

Duelo y memoria

Sobre la narrativa de posguerra en El Salvador

Quisiera partir de la siguiente pregunta: ¿constituye el término posguerra una verdadera categoría analítica para la historia de la literatura en El Salvador? ¿O se trata, en cambio, de un mero criterio cronológico arbitrario? Para responder a esta pregunta, estimo se debe, en el plano histórico, dar cuenta de la naturaleza de la guerra en El Salvador y de la supuesta ruptura histórica que su final produjo. En el plano literario, por su parte, habrá que explicar esta ruptura, no sólo, en términos de cambios de paradigmas estéticos, sino del lugar de la literatura como institución social en una configuración marcada por la globalización y el predominio de otras instancias de reproducción cultural.

1. De la guerra a la democracia de baja intensidad

¿Quién ganó la guerra? La fórmula oficial, machaconamente repetida, tanto por la izquierda y la derecha, dice que “no hubo ganadores ni perdedores”. Sin embargo, a más de una década de la firma de los acuerdos de paz, se vuelve más claro el carácter encubridor e ideológico de este cliché retórico. Sí hubo claros ganadores y perdedores. El principal ganador fue (no el ejército, por supuesto), sino el capital. Por primera vez, desde la década de 1920, la élite económica se hace del control directo del aparato del gobierno y, desde allí, obtiene el poder necesario para conseguir los cambios en el Estado nacional, que le permiten ingresar al juego de la globalización. Es cierto que las fuerzas de izquierda ganaron un espacio en la configuración del nuevo estado, pero no hay que perder de vista cuán limitados han sido estos espacios políticos, y cómo, en la forma que se han

manejado, no han significado un verdadero reto para el proyecto hegemónico. Es decir, en un sentido, histórico, el final de la guerra no introduce una “ruptura” real, en el proceso histórico, sino que culmina la lógica histórica de apropiación de la nación por el capital y su reinserción dentro de un sistema mundial globalizado. Los acuerdos de paz lo que hacen es remover los obstáculos para culminar este proceso histórico, a saber, un movimiento de contestación popular organizado y la obsolescencia del militarismo.

Es decir, más que una ruptura histórica, hay un “reencarrilamiento” de la historia, por el camino del proceso de dominación poscolonial, trazado desde la fundación liberal de la república; un reingreso al *telos* del progreso, interpretado desde la óptica restrictiva del gran capital. Por eso, en el discurso público se ha impuesto una expresión para referirse a la década de 1980 como “la década perdida”, que claramente es un artilugio retórico afín a esta lógica. Es una década perdida desde la óptica del capital, de su intento de reescribir el relato de la nación y de convertirse en el hilo conductor de su historia.

Por eso, a más de diez años de los acuerdos de paz, se hace necesario reconocer que, desde la perspectiva del movimiento revolucionario, la “transición a la democracia” ha sido una derrota —parcial si se quiere, pero derrota—, en cuanto incumple el propósito principal de la alianza de los sectores medios con los grupos populares organizados que llevó a la guerra: una sociedad más justa e inclusiva. Aunque todavía hay grupos dentro de la izquierda que sueñan que la revolución es posible por vías electorales o por un rebrote de la “violencia revo-

lucionaria” como consecuencia del agotamiento del proyecto hegemónico; las últimas elecciones muestran hasta qué punto la derecha neoliberal ha sido exitosa, precisamente, en imponer su hegemonía, es decir, en desactivar las fuerzas progresistas o en hacerlas que pierdan la iniciativa y actúen de forma reactiva a su proyecto.

La ruptura histórica de la posguerra, si la hay, es, en resumen, la reactualización de la patria (neo)liberal, la desactivación del movimiento revolucionario y su domesticación, en un nuevo esquema de hegemonía abierta (una democracia de baja intensidad), estrictamente controlado por el capital.

