



HAL
open science

Ni vivo, ni muerto. El desaparecido como brecha del Archivo en Centroamérica

Julie Marchio

► **To cite this version:**

Julie Marchio. Ni vivo, ni muerto. El desaparecido como brecha del Archivo en Centroamérica. Cahiers d'Etudes Romanes, 2020. hal-03217603

HAL Id: hal-03217603

<https://hal.science/hal-03217603>

Submitted on 4 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 41 (2/2020)



Entre politique, éthique et esthétique

Interroger la mémoire en Amérique latine



1980 à nos jours

Centre Aixois
d'Études Romanes

Aix Marseille Université



Volume sous la direction de
Pierre Lopez et Julie Marchio

Équipe éditoriale de ce numéro

Bernard Bessière (AMU), Mauricio Chaves (Université du Costa Rica), Sergio Coto (Université de Nantes), Rodrigo Díaz (AMU), Mauricio Electorat (Université Diego Portales, Chili), Carla Fernandes (Université de Bordeaux), Marie-Jeanne Galéra (Université d'Avignon), Sandra Gondouin (Université de Rouen), Valeria Grinberg Pla (Bowling Green State University, USA), Saramaya Pelletay (AMU), Lina Quinche (AMU), Marion Regeste (AMU)

Cahiers d'études romanes
Aix-Marseille Université

Direction

Claudio Milanese

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Gérard Gómez, Stefano Magni, Sophie Saffi

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanese, Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppino, Daniela Vitagliano, Claire Vialet

Comité de lecture

Aix-Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanese, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes), Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht), Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti (Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander, Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez (UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame (Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International

cahiers d'études romanes

41

Entre politique, éthique et esthétique
Interroger la mémoire en Amérique latine
1980 à nos jours

Centre aixois d'études romanes
CAER

2020

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Nous remercions l'artiste salvadorien Álvaro Sermeño qui nous a généreusement donné l'autorisation d'utiliser son dessin « Los Gritos de la Guerra » comme illustration de couverture.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup
facebook

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Sommaire

Julie Marchio et Pierre Lopez	
Introduction	7
Vers une histoire de la mémoire en Amérique latine	
Anne Pérotin-Dumon	
Trente ans et douze commissions de la vérité en Amérique latine, 1984-2014	25
Eve Fourmont	
Répression dictatoriale, justice transitionnelle et mémoire historique Le cas espagnol au miroir argentin (1975-2018)	61
Transmettre : entre mémoire historique et mémoire culturelle	
Maud Gaultier	
Post-dictature et livres pour enfants en Argentine Le devoir de mémoire	99
Dunia Gras	
Novela gráfica y posmemoria: <i>Rupay</i> (2008) y Sendero Luminoso	119
Pilar Calveiro	
Mémoire et résistances Ce que nous enseignent les pratiques communautaires	159
Dante Barrientos Tecún	
Mémoire et poésie en Amérique centrale	181
Grandir à l'ombre de la violence : enfance et postmémoire	
Erich Fisbach	
Enfance et mémoire dans la littérature de la dernière dictature argentine	203
Pablo Berchenko	
Mémoire intime et mémoire historique dans le film chilien <i>Mon ami Machuca</i> (2004) d'Andrés Wood	217

Raúl Caplán	
Ecos de los 60-70 en <i>Trilogía de la revolución</i> de Santiago Sanguinetti	233
Représenter l'indicible : élaborations esthétiques du trauma	
Pierre Lopez	
Pérou : traumas et violence d'État dans le roman <i>Grandes Miradas</i> de Alonso Cueto	253
Werner Mackenbach	
Le bourreau a-t-il droit à la parole ?	
Batailles de la mémoire dans les récits contemporains en Amérique centrale	269
Julie Marchio	
"Ni vivo, ni muerto". El desaparecido como brecha del Archivo en Centroamérica	289
Comptes-rendus	
Camilo Marks	
Mauricio Electorat, <i>Petits cimetières sous la lune</i> , traduction de l'espagnol (Chili), Paris, Éditions Métailié, 2020, 301 p.	319
Mathilde Niati	
Horacio Castellanos Moya, <i>Envejece un perro tras los cristales</i> , Barcelona, Literatura Random House, 2019, 205 p.	321
Mathieu Corp	
Hervé Chandès et Alexis Fabry, <i>Géométries Sud. Du Mexique à la terre de feu</i> , fondation Cartier pour l'art contemporain, 2018, 336 p.	325
Joël Delhom	
Gérard Brey, <i>Lucha de clases en las tablas. El teatro de la huelga en España entre 1870 y 1923</i> , Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2018, 364 p.	328
Andrea Bongiorno	
Flaviano Pisanelli et Laura Toppan, <i>Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea</i> , Firenze, Firenze University Press, 2019, 310 p.	331
Sommaires des numéros précédents	335

“Ni vivo, ni muerto”

El desaparecido como brecha del Archivo en Centroamérica

Julie Marchio

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Resumen: Las batallas de la memoria que se dan en América Central para establecer la verdad sobre los pasados conflictos armados son también “una guerra de cifras” como lo afirma el historiador Arturo Taracena, quien formó parte del equipo de investigadores de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) de Guatemala. En efecto, debido a la implementación de la desaparición forzada de personas y las masacres colectivas, que fueron estrategias del terrorismo de Estado practicado en la región, sólo se puede establecer el número de víctimas a partir de estimaciones y proyecciones. A diferencia de Argentina y Chile que, en diferentes momentos de su transición, promovieron políticas de la memoria financiadas por el Estado destinadas a buscar a los desaparecidos y a identificarlos, el proceso de exhumación en los países centroamericanos afectados directamente por los conflictos armados está a cargo de los familiares, asociaciones de víctimas y ONGs. Dicho de otro modo, el desaparecido en Centroamérica sigue sin tener cabida en el Archivo –entendido en el sentido de la ley de lo decible que le da Michel Foucault.¿Cómo representar esta brecha alrededor de la cual confluyen presente y pasado, ausencia y presencia? Si bien la literatura del Cono Sur aportó varias respuestas a esta interrogante, la producción centroamericana lo está haciendo todavía de manera escasa. Nos ocupamos aquí de analizar algunas novelas y obras artísticas de la región que colocan al desaparecido en el centro de la trama dándole un lugar discursivo del que carece aún a nivel oficial. De este modo, enfatizamos las diferentes estrategias que permiten visibilizar al desaparecido como manera de luchar contra la desmemoria institucionalizada.

Palabras claves: literatura, artes, memoria, desaparecido, hueco, huella, *travelling concept*, Latinoamérica, Centroamérica.

Abstract: The battles of memory that take place in Central America in order to establish the truth about past armed conflicts are also “a war of figures”, as stated by the historian Arturo Taracena, who was part of the team of researchers of the Commission for Historical Clarification (CEH) in Guatemala. Indeed, the number of victims can only be established based on estimates and projections due to the implementation of forced disappearance of people and collective massacres which were strategies of the State terrorism practiced in the region. Unlike Argentina and Chile who, at different times during their transition, promoted

state-funded memory policies aimed at searching for and identifying the disappeared, the exhumation process in Central American countries directly affected by armed conflicts is in charge of family members, associations of victims and NGOs. In other words, the missing person in Central America still has no place in the Archive –in the sense of the law of what is possible to say given by Michel Foucault. How to represent this gap around which present and past, absence and presence converge? Whereas the literature of the Southern Cone provided several answers to this question, Central American production is still scarcely doing so. We deal here to analyse some novels and artistic works of the region that place the missing person at the centre of the plot, giving him a discursive place that he still lacks at the official level. In this way, we highlight the different strategies that make the disappeared visible as a way to fight against institutionalized forgetfulness.

Keywords: Literature, Arts, Memory, Missing, Gap, Trace, Travelling Concept, Latin America, Central America.

“¿Cuántos guatemaltecos y guatemaltecas se evaporaron en el curso de la guerra al punto que los historiadores no sabemos contabilizarlos ni nombrarlos?” se pregunta el historiador Arturo Taracena¹, quien formó parte del equipo de investigadores de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) de Guatemala –cuyo informe final *Guatemala: Memoria del Silencio* fue publicado en 1999. Las batallas de la memoria que se dan hoy en día en América Central para establecer la verdad sobre los pasados conflictos armados que sacudieron la región entre inicios de los sesenta y mediados de los noventa del siglo xx, en particular en Guatemala, El Salvador y Nicaragua, son también una guerra de “cifras” tal y como lo afirma dicho historiador². De hecho, debido a la implementación de la desaparición forzada de personas y las masacres colectivas, que fueron estrategias del terrorismo de Estado practicado en la región, sólo se puede establecer el número de víctimas a partir de estimaciones y proyecciones. El mecanismo de la desaparición forzada no sólo tenía como meta sacar información de los secuestrados, aniquilar físicamente a la oposición e infundir miedo en la población. Constituía también y sobre todo una manera de dar la muerte sin dejar huellas, o sea una forma de destruir las pruebas de los crímenes cometidos al hacer desaparecer los cuerpos. Retomando las palabras de Primo Levi acerca de los Lager, pero evitando el escollo de las

1 Arturo Taracena Arriola, “Memoria e historia en torno al conflicto armado en Guatemala”, in Roland Spiller *et al.*, *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, Guatemala, F&G Editores, 2015, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 45.

transposiciones históricas, fue una estrategia de “guerra contra la memoria”³, un dispositivo destinado a asegurar la impunidad de los culpables en el futuro. Por eso, según el investigador Michael Lazzara, el detenido desaparecido “marc[a] una brecha, un vacío del archivo”⁴ en los países latinoamericanos que experimentaron períodos de violencia política institucionalizada en general.

Al arrancar esta investigación, una interrogante me tenía perpleja y no dejaba de asediarme: ¿por qué la figura del desaparecido en América Latina se ve inmediatamente asociada a las dictaduras del Cono Sur —en particular Argentina y Chile—? Y, ¿por qué no es el caso de América Central, especialmente en Guatemala que cuenta según la CEH con 45 000 desaparecidos a raíz del conflicto armado⁵, el mayor número de todo el continente a la vez en términos absolutos y relativos? Una primera respuesta radica en la ausencia de políticas de la memoria impulsadas desde el Estado en América Central, estados que se escudan detrás de la impunidad. A diferencia de Argentina y Chile que, en varios momentos de su transición, promovieron políticas de la memoria financiadas por el Estado destinadas a buscar a los desaparecidos y a identificarlos, el proceso de exhumación en los países centroamericanos afectados directamente por los conflictos armados está a cargo de los familiares, asociaciones de víctimas y ONGs⁶ como lo muestra el documental *El eco del dolor de mucha gente* de la guatemalteca Ana Lucía Cuevas (2011⁷). De hecho, en Guatemala, la iniciativa de ley n°3590 destinada a crear una Comisión Nacional de Búsqueda de Desaparecidos sigue esperando aprobación desde

3 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 31.

