Ediciones Marginales, 1997.
- Lacan, Jacques. *Ecrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- . *Le sujet de la philosophie (Typographies I)*. Paris: Aubier-Flammarion, 1979.
- . *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1986.
- . *Musica ficta (Figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991.
- . *Typographie. Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge, MA/London: Harvard U. P., 1990.
- León Portilla, Miguel. *La filosofía nahuatl*. México: UNAM, 1959.
- . *Los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1981.
- . *Las eras imaginarias*. Caracas: Editorial Fundamentos, 1982.
- Libertad, Amada. *Larga trenza de amor*. San Salvador: Editorial Sombrero Azul, 1994.
- Lindo, Ricardo. *Tierra*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1996.
- . "Delirio verbal. *Lujuria tropical*". San Salvador: Tendencias, No. 56, noviembre 1996: 65-66.
- López Vallecillos, Italo. *Gerardo Barríos y su tiempo*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1967.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Laberinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*. New York/ London: Verso, 1989.
- Miller, Jacques-Alain. "Microscopia: An Introduction to the Reading of *Television*". In: Jacques Lacan, *Television. A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*. New York & London: W. W. Norton & Co., 1987: XI-XXXI.
- Menjívar Ochoa, Rafael. *Los héroes tienen sueño*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones, 1998.
- Molina, Armando. *Bajo el cielo del Istmo*. San Francisco/San Salvador: Ediciones Solaris, 1996.

- Molina Velásquez, Carlos. "Novela, arraigo y nihilismo". San Salvador: *Cultura, Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, No. 80, septiembre-diciembre de 1997: 166-169.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- . *Le sens du monde*. Paris: Editions Galilée, 1993. Traducción inglesa: Minneapolis: U. of Minnesota P., 1997.
- . *The Muses*. Stanford, CA: Stanford U. P., 1996.
- Nasio, J. D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris: Editions Rivages, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- Petrosino, Silvano et Jacques Rolland. *La vérité nomade. Introduction à Emmanuel Lévinas*. Paris: Editions la Découverte, 1984.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducida del texto original, con introducción y notas de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Rancière, Jacques. "Préface". En: Jacques Rancière (Directeur). *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris: Editions Albin Michel, 1992: 9-18.
- Raudales, Walter. *Amor de jade*. San Salvador: Ediciones Roxsil, 1996.
- Rodríguez, Iliana. *Women, Guerrillas & Love. Understanding War in Central America*. Minneapolis/London: U. of Minnesota P., 1996.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- Salarrué. *Cuentos de barro*. San Salvador: Editorial "La Montaña", 1933.
- Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967.
- . *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- Sarfati-Arnaud, Monique. "Le discours testimonial et le je(u) de l'autre dans *Un día en la vida de Manlio Argueta*". En: Antonio Gómez-Moriana et Catherine Poupeney Hart (Editeurs). *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*. Longueuil, Québec: Les Editions du Préambule Inc., 1990: 113-139.
- Schultze-Jena, Leonhard. *Indiana II. Mythen in der Muttersprache der Pipil von Izalco in El Salvador*. Jena: Gustav Fischer, 1933/1938. Traducción española: *Mitos y leyendas de los Pipiles de Izalco*. Santa Ana: Tipografía Comercial, 1977. *Gramática pipil y diccionario analítico*. San Salvador: Ediciones Cuscatlán, 1982.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, práctica*. New York: Peter Lang, 1992.
- Sommer, Doris. "Rigoberta's Secrets". Newbury Park, CA: *Latin American Perspectives*, Vol. 18, No. 3, 1991: 32-50.
- Stephens, Lynn. *María Teresa Tula. Este es mi testimonio*. San Salvador: Editorial Sombrero Azul, 1995. Primera edición en inglés: Boston, MA: South End P., 1994.

*Tendencias*. San Salvador: [www.tendencias.net](http://www.tendencias.net).

Toruño, Juan Felipe. *La mariposa negra*. Ahuachapán, E.S.: Empresa Guttenberg, 1928.

---. *El silencio*. San Salvador: Imprenta Editorial Arévalo, 1935. Segunda edición: San Salvador: Editorial Universitaria, 1976.