4 Michael Lazzara, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 58.

5 Ver “Mandato y procedimiento de trabajo”, in CEH, *Guatemala: Memoria del silencio, Informe de la comisión de Esclarecimiento Histórico de Guatemala*, 1999, [s.p.], en línea: <<http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/cap1/orig.html>> (consultado el 20 de mayo de 2017).

6 Ver Rachel Sieder, “Políticas de guerra, paz y memoria en América Central”, in Alexandra Barahona de Brito, Paloma Aguilar Fernández y Carmen González Enríquez, eds., *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, p. 247-284.

7 El 15 de mayo de 1984 fue secuestrado Carlos Ernesto Cuevas en la capital guatemalteca y no volverá a aparecer. Su nombre figura en la lista de los desaparecidos del *Diario Militar*, documento secreto publicado por primera vez en un periódico norteamericano en 1999. Su hermana Ana Lucía Cuevas decidió filmar su proceso de búsqueda, lo que dio lugar a un documental titulado *El eco del dolor de mucha gente* (2011) en el que muestra cómo los familiares de desaparecidos se ven abandonados a sí mismos en Guatemala.

2007⁸. Dicho de otro modo, el desaparecido en Centroamérica sigue sin tener cabida en el Archivo –en el sentido de la ley de lo decible que le da Michel Foucault⁹. Pero hay algo más para explicar este fenómeno de invisibilización de los desaparecidos en los discursos oficiales en América Central como lo sugiere el escritor y crítico guatemalteco Dante Liano en su novela *El abogado y la señora* publicada en 2015: “Además, a pesar de los años pasados, los perseguidos en los años de guerra desp[iertan] desconfianza, no compasión¹⁰”. Retomaremos esta idea más adelante.

El concepto de desaparecido remite a una aporía de la que algunas expresiones dan cuenta. Es el caso de la desgraciadamente famosa fórmula de Jorge Rafael Videla “Ni muerto, ni vivo. Está desaparecido¹¹”, o de la categoría de “secuestro permanente” creada dentro del marco jurídico de los derechos humanos para eludir las leyes de amnistía. A nivel estético, el desaparecido constituye un hueco alrededor del que confluyen diferentes tensiones surgidas de esta aporía: entre presencia y ausencia, entre visible e invisible, entre vida y muerte, entre memoria y olvido. ¿Cómo se representan estas tensiones en la literatura centroamericana y en las artes de la región en general? Con este trabajo, voy a intentar poner de relieve las estrategias est/éticas más significativas de las que se valen los autores y artistas del istmo.

Una estética de la espectralidad

La desaparición forzada significa para los que quedan un difícil –hasta imposible– trabajo de duelo cuya primera etapa, como lo recuerda Freud, es el “examen de realidad¹²” del ya no es. No en balde se suele exponer el cuerpo del fallecido en los funerales: de este modo se va materializando objetivamente la muerte, lo que viene a nivel subjetivo a partir el tiempo entre un antes y un después de la existencia de la persona yacente. En cambio, en ausencia de cadáver, no sólo los verdugos

8 Ver Cecil Oswaldo de León, “Carta del Director del Grupo de Trabajo sobre Desaparición Forzada en Guatemala”, in Mercedes Florez, ed., *Los desaparecidos/Horror Vacui*, Guatemala, Espaciocel, 2008, p. 152-155, en línea: <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1006121> (consultado el 20 de mayo de 2017).

9 Ver Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

10 Dante Liano, *El abogado y la señora*, Guatemala, Sophos, 2015, p. 92.

11 Rosa-Linda Fregoso, “Las muertas en vida de México”, in Gabriel Gatti, ed., *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes, 2017, p. 126.

12 Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, traduit de l'allemand par Aline Weill, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1917], p. 47.

pueden negar el crimen sino que los deudos se resisten a aceptar la pérdida. Un ejemplo paradigmático es el de algunas Madres de Plaza de Mayo que siguen reclamando, hasta la actualidad, la aparición “con vida” de sus hijos víctimas de la dictadura argentina. La negación y/o la falta de evidencia de la muerte impide por lo tanto introducir una distancia entre pasado y presente. Los desaparecidos se quedan habitando con los vivos, imposibilitando el futuro. No es casualidad que el espectro se haya convertido en un *topos* representativo de este imposible duelo. En este sentido, el argentino Fernando Reati habla de “la presencia fantasmática del ausente¹³” y el chileno Michael Lazzara explica que:

“Allí donde no hay cuerpos, donde no hay pruebas materiales de la muerte y donde no hay ‘cierre’ para los familiares, los desaparecidos se mantienen en una suerte de limbo entre la vida y la muerte, como espectros vagando entre los vivos, esperando ser oídos, reconocidos y recordados¹⁴.”

No sólo la literatura del Cono Sur se apoderó ampliamente de esta metáfora como lo demuestran las novelas *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda o *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez que rozan lo fantástico por la errancia de los que fueron “tragados” por la violencia política del pasado, sino que el espectro se ha convertido en una figura recurrente en las narrativas de la memoria histórica de numerosos países que conocieron una historia traumática¹⁵.

zEl autor eligió el género literario más practicado en la región en la década de los años ochenta y el texto adopta, de hecho, muchos de los códigos de un testimonio mediato. El paratexto, compuesto de una introducción destinada a situar las circunstancias de producción, de numerosas notas, de anexos con fotos de víctimas y exhumaciones, artículos de prensa, cartas de amenaza, muestra que la obra se inscribe en un contexto de urgencia en el que es necesario documentar de manera fidedigna una realidad negada por las autoridades. “Este libro es obra de la realidad” advierte la nota preliminar¹⁶. El intelectual pone su pluma al servicio del padre del hijo desaparecido —su propio hermano Roberto Becerra en este caso— que cuenta en primera persona del singular como

13 Fernando Reati, “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia argentina”, *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 33(1), mayo 2004, p. 110.

14 Michael Lazzara, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, *op. cit.*, p. 164.

15 Ver Marine Auby-Morici et Silvia Cucchi, dir., *Spectralités dans le roman contemporain* (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017) que analiza la figura del espectro en novelas procedentes de España, Portugal e Italia. Ver también Paul Ardenne, “Entre fantomatique et métonymie. Stratégies de la disparition des corps dans l’art contemporain”, in Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, dir., *L’époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 247-270.

16 Longino Becerra, *Cuando las tarántulas atacan*, Tegucigalpa, Baktun Editorial, 2014 [1987], p. 5.

él y su mujer desafiaron la represión y el miedo para encontrar los despojos y conocer la verdad. Este trágico relato pretende también ser representativo de la experiencia de numerosas familias hondureñas que conocieron similar infortunio. “A todos los padres, madres, esposas, esposos, hermanos y hermanas que lloran la desaparición forzada de un ser querido, en Honduras y más allá de Honduras¹⁷” reza la dedicatoria del libro.

Más allá de estos aspectos convencionales que acabamos de mencionar, la obra presenta numerosas innovaciones formales que la alejan del marco teórico propuesto por críticos como John Beverley que contribuyeron a la canonización del género¹⁸. Por ejemplo, el autor/intelectual no pretende esconderse detrás de la voz del testificante, ser un médium transparente, sino que más bien pone en escena su lugar de enunciación como historiador. En efecto, el libro se articula en torno a varios relatos con narradores y tonos diferentes. Además del ya mencionado testimonio del padre de la víctima, el autor se encarga de ofrecer un contexto histórico detallado mediante dos historias de vida paralelas contadas en tercera persona: la del compromiso político del sobrino desaparecido que va desde 1976 hasta su secuestro y la del ascenso del jefe de las Fuerzas Armadas hondureñas, el General Gustavo Adolfo Álvarez Martínez, supuesto responsable de la desaparición de José Eduardo. Si bien la primera adopta la objetividad y sobriedad del discurso historiográfico, la segunda se asemeja a una biografía panfletaria que juega con la caricatura con el fin de denunciar la represión y la violación de los derechos humanos ejercidas por este personaje bajo la influencia de la ideología nazi. Tachado de “Adolfito del Trópico¹⁹”, “de furibundo partidario de Hitler en tierras catrachas²⁰” o de “Hitler pigmeo de Hibueras²¹”, la figura del General contrasta con el retrato de esos jóvenes, como José Eduardo, convertidos en mártires a pesar suyo por querer mejorar la suerte de los más desfavorecidos. Otro aspecto novedoso del texto para la época –veremos más adelante que esto se convierte posteriormente en una tendencia– consiste en dar la palabra a los verdugos revelando los hechos silenciados por el poder, cuando el testimonio canónico suele contar la historia únicamente desde abajo. De hecho, el autor inserta las declaraciones que el asesino, un ex miembro de la Contra llamado Miguel, hizo en 1986 a unos periodistas

17 *Ibid.*, p. 3.

18 Ver John Beverley, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 1987, p. 7-16. Recordemos que este artículo salió el mismo año que *Cuando las tarántulas atacan*.

19 Longino Becerra, *Cuando las tarántulas atacan*, *op. cit.*, p. 38.

20 *Ibid.*, p. 156.

21 *Ibid.*, p. 199.

norteamericanos acerca de la muerte de José Eduardo. Longino Becerra no sólo se contenta con relatar los hechos sino que se pone literalmente en los zapatos del victimario al inventar una narración verosímil de las secuelas psíquicas que le dejó el ejercicio de la violencia:

—Maté a puñaladas, delante de mis compañeros, a un sandinista que había sido llevado a nuestra unidad para interrogarlo. El hecho pudo pasar como otro cualquiera. Pero no fue así. Resulta que en esta oportunidad me manché de sangre las manos, el rostro y la ropa. Aunque no tardé mucho tiempo en hacerme una completa limpieza, a partir de entonces ocurrió algo inexplicable conmigo: cualquier líquido que tocaba se me volvía de color rojo en el acto, sobre todo el agua de beber²².

En efecto, la gran originalidad de esta obra radica en su hibridez entre dicción y ficción —retomando las palabras de Gérard Genette. Recordemos que, en los años 1980, no se solían leer ni escribir los relatos testimoniales mediante el prisma de la creación literaria. John Beverley no se refiere al valor literario del testimonio, siendo considerada la ficción una discursividad burguesa incompatible con el compromiso político²³. E incluso para Miguel Barnet, el primero en avanzar el concepto de “novela testimonio” a finales de los años 1960, la “imaginación” es un simple artefacto destinado a suscitar el interés del lector²⁴. El mismo Longino Becerra explica en su ya citada “Nota indispensable” que “[e]l esfuerzo creador sólo interviene en la estructura del cañamazo exigido por la presentación de los sucesos históricos²⁵”. Sin embargo, como lo anuncia ya el título de manera programática, el libro juega con los símbolos y las metáforas, lo que lo aleja de una simple estética realista. Ya hablamos de los tres relatos en torno a los que está construido el texto y que no dejan de alternarse hasta el desenlace. Pero, todavía falta la cuarta historia de la que consta la obra, la de la vida íntima de José Eduardo Becerra antes de su desaparición. Esta parte se distingue radicalmente de los otros relatos más factuales por su oscilación entre onirismo y profecía. Aquí, el narrador penetra en la psique

22 *Ibid.*, p. 357. El texto original aparece en itálicas.

23 Ver John Beverley, “Anatomía del testimonio”, art. cit., p. 15.

24 Ver Miguel Barnet, “La novela testimonio: socioliteratura”, in *Canción de Rachel*, Barcelona, Editorial Laia, 1979 [1969], p. 140. A partir de los años 1990, no sólo los escritores centroamericanos empiezan a modificar el pacto de lectura en torno al género testimonial creando espacios textuales abiertamente movedizos entre ficción y dicción sino que varios críticos se interesaron por su ambigüedad discursiva. Ver por ejemplo al respecto Werner Mackenbach, “El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia”, *Kamchatka*, 6, 2015, p. 409-434.

25 Longino Becerra, *Cuando las tarántulas atacan*, op. cit., p. 5.

del personaje víctima rastreando sus deseos y angustias más profundos a través de la escenificación de sus sueños, en los que se mezclan escenas eróticas y la imagen recurrente de una tarántula que lo persigue por todas partes, una lucha en la que acabará ganando Tánatos contra Eros:

La bestia entonces comenzó a caminar hacia ti lentamente, lentamente, con un movimiento bien coordinado de sus ocho patas. Quisiste gritar, pero tu voz no salía de la garganta, como si algo extraño la devolviera desde los labios hasta las cuerdas vocales; quisiste correr hacia otro punto del salón, pero tus piernas, acostumbradas a moverse con soltura por los repechos de *El Bosque*, no te respondieron, como si otra voluntad y no la tuya las tuviera bajo su dominio; quisiste defenderte con los puños, pero tus brazos estaban agarrotados²⁶.

Como podemos observar, esta cuarta historia presenta la particularidad de ser asumida por un narrador que le interpela al desaparecido usando de manera sistemática la segunda persona del singular. Mediante el uso iterativo de un vocativo que no tiene respuesta a lo largo de las cuatrocientas páginas, el autor produce un doble efecto: logra hacer sentir la ausencia, visibilizarla y, al mismo tiempo, de manera paradójica, restituirle una presencia, una existencia. El texto se convierte entonces en elogio fúnebre que tiene esa capacidad simbólica de resucitar temporalmente al fallecido. Al atribuirle una posición de interlocutor de la que normalmente está excluido por la muerte, el desaparecido adquiere una corporeidad fantasmática por esta tensión antagónica entre presencia y ausencia, entre palabra y silencio. El fragmento citado muestra también cómo el autor utiliza el sueño, en este caso la pesadilla, para contar lo irrepresentable²⁷, la violencia del secuestro y de la tortura de la que la víctima misma no pudo testimoniar (por ser el “testigo integral” como diría Giorgio Agamben²⁸). Sueños premonitorios, animal amenazante como símbolo de un poder represivo²⁹, ruptura de la frontera entre vivos y muertos mediante la imagen del fantasma, muchos elementos que

26 *Ibid.*, p. 341.

27 Ver el testimonio, *Pájara en fuga. Memorias de una anarquista centroamericana*, de la salvadoreña Nora Méndez (Álava, ISM-UPV/EHU, 2020) que también recurre al onirismo para narrar de forma indirecta las torturas sufridas. Explica que al ser secuestrada se sintió como un “fantasma” (p. 22) por estar sin estar en la cárcel clandestina. O sea que esta imagen que utilizan los familiares para designar a los desaparecidos es utilizada también por las mismas víctimas que lograron sobrevivir y contar su experiencia.

28 Ver Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 2003 [1998], p. 49.

29 El grupo paramilitar “Patria y Libertad”, que fue creado en 1971 en Chile, eligió la araña como símbolo por su similitud con la esvástica nazi. Interesante es ver que Longino Becerra tomó también un arácnido, en este caso la tarántula, para representar de manera alegórica el régimen represivo del General hondureño Gustavo Adolfo Álvarez Martínez, conocido igualmente por

hacen eco de las tradiciones mayas de la región centroamericana. No en balde, el autor utiliza la intertextualidad con el *Popol Wuj* para describir las reacciones del padre que busca al hijo en la morgue:

- ¿Eres acaso mi hijo? –le pregunté con decisión [a la calavera].
- Exámíname y lo sabrás –pareció decirme desde su silencio. [...]
- ¿Tus dientes? –le pregunté.
- ¡Completos! –me respondió.
- ¿Tu plano facial? –volví a interrogar a la calavera.
- ¡Alargado y anguloso! –me dijo con aplomo.
- Esas características son iguales a las de Eduardo –le apunté, con gran interés. [...]
- ¡Espera! –torné a decirle con una cara de desilusión en el rostro. Tus dientes son pequeños y ralos. ¡No eres mi hijo!³⁰

Este diálogo con las osamentas no deja de recordarnos la escena mítica entre la joven Ixkik' y la calavera de Jun Junajpu³¹. Sin embargo, en este caso, el encuentro no resulta en el nacimiento de una nueva vida como pasa con la preñez de Ixkik', sino en un intento fallido de dar digna muerte. Finalmente, Longino Becerra muestra que, a falta de posibilidad de entierro, sólo quedan las palabras como acto de sepultura³².

La cuestión de los desaparecidos no sólo atormenta a quienes experimentaron directamente los eventos traumáticos como Longino Becerra, sino también a artistas más jóvenes que sólo tienen recuerdos parciales de los mismos por haber nacido durante los conflictos armados centroamericanos. Así como ya empieza a existir un corpus de novelas escritas por autore(a)s de la así llamada “generación 1.5” en la región³³, también pasa lo mismo con el cine. En Guatemala donde la

su abierta orientación fascista. La cercanía con la esvástica aparece también sugerida en la obra estudiada, en los anexos con la referencia a los SS –Sanidad Social– (no hay páginas en los anexos).

30 Longino Becerra, *Cuando las tarántulas atacan*, op. cit., p. 197-198.

31 Ver Sam Colop, *Popol Wuj*, Guatemala, F&G Editores, 2011, p. 53-55.

32 El historiador francés Michel de Certeau explica que la escritura de la historia constituye un acto performativo de sepultura que permite liberar el presente del yugo del pasado. Ver *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 139: “D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre”.

33 Ver Julie Marchio, “Du retour du trauma chez les jeunes générations: De la mémoire à la postmémoire dans l'art centraméricain”, in María Elisa Alonso García, Emilie Delafosse, Yannick Llored y Christelle Schreiber Di Cesare, eds., *Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde hispanophone: la transmission en question*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2018, p. 233-251.

industria cinematográfica es casi nula, no poco sorprendente resulta la producción en 2019 de dos películas que abordan los hechos del pasado reciente: *Nuestras Madres* de César Díaz (nacido en 1978) y *La Llorona* de Jayro Bustamante (nacido en 1977). Aunque ambos jóvenes cineastas guatemaltecos denuncian la impunidad imperante en su país, el primero lo hace desde una perspectiva realista mientras el segundo se adentra en lo que intentamos definir como estética de la espectralidad. De hecho, Jayro Bustamante explica que se apoderó del género de terror, inspirándose en películas como *The Shining*, *The Witch* o *Rosemary's Baby*, para sensibilizar a las nuevas generaciones que desconocen la historia reciente de su país³⁴. Sin embargo, más allá de este argumento comercial destinado a seducir a sus más jóvenes compatriotas, *La Llorona* se sitúa más bien en ese espacio indefinido de lo fantástico. Como lo recuerdan los investigadores franceses Pierre Jourde y Paolo Tortonese, el adjetivo griego “phantastikon” designa inicialmente lo que remite a la imaginación y a la imagen. Dio lugar después a “phantasia”, que designa una aparición, una visión, y a “phantasma”, que significa “espectro”, “fantasma”³⁵. Y precisamente, la película ofrece hasta el desenlace una doble lectura que oscila entre imaginación e intervención de lo sobrenatural.

El viejo General Enrique Monteverde, bajo cuyos rasgos reconocemos al dictador Efraín Ríos Montt, responsable de los años más cruentos del conflicto armado guatemalteco entre 1982 y 1983 por haber aplicado la llamada estrategia de la “tierra arrasada” en las aldeas mayas, está a punto de ser juzgado por genocidio. En plena noche, se despierta sobresaltado por el llanto desgarrador de una mujer cuyo origen no logra entender. Sin embargo, parece ser el único en haberlo oído. ¿Padecerá algún achaque de demencia senil o este sonido fuera de campo tendrá alguna realidad —aunque sea inexplicable de una manera racional—? El espectador se pregunta desde el inicio si está compartiendo las alucinaciones auditivas, y más tarde visuales, del personaje o si realmente *La Llorona* del título de la obra está encarnándose en la pantalla. El pacto de lectura radica en esta incertidumbre, lo que constituye la esencia de lo fantástico según Tzvetan Todorov³⁶.

34 Ver Héctor Llanos Martínez, “Una Llorona para la generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala”, *elpaís.com*, 6 de noviembre 2019, [s.p.], en línea: <https://elpaís.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html> (consultado el 25 de marzo de 2020). Ver también Gaby Moreno, “Entretien avec Jayro Bustamante autour du film *La Llorona*”, *Cinespaigne.com*, janvier 2020, 33 min. [vídeo], en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBi9jM>> (consultado el 25 de marzo de 2020).

35 Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double: un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 34.

36 Ver Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

Vemos que Jayro Bustamante opta por contar el episodio del proceso penal contra uno de los más altos responsables de las violaciones de los derechos humanos en Guatemala desde la intimidad de la casa del verdugo en la que instala su cámara. Este enfoque original, aunque nada único en la región³⁷, no deja de suscitar la polémica. De por sí, el tema del juicio –que tuvo lugar en la realidad extratextual entre 2012 y 2013– es candente en el país ya que a pesar de que Ríos Montt fuera condenado a ochenta años de prisión, la sentencia fue cancelada por la Corte Constitucional, alegando un error de procedimiento. A falta de justicia humana, el cineasta inventa alguna justicia poética que roza lo sobrenatural. Y la ficción parece haber dado en el blanco por su carga subversiva: el equipo de producción recibió múltiples amenazas destinadas a interrumpir el rodaje, el cual tuvo que realizarse en la Embajada de Francia en Guatemala a raíz de las presiones recibidas³⁸. Por otro lado, al acercarse al hogar del victimario en el umbral de la muerte, la película asumió el riesgo de humanizarlo a partir de la debilidad de su vejez y de su enfermedad³⁹. Sin embargo, no provoca ninguna empatía en el espectador. Sus posiciones ideológicas no han cambiado con el tiempo y, en lugar de remordimientos, sigue justificando sus acciones del pasado como lo vemos en el juicio donde toma la palabra para defenderse: “Mi intención fue crear una identidad nacional en el país. Yo me declaro inocente. No sé de qué me están acusando⁴⁰”. De hecho, la meta del cineasta no parece ser la de escenificar el trauma del dictador que, como lo explica el historiador Dominick LaCapra, puede existir en algunos casos específicos:

Existe incluso la posibilidad de que haya un trauma del perpetrador, que debe reconocerse y elaborarse en alguna medida si es que los victimarios han de distanciarse de su compromiso anterior con prácticas e ideologías mortíferas. No obstante, la existencia de semejante trauma no implica igualar ni identificar a la víctima con el victimario⁴¹.

37 Ver Werner Mackenbach, “Le bourreau a-t-il droit à la parole? Batailles de la mémoire dans les récits contemporains en Amérique centrale”, en el presente libro.

38 Ver Héctor Llanos Martínez, “Una Llorona para la generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala”, art. cit., [s.p.].

39 Ver la crítica que le hace Elisabeth Franck-Daumas a la película, precisamente por la representación de ese General debilitado: “La Llorona, plus de pleurs que de mal”, *Libération*, 21 janvier 2020, [s.p.], en línea: <https://next.liberation.fr/cinema/2020/01/21/la-llorona-plus-de-pleurs-que-de-mal_1774373> (consultado el 25 de marzo de 2020).

40 Jayro Bustamante, *La Llorona*, Guatemala, La casa de Producción, 2019, ver 20'30.

41 Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005 [2001], p. 98.

Más bien Jayro Bustamante pretende romper con la ceguera de parte de la sociedad guatemalteca que sigue negando los crímenes del pasado. Y para ello parte del ámbito familiar del victimario, o sea de los que a priori están menos dispuestos a aceptar la verdad por la lealtad que le tienen a la figura del patriarca: la esposa, la hija, la nieta y la empleada doméstica indígena que ha crecido en el hogar. Las tres generaciones de mujeres van a experimentar un proceso de concientización bajo la influencia de la Llorona que viene a “habitar” la casa. Pero la que más evolucionará será la primera, quien afirma a inicios de la película, a raíz del juicio donde escuchó las declaraciones de las víctimas violadas durante la guerra: “Esas indias que llegaron a depositar en el tribunal son putas a las que pagaron para mentir⁴²”. Con la reciente llegada de Alma, una joven empleada indígena cuyo nombre no es nada casual, la leyenda popular latinoamericana empieza a materializarse. Si bien reconocemos los elementos arquetípicos de la misma, “una mujer fantasmal vestida de blanco que irrumpe en la noche clamando por sus hijos desaparecidos⁴³”, se resemantiza aquí el mito a la luz de la historia guatemalteca reciente: en este caso, la mujer no es una asesina infanticida que fue abandonada por el marido, sino que es una víctima de un poder represivo que mató al esposo y ahogó a los hijos en el río. Por lo tanto, “vuelve” para pedir y quizás para hacer justicia.

El cineasta logra crear un ambiente agobiante, no sólo por los manifestantes que protestan contra la anulación de la condena del dictador sitiando la casa a gritos de “Sin justicia, no hay paz”, sino también por la presencia enigmática de este personaje femenino muy sensual que viene progresivamente a turbar la armonía familiar y el orden del presente. El drama va a jugarse a puertas cerradas. Esta bella mujer silenciosa, con túnica blanca y pelo suelto, suscita a la vez deseo y pavor en el viejo General que va enloqueciendo obsesionado por ella⁴⁴. A su contacto, la violencia de antaño surge nuevamente bajo la mirada atónita de la familia. Pero el pasado traumático hace también irrupción en el presente a través de los sueños de la esposa del dictador. Ella se ve a sí misma en la piel de las mujeres indígenas perseguidas por los soldados durante el conflicto armado. Y asiste, impotente, al asesinato de sus dos hijos. ¿Se tratará de simples pesadillas en las que se identifica con las víctimas a las que insultaba

42 Jayro Bustamante, *La Llorona*, *op. cit.*, 24’.

43 Alberto Martos García y Aitana Martos García, “Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico”, *Universum*, 30(2), 2015, p. 183.

44 El joven director de fotografía costarricense Nicolás Wong trabajó el juego de miradas con primeros planos y el uso del campo/contracampo así como la luminosidad con filtro azul: la luz que emana de Alma contrasta con la penumbra de la casa que parece inundada por el elemento acuático.

hace poco? ¿O estará posesionada por la misteriosa Alma que la obliga a vivir su experiencia pasada en carne propia? El espectador tiene la posibilidad de elegir su interpretación. Aunque seguimos dudando de la posibilidad de un cambio profundo en el personaje de la esposa, el cineasta parece sugerir que este sí existe para las generaciones más jóvenes: la de la hija que cuestiona el papel del padre durante la guerra y le acusa a la madre de cierta complicidad tácita y sobre todo la de la nieta que desea aprender de las culturas mayas de su país. Dicho de otra manera, más allá del horror pasado cuyas secuelas se manifiestan en el presente, la película parece querer transmitir un mensaje esperanzador en cuanto a la posibilidad de una futura convivencia basada en el reconocimiento de la igualdad del Otro en Guatemala.

Como lo acabamos de ver mediante la lectura del testimonio de Longino Becerra y de la película de Jayro Bustamante, el espectro constituye una metáfora recurrente para representar a los que no recibieron sepultura y cuya muerte no pudo materializarse ni objetivarse. Los desaparecidos no se pueden inscribir en la linealidad de la temporalidad ya que no acaban de morirse nunca. Por lo tanto, su representación se hace bajo la modalidad de la irrupción de un anacronismo en el presente que viene a marcar una deuda no resuelta con el pasado. Observamos que el espectro puede manifestarse bajo la doble modalidad de la evanescencia contra la que se lucha –como lo hace el narrador de *Cuando las tarántulas atacan* al convocar al fallecido interpellándolo directamente– y de la presencia inquietante que ronda exigiendo reparación de los vivos –como es el caso de *La Llorona*. La fotógrafa salvadoreña Muriel Hasbún logró sintetizar este doble movimiento en su obra en la que retrata a sus antepasados exterminados por el Holocausto: las siluetas intervenidas de sus fotografías se sitúan en esa incertidumbre entre aparición y desaparición dejando al espectador en la confusión⁴⁵.

Una estética de lo absurdo: la risa ante el vacío

Otros autores y artistas recurren a lo absurdo para abordar la cuestión de la desaparición forzada en América Central. En su sentido etimológico, este adjetivo que viene del latín “absurdus” significa “discordante”, “fuera de tono” y, en su sentido figurado, designa algo “fuera de lugar⁴⁶”. La salvadoreña Claudia

45 Ver Julie Marchio, “(Pos)memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿de un trauma a otro?”, *Revista de Historia*, 36, 2019, p. 30-31.

46 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

Hernández es una maestra de esta estética que trabaja en torno al sinsentido, al vacío. No en balde, le rinde homenaje a Eugène Ionesco, uno de los fundadores del teatro del absurdo, en su cuento “Molestias de tener un rinoceronte⁴⁷”. En “Manual del hijo muerto”, el narrador extradiegético les da instrucciones a los padres que se encuentran ante el cadáver destrozado de su hijo. No facilita ninguna explicación sobre el asesinato, ni sobre el reencuentro. El lector se sitúa ante esa voz anónima que parodia el tono pragmático y prescriptivo de cualquier manual destinado a montar aparatos electrodomésticos, salvo que en este caso se trata de ensamblar las diferentes piezas del cadáver:

Antes de iniciar la labor, se sugiere además cerciorarse de que cada una de las partes que le han sido entregadas se corresponda con las señas particulares de su hijo y ensamblen armoniosamente. [...]

¡Atención! Atender estas medidas de precaución puede evitarle un desgaste innecesario en el caso de que le hayan entregado los pedazos de un hijo equivocado. Asegúrese, también, de no firmar de recibido antes de estar completamente seguro (A) de que el contenido del paquete le pertenece en su totalidad. **Recuerde que no se aceptan devoluciones⁴⁸.**

El tono impersonal propio del lenguaje comercial, las notas a pie de página y los diferentes recuadros con consejos producen un desfase con respecto al sufrimiento que conlleva el tema. Con esta estrategia, la autora provoca un efecto de sorpresa en el lector que no puede quedarse indiferente ante la aparente banalidad de la operación⁴⁹.

La novela *El corazón del silencio* (2004) de la escritora chileno-costarricense Tatiana Lobo también escenifica el vacío dejado por los desaparecidos a partir de una estética que juega con los contrastes y los efectos cómicos. Si bien estos no llegan a suscitar la risa del lector, lo invitan frecuentemente a sonreír a pesar de la gravedad del tema tratado. La autora no se adentra aquí en la historia de Costa Rica como lo suele hacer en el conjunto de su obra, sino en la de su país

47 Claudia Hernández, “Molestias de tener un rinoceronte”, in *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa, 2007, p. 11-13.

48 Claudia Hernández, “Manual del hijo muerto”, in *ibid.*, p. 107-109, cita p. 107. El recuadro y las negritas constituyen elementos de la presentación del cuento que imita el estilo de las instrucciones de uso.

49 Ver el artículo de la socióloga May Du, “Le rire par l’absurde : étrange surréaliste, rire existencialiste et absurde contemporain”, *Revue Proteus-cahiers des théories de l’art*, 2, septembre 2011, p. 38: “Le rire par l’absurde se rapproche quant à lui du rire de surprise, dans le sens où il est souvent provoqué par une situation étonnante, étrange, surréelle ou farfelue”.

de nacimiento, recurriendo a muchos elementos autobiográficos basados en sus recuerdos de infancia en la pequeña localidad de Puerto Varas, ubicada al sur de Chile. Con ocasión de un congreso profesional, Yolanda, una socióloga de mediana edad que trabaja en Ginebra para las Naciones Unidas, vuelve a su país natal que había abandonado tres décadas atrás, antes del golpe de Estado de 1973. Aprovecha la oportunidad para visitar a su vieja prima Aurelia, quien la educó a partir de sus cinco años, a raíz de la muerte accidental de sus padres. El relato narra el reencuentro de estas dos mujeres opuestas en todo más allá del afecto compartido en el pasado: Yolanda trabaja en la defensa de los derechos humanos mientras Aurelia es una ferviente admiradora de la figura del “General”. La primera se pasa la vida viajando de un lugar a otro del globo mientras que la segunda vive sola, encerrada en una inmensa casona de madera, heredada de sus ancestros alemanes instalados en Chile a finales del siglo XIX. La una es feminista y asume libremente su sexualidad; la otra defiende los valores de la religión católica y los principios del patriarcado, reivindicando su virginidad y la honra que esta conlleva. Hasta su apariencia física difiere: Yolanda es gorda y baja mientras que Aurelia es alta y seca. Este dúo de personajes, caracterizado por las dicotomías y la caricatura, constituye a la vez una metáfora y una metonimia⁵⁰ de las divisiones ideológicas que siguen fracturando a la sociedad chilena de la postdictadura.

Pero Tatiana Lobo no enfoca tanto el tema mediante el prisma de las “batallas de la memoria”, sino más bien a partir de la construcción de una alegoría del “pacto del silencio” sobre el que se estableció la transición chilena⁵¹. Según piensa la vieja Aurelia antes de la llegada de su prima: “La política, como la religión, es un tema peligroso para la armonía familiar. Hay que hacer como si nada hubiera pasado

50 Ver Valeria Grinberg Pla, “Recordar y escribir para vivir. La recuperación (inter)subjetiva del pasado en *El corazón del silencio* de Tatiana Lobo y *Con Pasión Absoluta* de Carol Zardetto”, *Istmo, Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 16, junio 2008, [s.p.], <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/grinberg_recordar.html> (consultado el 12 de mayo de 2020). La investigadora argentina explica que las relaciones de las dos mujeres son “metáfora y metonimia” de las tensiones de la sociedad chilena que se manifestaron en el momento del referéndum de 1988 y de la detención del General Augusto Pinochet en Londres en 1998.

51 Ver Katherine Hite, “La superación de los silencios oficiales en el Chile posautoritario”, in Anne Pérotin-Dumon, dir., *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007, 40 p., <<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/hite.pdf>> (consultado el 21 de mayo de 2020): “En rigor, ese silencio se dejó traslucir durante la mayor parte de la década de 1990 a pesar de la gama cada vez más abundante de informes de investigación, testimonios, documentales, películas, memorias y otros tratamientos descriptivos de los últimos cuarenta años” (p. 6). Ver también Michael Lazzara, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, op. cit., p. 44: “Se convirtió en un tema que, al menos en los círculos oficiales, estaba más bien velado por un pacto tácito del silencio”.

[...⁵²]. Silencio, disimulación, simulacro, tales son los mecanismos de represión de la memoria que aparecen escenificados en la novela y que funcionan como motores de la teatralidad con la que la autora optó por representar las tensiones latentes⁵³. Más allá de las divisiones ideológicas, Aurelia esconde dos secretos: la desaparición inexplicada de Marcelo, su hermano, durante la dictadura, y la presencia de los fantasmas que la rodean. El espacio de la vieja casona ancestral se va a convertir en el escenario teatral de este reencuentro del que el lector será el espectador. La cocina, con su antigua estufa de hierro importada de Alemania en el siglo XIX, el aparador calificado de “trinche” y una mesa, serán el centro de ese drama que se desarrolla a puertas cerradas durante los cuatro días que dura la visita de Yolanda:

La cocina las recibió como un bien montado escenario en espera de las actrices que habrán de entretener al público durante dos horas o más. Y ellas se esforzaron, con la mejor voluntad, por cumplir con sus papeles poniendo todo su talento en llevar a buen fin la misión de engañarse mutuamente⁵⁴.

Para evitar cualquier conflicto, antes de la llegada de su prima, la vieja Aurelia piensa en quitar el retrato del “General” religiosamente colocado encima del trinche, escondiéndolo entre las servilletas del mueble. “Religiosamente” no es una mera expresión ya que Aurelia besa a diario a la fotografía del que considera un “santo⁵⁵”. Este gesto sacrílego es el primer acto de disimulación de ese pasado todavía presente a punto de irrumpir en cualquier momento. Si el retrato ha abandonado el escenario, su existencia sigue latente –lo que constituye una metáfora de los enclaves autoritarios que permanecen en esa sociedad posdictatorial. Y precisamente, nada más llegar, Yolanda le ayuda a la anciana a disponer la mesa dirigiéndose hacia el trinche en pos de servilletas. Aurelia (y el lector) tiene el aliento cortado: “[...] disimuló su inquietud y bebió un sorbo de té⁵⁶”. Aunque se trata de una falsa alarma, la tensión se ha instalado. Cuanto más busca Yolanda la verdad acerca de la desaparición de Marcelo, más esfuerzos hace Aurelia por esconder el retrato de Pinochet. Este pasa por lo tanto de la gaveta de las servilletas a la de las sábanas de la habitación antes de terminar en el cuartito lleno de polvo y de telarañas debajo de la escalera de la entrada, en el suelo, boca abajo, con una caja de galletas

52 Tatiana Lobo, *El corazón del silencio*, San José, Ediciones Farben, 2004, p. 23.

53 Tatiana Lobo estudió teoría de la dramaturgia en la universidad y su primera obra literaria fue una pieza de teatro titulada *El caballero del V Centenario* (1989).

54 Tatiana Lobo, *El corazón del silencio*, *op. cit.*, p. 84.

55 *Ibid.*, p. 184.

56 *Ibid.*, p. 33.

encima. Vemos cómo el que ocupó las funciones más altas del Estado se ve poco a poco relegado antes de caerse literalmente de su pedestal. De entrada, esa escena jocosa plantea el tono tragicómico a partir del que la autora decidió abordar el difícil tema de la memoria histórica de la dictadura.

Mediante los numerosos cambios de focalización operados por el narrador extradiegético –que cumplen con una función semejante a la de los apartes de los actores en el escenario–, el lector se adentra en los pensamientos de cada una de las dos protagonistas y se convierte en testigo de dos perspectivas antagónicas no verbalizadas. El desfase entre lo que dicen y lo que callan no deja de suscitar un efecto de sorpresa que invita a sonreír. Como lo recuerda Henri Bergson, uno de los recursos de lo cómico es el mecanismo del resorte basado en una oposición entre dos fuerzas⁵⁷. En este caso, Aurelia se esmera en disimular sus secretos (movimiento de compresión del resorte), pero la verdad siempre está a punto de estallar, sea por un acto suyo de torpeza, sea por la obstinación de Yolanda por averiguar lo que la otra le oculta (mecanismo contrario de extensión del resorte). De hecho, Yolanda desempeña el papel de detective que quiere investigar la misteriosa desaparición de su primo Marcelo de la que le informó Aurelia, sin más explicación, en una carta hace muchos años. Si bien se le ocurre pensar que él está “haciendo su vida en algún lugar, escondido, huyendo de algún desaguisado con la justicia⁵⁸” –retórica oficial de la dictadura–, el lector se sitúa en una posición de superioridad con respecto al personaje desde el inicio, como lo vemos en este fragmento del primer capítulo: “Entonces sonó el timbre y Aurelia se sobresaltó. Sabía que no podía ser nadie más que Yolanda pero siempre estaba ahí ese mal recuerdo íntimamente relacionado con el sonido intrusivo y doloroso cuando le trajeron el cadáver de Marcelo⁵⁹”. Ironía de la novela y de la autora, descubrimos rápidamente que el desaparecido de la familia era un fiel defensor de la dictadura a quien los militares torturaron y asesinaron por error: estaba en un mal momento en el lugar equivocado. El cadáver le fue entregado a Aurelia para que lo enterrara en el pantano del jardín. Fue el momento cuando hicieron su aparición los fantasmas que pasaron a vivir en la vieja casona de madera.

A diferencia de la película *La Llorona* que abordamos anteriormente, no es la víctima la que vuelve para obligar a que los vivos recuerden. El desaparecido encarna aquí el corazón del silencio, como reza el título de la novela, y su

57 Ver Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, 1999 [1940], p. 53-59.

58 Tatiana Lobo, *El corazón del silencio*, op. cit., p. 148.

59 *Ibid.*, p. 29.

evocación se ve censurada y reprimida. Precisamente, Lobo explora las consecuencias de este terrible silencio en la psique de los familiares. Dicho de otro modo, pone de realce las secuelas psíquicas producidas por un evento traumático que no pudo ser objeto de ningún proceso de elaboración o trabajo de duelo. Por lo tanto, la casa habitada se convierte en un cronotopo privilegiado de la escenificación del trauma, cuya característica principal según Dominick LaCapra es la colisión de las temporalidades⁶⁰. En este caso, no se perfila ninguna estética del miedo ya que sabemos que los fantasmas sólo existen en la percepción que tiene Aurelia de la realidad. Esos seres incorpóreos que representan a las cinco generaciones de la familia no le infunden ningún miedo a la anciana, sino que le permiten romper su soledad cotidiana⁶¹. En cambio, se convierten en un nuevo motor de lo cómico ya que Aurelia hace todo lo posible para disimular su existencia a la joven prima. Aunque logró atraparlos con frascos de mermelada y encerrarlos en el cuartito debajo de la escalera junto con el retrato del “General” antes de la llegada de Yolanda, la Tontaloca se le escapó y se pasea ahora por la casa entre las dos primas, como lo hace el pasado, siempre a punto de turbar el orden del presente. A pesar de sus esfuerzos por guardar el silencio, la verdad estallará en el desenlace de la novela que corresponde a la detención del General Pinochet en Londres en 1998. Al enterarse de la noticia por la televisión, Aurelia rompe a llorar y comenta:

—sí, estaba en un hospital de Londres, se sonó la nariz con su servilleta almidonada, y un español dio la orden para que lo asaltaran cuando estaba inconsciente por la anestesia, figúrate, qué cobarde, tomó otra vez la servilleta y la presionó con ligeros golpecitos contra los párpados. Jamás me hubiera imaginado que la reina Isabel fuera comunista, tan sería y tan gente como parece⁶².

Yolanda ya no puede más y le suelta finalmente a la cara: “Y esa obsesión... para ti hasta Shakespeare es comunista. [...] ¡Ya no te aguanto más, nazi de mierda⁶³!”. Y el narrador, siempre irónico, introduce distancia con los personajes

60 Ver Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, op. cit., p. 90.

61 La aparición de los fantasmas se puede interpretar como un retorno de lo reprimido que no designa el retorno a la consciencia del evento traumático sino un sustituto del mismo. Como lo recuerda el psicoanálisis, los eventos reprimidos sólo se pueden manifestar en la consciencia de manera deformada ya que su forma original es insoportable. Ver Jacques Lacan, *Le séminaire. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 181-182. Por lo tanto, según nuestra interpretación, la irrupción de los fantasmas en la vida de Aurelia, tras el entierro clandestino de su hermano, constituye una forma de síntoma postraumático.

62 Tatiana Lobo, *El corazón del silencio*, op. cit., p. 202.

63 *Ibid.*, p. 203.

y el conflicto al interrogarse: “Pero qué tenía que hacer el pobre Shakespeare en la cocina de Aurelia⁶⁴”. Referencia al teatro, alusión al fantasma de Hamlet, el narrador y la autora muestran que el silencio dista de ser sinónimo de olvido. Como tampoco el consenso avanzado por la retórica oficial de la transición lo es de la reconciliación.

La novela del escritor guatemalteco Dante Liano, *El abogado y la señora* (2015), juega también con los contrastes al provocar un encuentro entre lo cómico y lo trágico. En efecto, la historia de una ex militante de izquierda, cuyo marido forma parte de la larga lista de los desaparecidos guatemaltecos, es contada por un abogado sin escrúpulos que declara repetidas veces que “no le importa nada⁶⁵”, salvo su propia supervivencia en el mundo de las clases bajas de las que proviene. Claramente aquí el autor recurre a la architextualidad con el género de la novela picaresca. Si las obras inspiradas en la corriente de *El Lazarillo de Tormes* buscaban romper con el ideal caballeresco del Renacimiento, Dante Liano se inspira libremente en este subgénero para mostrar el fracaso de las utopías revolucionarias que alimentaron las décadas del conflicto armado en Guatemala. La desilusión, el desencanto, el cinismo son términos que fueron utilizados por la crítica para caracterizar esta literatura escrita en el período de posguerra que hace “un retrato de las sociedades centroamericanas en caos, inmersas en la violencia y la corrupción⁶⁶”. Sin embargo, a diferencia de una novela como *El asco* (1997) del salvadoreño Horacio Castellano Moya –considerada como un modelo de la escritura antes descrita–, el narrador del libro de Dante Liano no “vomita⁶⁷” sobre esa sociedad abyecta sino que apuesta por reírse abiertamente de ella.

64 *Ibid.*, p. 203.

65 Dante Liano, *El abogado y la señora*, *op. cit.*, ver p. 26, p. 40 y p. 52.

66 Ver Beatriz Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2009, p. 27. Ver también Alexandra Ortiz-Wallner, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

67 Ver Horacio Castellanos Moya, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Barcelona, Tusquets, 2007 [1997], p. 120: “Vomité, Moya, el vómito más inmundoso de mi vida, la más sórdida y asquerosa manera de vomitar que podés imaginar, porque yo era un tipo vomitando sobre un vómito [...]”. Esta frase resume bien la violencia con la que el narrador de esta novela retrata la sociedad salvadoreña a la que abandonó para instalarse en Canadá. A diferencia de *El asco*, el narrador de la novela de Dante Liano sigue viviendo inmerso en la sociedad que describe y no tiene ninguna vía de escape. Por lo tanto, el distanciamiento que no tiene por el alejamiento geográfico, lo consigue por la risa.

Como en el género picaresco, la narración en primera persona es asumida por el abogado Abundio Revolorio, un antihéroe dedicado a estafar a sus humildes clientes ya que, como él mismo lo explica “[e]l arte de este bufete es sacarle la plata a los que no la tienen. Y a los que tienen poco, sacarles todo⁶⁸”. Para ello, recurre a varios asistentes encargados de cazar a las desprevenidas presas que van en pos de algún asesoramiento en la resolución de diligencias administrativas simples. Gracias a un lenguaje falsamente salpicado de términos sacados de la jerga oficial, los tramitadores echan el anzuelo delante de la Municipalidad y los pobres –la mayoría analfabetos– caen atrapados en lo que el narrador llama su “oficina de trampas” (que es el título de la primera parte). Hemos dicho que el narrador era abogado pero, en realidad, ni siquiera cursó la secundaria y se compró el título que colocó en la pared encima de su escritorio por si alguno de sus clientes sabe leer. Este impostor aprendió el oficio en su mísero pueblo de origen con su astuto maestro, el Licenciado Vargas, antes de ser despedido por haberle robado, lo que constituye un nuevo guiño al subgénero español utilizado por Dante Liano en esta novela. Se entiende, el narrador autodiegético esboza aquí una confesión detallada de sus múltiples hurtos⁶⁹ que, por no estar acompañada de ninguna clase de arrepentimiento, se asemeja más a una guía de supervivencia destinada a escapar del submundo de los indigentes guatemaltecos o a un manual de consejos para engañar al prójimo.

En la primera parte dedicada a las andanzas del personaje, lo cómico lo permea todo y el conflicto armado que está destrozando el país casi ni aparece⁷⁰. En su mísero mundo ladino donde impera el hambre, no hay lugar para llevar a la práctica ideales de justicia social. Sólo reina una lógica individualista cuya meta es medrar a toda costa, aparentando lo que uno no es. De hecho, nos depara un cuadro satírico de una sociedad clasista basada en la exclusión en cada estrato, empezando con los indígenas en el escalón más bajo: “Las relaciones con los indígenas en el pueblo eran así. Ellos por un lado, nosotros por el otro.

68 Dante Liano, *El abogado y la señora*, *op. cit.*, p. 193.

69 Aunque se trata de una confesión que habla con lujo de detalles de las estrategias de supervivencia basadas en el delito, el narrador explica que sólo dice parte de la verdad ya que, como lo explica, “no soy tan estúpido como para creer que todas [mis aventuras] son dignas de ser contadas” (*Ibid.*, p. 16).

70 Sólo dos referencias a la guerra aparecen en esta primera parte. Obdulio, uno de los hermanos del narrador, habría formado parte de los “escuadrones de la muerte”, lo que no parece molestarle al abogado: “No lo desprecié. No porque fuera mi hermano, sino porque no me importa un carajo lo que cada quien haga con su vida” (*Ibid.*, p. 26). La otra referencia es al autor Luis de Lión, al que reconocemos bajo los rasgos de ese escritor indígena que vendrá a formar parte de la lista de los desaparecidos (ver *Ibid.*, p. 58).

[...] Eso sí, para cogerse a las indígenas no había separación⁷¹. Y más allá de su autorretrato basado en la autoirrisión, multiplica los ejemplos de personajes secundarios que lograron ascender en el escalafón con métodos reprensibles: si “la” Miriam, una de sus siete esposas que empezó siendo maestra rural, consiguió el cargo de viceministra fue por “salta[r] de una cama a otra⁷²”. Y “la” Encarna, otra esposa suya, pasó a ser decana de alguna facultad con paciencia y zalamería “cargándole la bolsa al profesor⁷³”. Es cierto que en ese panorama socarrón, los maestros y los académicos salen muy mal parados, lo que no deja de ser gracioso sabiendo que el autor de la novela es también catedrático en Milán desde hace años. Y no falta el juego con los estereotipos sociales en general, la mujer mandona y el marido dominado o el esposo “cornudo” que termina siendo tranquilizado por el amante de la esposa. El narrador no sólo recurre a la burla –en su doble sentido de engañar y ridiculizar–, sino que también hace alarde de un amplio abanico de procedimientos relativos a lo cómico, siendo la repetición uno de los más evidentes. El relato sucesivo de sus siete matrimonios, que vienen a terminar siempre en el mismo fracaso –con la mujer que le pide el divorcio por borracho empedernido– se convierte en cantinela risible. De hecho, su alcoholismo parece ilustrar el dicho que se le suele atribuir a Miguel Ángel Asturias: “En Guatemala sólo loco y borracho se puede vivir”. Y los refranes, los chistes, los juegos de palabras, las hipérbolas, las antífrasis, la mezcla entre el lenguaje popular –incluso vulgar– y los términos cultos –incluso anticuados– tampoco están ausentes en este alegre y triste retrato que el (falso) abogado hace de la sociedad en la que le toca vivir. Si bien Dante Liano suele recurrir al humor y la ironía en el conjunto de su obra, aquí da un paso más al provocar la risa del lector por el recurso a lo grotesco y lo carnalesco. Y numerosas son también las escenas en las que los personajes de este submundo sueltan carcajadas⁷⁴ de las que el lector se convierte en espectador y cómplice.

71 *Ibid.*, p. 21.

72 *Ibid.*, p. 51.

73 *Ibid.*, p. 17.

74 Las diferentes escenas en las que se desatan las carcajadas de los personajes ante un espectáculo grotesco son varias: en una función teatral, en la que el narrador es actor (ver *Ibid.*, p. 28-31); en la “verdadera boda fingida” que éste organiza con Jessy, la china, con el único propósito de “llevársela a la cama” (ver *Ibid.*, p. 52-55); o en el cine (ver *Ibid.*, p. 34-35). La primera se caracteriza por la bufonería y la segunda por un juego con el travestismo de la realidad. En cuanto a la última, representa la inversión de los valores y de la jerarquía social de la que habla Mijaíl Bajtín en relación con el carnaval: “Entre semana íbamos al cine, que estaba a la vuelta de la esquina. Como no teníamos mucho dinero entrábamos a galería, que costaba la mitad de la platea. [...] De vez en cuando, los de galería nos asomábamos hacia la platea, y

La segunda parte, titulada “El pasado que vuelve”, con el relato interpolado en tercera persona de la guerrillera sobreviviente que acaba de proceder a la exhumación de los despojos de su marido constituye aquí un claro efecto de sorpresa y un obvio desfase con lo anterior⁷⁵. Aunque existe una ruptura en el tono, el lector empieza a sonreír con amargura, no por la farsa como lo vimos anteriormente, sino por la experiencia absurda que vive la mujer en el momento del reencuentro con los restos del esposo, muchos años después de la guerra:

Al comisario le pareció un descuido, pero comprensible, que la mujer no llevara nada para depositar los huesos. Tenía que entregarle el cadáver, allí mismo, y luego hacerla firmar un acta en la comisaría.

—Muchachos —dijo a los hombres que esperaban órdenes— ¿tienen algo dónde meter los huesos?

—Una bolsa de plástico —dijo uno de ellos, que sacó de sus bolsillos una bolsa de supermercado⁷⁶.

En este gesto sacrílego, observamos una nueva inversión grotesca entre lo sagrado y lo vulgar, entre lo alto y lo bajo. Pero esta vez, la transgresión no viene de la mirada sarcástica del narrador sino de la realidad misma. ¿Por qué esta mujer recurre a los servicios de ese abogado “embaucador de incautos⁷⁷” para solicitar resarcimiento del Estado por el sufrimiento experimentado en la guerra? ¿Por qué dirigirse a “un hijo de puta⁷⁸” —como él mismo se define— en un caso de violación de los derechos humanos que a priori reclama integridad y moralidad para tratarlo? Es lo que quiere descubrir el narrador y lo que constituirá el objeto

lanzábamos una escupida a ciegas. Luego nos reíamos de oír los improprios que venían desde abajo” (*Ibid.*, p. 34). En esta escena los pobres se encuentran arriba, en lo alto, y escupen a y se rien de los más privilegiados que se encuentran abajo. Ver Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 368: “L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque. En bas, à l'envers, le devant-derrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à celle du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore”.

75 En su reseña de la novela, el periodista guatemalteco Arturo Monterroso habla con razón de una estructura bipartita de la obra que califica de “sinfonía de dos movimientos con un *allegro* y un *adagio*”. Ver “El abogado y la señora”, *elperiodico.com.gt*, 26 de julio 2015, [s.p.], <<https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2015/07/26/el-abogado-y-la-senora/>> (consultado el 25 de noviembre de 2019).

76 Dante Liano, *El abogado y la señora*, op. cit., p. 84-85.

77 *Ibid.*, p. 16.

78 *Ibid.*, p. 67.

de la tercera parte “Explicación no pedida”. En efecto, el testimonio de la mujer no suscita la empatía esperada. El abogado percibe su dolor pero se muestra incapaz de sentimientos. Nada extraño de una persona que escucha canciones rancheras, como las de Cornelio Reyna, ya que “es como si [me] dieran, en préstamo, una guitarra donde vibran las notas que la naturaleza se negó a regalar[me]”⁷⁹. Como lo explica, sólo piensa en los honorarios que va a cobrar con la indemnización solicitada por la mujer al Estado:

Por más conmovedor que hubiera sido su relato, yo sabía que faltaban algunos elementos, y que me tocaba descubrirlos. Eso haría aumentar mis honorarios, y quizá, si me iba bien, una ración mayor del pastel en la concesión de la compensación a los exiliados políticos⁸⁰.

Por un lado, Dante Liano opta por representar las secuelas del conflicto armado mediante la mirada caricaturesca de los indiferentes para denunciar la falta de compasión que suscitan las víctimas y los sobrevivientes en esa sociedad de posguerra. Por otro, muestra que la justicia sólo se puede conseguir mediante la corrupción y el chantaje ya que la lógica imperante con respecto al pasado reciente sigue siendo la “Ley del Talión”⁸¹. Y hasta los ex revolucionarios tienen la misma actitud reprensible que los del submundo descrito por el narrador en la primera parte. A diferencia de lo que ocurre en el género picaresco, en la presente novela no existe ninguna perspectiva moralizante y nadie se salva. Pero sí, hay una moraleja. Y sólo podía ser cómica. La mujer que finalmente acaba de percibir la compensación del Estado deja definitivamente el país sin pagarle los honorarios al (falso) abogado: el engañador engañado, un recurso bien conocido de la farsa que trabaja otra vez con la inversión⁸². Ante tal situación, sólo le queda la risa al narrador:

Chita Ramos [su asistente] se comenzó a reír. Primero despacio, luego se contagió a sí mismo, y enseguida le entró un torrente de carcajadas que lo hacían doblarse sobre el estómago. Me enojé, pero cuando vi que era inútil hacerse mala sangre, me sonreí al verlo de tan buen humor. Al hacerlo se me pegaron las risas, y también yo comencé a carcajearme, a tal punto que parecíamos un par de locos, él casi cayéndose al suelo de los estertores y yo somatando el escritorio, con los ojos llenos de lágrimas. Hacía tanto tiempo que no lloraba de reír⁸³.

79 *Ibid.*, p. 69.

80 *Ibid.*, p. 125.

81 *Ibid.*, p. 187.

82 Ver Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 71.

83 Dante Liano, *El abogado y la señora, op. cit.*, p. 197.

La risa cómica del inicio de la novela se convierte poco a poco en risa por lo absurdo, en risa catártica ante la indiferencia del sufrimiento y la corrupción de la justicia. Como el personaje del abogado, el lector termina la novela riéndose y llorando a la vez sin saber bien cuál de los dos provoca lo otro. Por lo tanto, el autor convoca al cuerpo del lector, proponiendo paradójicamente un acto de lectura corporal para representar el vacío correspondiente a la ausencia de los desaparecidos.

Conclusiones: ¿Una singularidad del desaparecido en Centroamérica?

Aunque existe una invisibilización de la figura del desaparecido en Centroamérica a nivel oficial, intentamos mostrar con este trabajo que sí existe un corpus literario y artístico en la región que rompe con la desmemoria institucionalizada y exhibe la brecha del Archivo. Es cierto que se trata todavía de un proceso marginal en comparación con la producción del Cono Sur, un fenómeno en curso de elaboración como lo vimos con la película *La Llorona* de Jayro Bustamante que acaba de salir a finales del año 2019 en Europa y en marzo del 2020 en Guatemala. Sin embargo, ya empezó muy temprano, durante los mismos conflictos armados, como lo demuestra la publicación en 1987 del testimonio *Cuando las tarántulas atacan* del hondureño Longino Becerra –aunque el libro pasó desapercibido por la censura, lo que será también el caso de otras obras “olvidadas” que están por “descubrirse”. Además, la figura del desaparecido parece cobrar cada vez más importancia dentro del contexto de los primeros juicios contra los militares acusados de violaciones de los derechos humanos que empezaron en la década de 2010 en Guatemala.

Dentro de este corpus que abarca diferentes narrativas en sentido amplio – testimonio, novela, cuento, cine argumental y documental, pero también teatro, fotografía y *performance* artística⁸⁴–, pusimos de realce dos tendencias que consideramos dominantes. Las obras que responden a lo que calificamos de “estética

84 Ya nos referimos a la fotógrafa salvadoreña Muriel Hasbún que trabaja a la vez sobre la memoria del Holocausto del que fueron víctimas sus antepasados y la del conflicto armado de su país de nacimiento. Su compatriota dramaturga Jorgelina Cerritos publicó recientemente tres obras de teatro sobre el conflicto armado salvadoreño enfocado a partir del tema de los desaparecidos: *La Audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* (2016); *Bandada de pájaros. Segundo ensayo sobre la memoria* (2016); y *13703. El misterio de las utopías* (2017). Sobre memoria histórica y *performance* artística, ver la obra de la guatemalteca Regina José Galindo.

de la espectralidad” escenifican la expresión “un pasado que no pasa” (Henry Rousso) al trabajar en torno a la noción de copresencia de las temporalidades. Ante la ausencia de materialización física y simbólica de la muerte, la linealidad temporal o diacronía se ve sustituida por la sincronía. En cuanto a la así llamada estética de lo absurdo, parte de la representación de un presente vaciado de sentido, por tener una relación truncada con el pasado y un futuro difícilmente imaginable. Para habitarlo, sólo queda la risa como vía de escape. Como lo vimos con la novela de Tatiana Lobo, *El corazón del silencio*, esas tendencias pueden coexistir en una misma obra. Por lo tanto, no constituyen categorías excluyentes.

Otras obras, de la que no tuvimos la posibilidad de hablar en el presente artículo por falta de espacio, se enfocan en el tema de la desaparición forzada mediante una estética de la violencia. Es el caso, por ejemplo, de la novela *La sirvienta y el luchador* (2015) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, la cual relata el secuestro de una pareja a inicios de los años ochenta en El Salvador, antes del asesinato de Monseñor Romero. El narrador extradiegético recurre a diferentes cambios de focalización que permiten representar la tragedia a partir de múltiples perspectivas simultáneas (la Policía, los familiares, la guerrilla y los indiferentes). Por medio de este procedimiento que remite a la compartimentación de la sociedad durante el conflicto armado, el lector se convierte en el testigo mudo de una búsqueda fallida de antemano por parte de los parientes, una historia que no deja de recordarnos la de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Mientras estos se mueven entre angustia y esperanza, asistimos a la violencia ejercida en el sótano del Palacio Negro, a la deshumanización de los prisioneros y a su aniquilamiento. De hecho, la investigadora argentina Beatriz Sarlo explica que “la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona⁸⁵”. Es también lo que intenta hacer la artista guatemalteca Regina José Galindo en varias de sus *performances* que escenifican la violencia experimentada por las víctimas. Por ejemplo, en *Mientras ellos siguen libres* (2007) o en *Confesión* (2007)⁸⁶, reproduce diferentes actos de tortura practicados durante el conflicto armado a los que ella somete su propio cuerpo. Así, logra crear un testimonio visual muy impactante para el espectador, al ponerse literalmente en el lugar de la víctima, lo que viene a cuestionar los límites éticos de la representación⁸⁷.

85 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 164.

86 Ver <<http://www.reginajosegalindo.com>> (consultado el 10 de julio de 2018).

87 Ver Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma, op. cit.*, p. 115-116.

Precisemos con Gabriel Gatti que la figura del desaparecido se ha convertido en *travelling concept*. A la manera de los lugares de la memoria de Pierre Nora, se trata de un concepto que desgraciadamente ha tenido éxito a nivel global y que ha evolucionado mucho desde su creación en Argentina a inicios de los años ochenta. No sólo se ha aplicado de manera retroactiva a contextos anteriores a su creación –es el caso por ejemplo de la Guerra Civil en España donde se habla ahora de los desaparecidos del franquismo–, sino que remite también a nuevas formas de desaparición⁸⁸. Cuando se hace hoy una búsqueda en la red con los términos desaparición y Centroamérica, nos encontramos con la violencia criminal de las que son víctimas los migrantes y las mujeres de la región en particular. La producción centroamericana se ha apoderado de esta evolución conceptual como lo muestra el documental *El cuarto de los huesos* (2015) de Marcela Zamora que evidencia cómo las madres salvadoreñas buscan hoy en día en la morgue a los hijos que se esfumaron por la violencia imperante en el país en este contexto de posguerra. Y es también el caso de varias novelas centroamericanas que retratan nuevas formas de desaparición que evocan de manera oblicua las de ayer⁸⁹.

Retomemos nuestra pregunta con la que abrimos el presente artículo: ¿Por qué Centroamérica parece quedarse fuera del mapa a la hora de hablar de la desaparición forzada en los discursos nacionales e internacionales? El sociólogo guatemalteco Carlos Figueroa Ibarra avanza la hipótesis siguiente para su país: la construcción nacional de esas “otredades negativas” que son el comunista y el indígena legitimó su desaparición por el Terrorismo de Estado⁹⁰. Como ya lo mencionamos al inicio, “a pesar de los años pasados, los perseguidos en los años de guerra despertaban desconfianza, no compasión⁹¹”. Otro factor puede también explicar este fenómeno. Si en Argentina o en Chile se ha hablado de “dictaduras” para definir la violencia estatal, vocabulario que de por sí conlleva el de víctima, en América Central se ha impuesto la terminología de “conflicto armado”. Por lo tanto, los desaparecidos políticos se diluyeron en la noción más general de crimen de guerra. La situación hubiera podido evolucionar con los procesos de pacificación de la región en la

88 Ver Gabriel Gatti, “Prolegómeno. Para un concepto científico de desaparición”, in *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, op. cit., p. 13-32.

89 Ver por ejemplo las novelas negras del nicaragüense Sergio Ramírez, *El cielo llora por mí* (2008) y *Ya nadie llora por mí* (2017), o *Los sordos* (2012) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. En *El hombre de Montserrat* (1994), ya Dante Liano había asociado la violencia del Estado y la violencia criminal a la figura del desaparecido.

90 Ver Carlos Figueroa Ibarra, “Desaparición forzada y memoria histórica en Guatemala”, in Mercedes Florez, ed., *Los desaparecidos/Horror Vacui*, op. cit., p. 118.

91 Dante Liano, *El abogado y la señora*, op. cit., p. 92.

década de los años noventa. Sin embargo, la permanencia de la violencia banalizó nuevamente el fenómeno de la desaparición, sea política o social. El desaparecido centroamericano sigue siendo invisible en la actualidad. Doblemente desaparecido, es a la vez una figura pasada y presente.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 2003 [1998].
- ARDENNE, Paul, “Entre fantomatique et métonymie. Stratégies de la disparition des corps dans l’art contemporain”, in Brossat, Alain et Déotte, Jean-Louis, dir., *L’époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 247-270.
- AUBY-MORICI, Marine et CUCCHI, Silvia, dir., *Spectralités dans le roman contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARNET, Miguel, “La novela testimonio: socioliteratura”, in *Canción de Rachel*, Barcelona, Editorial Laia, 1979 [1969], p. 125-150.
- BECERRA, Longino, *Cuando las tarántulas atacan*, Tegucigalpa, Baktun Editorial, 2014 [1987].
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1999 [1940].
- BEVERLEY, John, “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 1987, p. 7-16.
- BUSTAMANTE, Jayro, *La Llorona*, Guatemala, La casa de Producción, 2019, 97 min [película].
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Barcelona, Tusquets, 2007 [1997].
- CEH, *Guatemala: Memoria del silencio, Informe de la comisión de Esclarecimiento Histórico de Guatemala*, 1999, [s.p.], <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>> (consultado el 20 de mayo de 2017).
- COLOP, Sam, *Popol Wuj*, Guatemala, F&G Editores, 2011.
- CORTEZ, Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2009.
- CUEVAS, Ana Lucía, *El eco del dolor de mucha gente*, Guatemala/Inglaterra, Armadillo Productions, 2011, 95 min [documental].
- DE CERTEAU, Michel, *L’écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DU, May, “Le rire par l’absurde : étrange surréaliste, rire existencialiste et absurde contemporain”, *Revue Proteus-cahiers des théories de l’art*, 2, septembre 2011, p. 34-43.
- FIGUEROA IBARRA, Carlos, “Desaparición forzada y memoria histórica en Guatemala”, in FLOREZ, Mercedes, ed., *Los desaparecidos/Horror Vacuú*, Guatemala, Espacioce!, 2008, 113-119, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1006121> (consultado el 20 de mayo de 2017).

- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCK-DAUMAS, Elisabeth, “La Llorona’, plus de pleurs que de mal”, *Libération*, 21 janvier 2020, [s.p.], <https://next.liberation.fr/cinema/2020/01/21/la-llorona-plus-de-pleurs-que-de-mal_1774373> (consultado el 25 de marzo de 2020).
- FREGOSO, Rosa-Linda, “Las muertas en vida de México”, in Gatti, Gabriel, ed., *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes, 2017, p. 119-140.
- FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, [traduit de l’allemand par Aline Weill], Paris, Payot & Rivages, 2011 [1917].
- GATTI, Gabriel, “Prolegómeno. Para un concepto científico de desaparición”, in *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes, 2017, p. 13-32.
- GRINBERG PLA, Valeria, “Recordar y escribir para vivir. La recuperación (inter)subjetiva del pasado en *El corazón del silencio* de Tatiana Lobo y *Con Pasión Absoluta* de Carol Zardetto”, *Istmo, Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 16, junio 2008, [s.p.], <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/grinberg_recordar.html> (consultado el 12 de mayo de 2020).
- HERNÁNDEZ, Claudia, *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa, 2007.
- HITE, Katherine, “La superación de los silencios oficiales en el Chile posautoritario”, in PÉROTIN-DUMON, Anne, dir., *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007, 40 p., <<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/hite.pdf>> (consultado el 21 de mayo de 2020).
- JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo, *Visages du double: un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil, 1998.
- LACAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005 [2001].
- LAZZARA, Michael, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007.
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- LLANOS MARTINEZ, Héctor, “Una Llorona para la generación Z: cine de terror que recupera la memoria histórica de Guatemala”, *elpaís.com*, 6 de noviembre 2019, [s.p.], <https://elpais.com/cultura/2019/11/05/actualidad/1572978349_127956.html> (consultado el 25 de marzo de 2020).
- LIANO, Dante, *El abogado y la señora*, Guatemala, Sophos, 2015.
- LOBO, Tatiana, *El corazón del silencio*, San José, Ediciones Farben, 2004.
- MACKENBACH, Werner, “Le bourreau a-t-il droit à la parole? Batailles de la mémoire dans les récits contemporains en Amérique centrale”, en el presente libro.
- MACKENBACH, Werner, “El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia”, *Kamchatka*, 6, 2015, p. 409-434.
- MARCHIO, Julie, “(Pos)memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿de un trauma a otro?”, *Revista de Historia*, 36, 2019, p. 25-40.

- MARCHIO, Julie, “Du retour du trauma chez les jeunes générations: De la mémoire à la postmémoire dans l’art centraméricain”, in Alonso García, María Elisa, Delafosse, Emilie, Llored, Yannick et Schreiber Di Cesare, Christelle, eds., *Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone: la transmission en question*, Binges, Editions Orbis Tertius, 2018, p. 233-251.
- MARTOS GARCÍA, Alberto y MARTOS GARCÍA, Aitana, “Nuevas lecturas de la Llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico”, *Universum*, 30(2), 2015, p. 179-195.
- MÉNDEZ, Nora, *Pájara en fuga. Memorias de una anarquista centroamericana*, Álava, ISM-UPV/EHU, 2020.
- MONTERROSO, Arturo, “El abogado y la señora”, *elperiódico.com.gt*, 26 de julio 2015, [s.p.], <<https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2015/07/26/el-abogado-y-la-senora/>> (consultado el 25 de noviembre de 2019).
- MORENO, Gaby, “Entretien avec Jayro Bustamante autour du film La Llorona”, *Cinespagne.com*, janvier 2020, 33 min. [vídeo], <<https://www.youtube.com/watch?v=lhs2kBBi9jM>> (consultado el 25 de marzo de 2020).
- ORTIZ-WALLNER, Alexandra, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- OSWALDO DE LEÓN, Secil, “Carta del Director del Grupo de Trabajo sobre Desaparición Forzada en Guatemala”, in Florez, Mercedes, ed., *Los desaparecidos/Horror Vacui*, Guatemala, Espacioce!, 2008, p. 152-155, <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1006121> (consultado el 20 de mayo de 2017).
- REATI, Fernando, “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia argentina”, *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 33(1), mayo 2004, p. 106-127.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.
- RODRÍGUEZ, Sandra, “‘Longino Becerra’. Una herencia sin miedo escrita en medio del terror”, *Defensores en línea.com*, 6 de abril 2018, <<https://defensoresenlinea.com/longino-becerra-una-herencia-sin-miedo-escrita-en-medio-del-terror/>> (consultado el 20 de mayo de 2019).
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- SIEDER, Rachel, “Políticas de guerra, paz y memoria en América Central”, in Barahona De Brito, Alexandra, Aguilar Fernández, Paloma y González Enríquez, Carmen, eds., *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, p. 247-284.
- TARACENA ARRIOLA, Arturo, “Memoria e historia en torno al conflicto armado en Guatemala”, in Spiller, Roland et al., *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, Guatemala, F&G Editores, 2015, p. 37-46.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Julie Marchio et Pierre Lopez, Introduction ■ Vers une histoire de la mémoire en Amérique latine ■ Anne Pérotin-Dumon, Trente ans et douze commissions de la vérité en Amérique latine, 1984-2014 ■ Eve Fourmont, Répression dictatoriale, justice transitionnelle et mémoire historique. Le cas espagnol au miroir argentin (1975-2018) ■ Transmettre : entre mémoire historique et mémoire culturelle ■ Maud Gaultier, Post-dictature et livres pour enfants en Argentine. Le devoir de mémoire ■ Dunia Gras, Novela gráfica y posmemoria: *Rupay* (2008) y Sendero Luminoso ■ Pilar Calveiro, Mémoire et résistances. Ce que nous enseignent les pratiques communautaires ■ Dante Barrientos Tecún, Mémoire et poésie en Amérique centrale ■ Grandir à l'ombre de la violence : enfance et postmémoire ■ Erich Fisbach, Enfance et mémoire dans la littérature de la dernière dictature argentine ■ Pablo Berchenko, Mémoire intime et mémoire historique dans le film chilien. *Mon ami Machuca* (2004) d'Andrés Wood ■ Raúl Caplán, Ecos de los 60-70 en *Trilogía de la revolución* de Santiago Sanguinetti ■ Représenter l'indicible : élaborations esthétiques du trauma ■ Pierre Lopez, Pérou : traumas et violence d'État dans le roman *Grandes Miradas* de Alonso Cueto ■ Werner Mackenbach, Le bourreau a-t-il droit à la parole ? Batailles de la mémoire dans les récits contemporains en Amérique centrale ■ Julie Marchio, "Ni vivo, ni muerto". El desaparecido como brecha del Archivo en Centroamérica