El problema en el plano ideológico y cultural es que las circunstancias dramáticas de los acuerdos de paz han oscurecido esta realidad. Que fueran resultado de un virtual empate militar, dio lugar a una reacción eufórica, donde el fin de la guerra se vive como una victoria. Este triunfalismo demostró ser bastante dañino e impidió una lectura más realista de los límites de la paz con el fin de reinventar y recomponer nuevas formas de lucha social, que recuperasen las reivindicaciones que quedaron postpuestas, en los arreglos para terminar la guerra.

La oportunidad más crítica que se ha desaprovechado en estos años es la asunción plena del pasado y, sobre todo, la superación de un trauma nacional, fundamental en la reproducción del proyecto hegemónico. Por esa razón, un saldo de cuentas con el pasado fue la prenda más preciosa que la izquierda cedió, en su afán por lograr un arreglo político rápido y conveniente. Transformado por el creciente carácter de enfrentamiento bélico convencional de la revolución, el FMLN subestimó el peso del trauma histórico de la población y asumió de manera parcializada e instrumental su representación.

¿A qué me refiero como el trauma histórico? Trataré de definirlo a manera de hipótesis. Creo que la sociedad salvadoreña se reproduce, al menos en parte, por la acumulación de experiencias de violencia y victimización de los sectores subalternos. Hay una sensibilidad de la fatalidad y el sacrificio que hacen natural y tolerable una cotidianidad cargada de violencia y exclusión. Este trauma histórico es el que proporciona el terreno propicio para la manipulación política del miedo con el fin de desactivar movimientos de contestación al proyecto hegemónico. Durante las décadas de 1970 y 1980 se dio un proceso complejo, en el cual, por un lado, fue posible articular una contra

hegemonía. En ese sentido, el trauma histórico se logró superar de forma parcial o, cuando menos, dejar en suspenso. Sin embargo, la guerra sucia librada por el estado salvadoreño y los grupos armados por las élites económicas, reactualizó de manera brutal ese trauma.

Este trauma es el que la hegemonía del capital logra movilizar exitosamente con estrategias de miedo y violencia simbólica para mantener desactivados a los sectores subalternos, en el campo político. Considero que una verdadera ruptura histórica, una superación del pasado, pasa por asumir de forma directa este trauma en formas de memoria histórica, de tal manera que sea posible procesar una labor de duelo pospuesta durante mucho tiempo. Una labor de duelo que, en un proceso dialéctico de olvido-recuerdo, se transforme en experiencia socialmente dinamizadora, y supere la lógica de amnesia y repetición. Considero que siendo la sociedad salvadoreña, como tal, la víctima del trauma histórico, a ella le corresponde procesarlo y realizar este trabajo de duelo, sin la intervención manipuladora de organizaciones políticas, de uno u otro signo, que fueron ejecutoras o cómplices de la violencia y la victimización.

2. De la euforia a la diáspora

Ahora nos corresponde examinar la ruptura en el ámbito de lo literario. La literatura de posguerra vive esta ruptura de cambio de paradigmas estéticos, pero también a un nivel más profundo y quizá menos examinado, con respecto a su propia situación dentro de la sociedad salvadoreña. Quizá por esto último es que la literatura vive de manera más patente (y a veces patética) en sus límites, los límites de la transición a la democracia. Trataré de mostrar esta situación, haciendo un balance de su situación durante la transición a la democracia y en la lectura de una novela emblemática de la “narrativa de posguerra”. Este es un punto de arranque de un proyecto más ambicioso de éste y otros supuestos teóricos emprendido, por cierto, por otros colegas.

El cambio de paradigma estético más señalado de la posguerra es el movimiento de una estética que podríamos llamar testimonial-realista a una estética posmoderna, que algunos han llamado estética del cinismo. Quisiera comenzar subrayando el carácter provisional de esta distinción, que nos habla más de tipos ideales, pero que todavía queda por ser contrastada por un examen más detenido de la producción literaria de los años en cuestión.

La revolución, al menos en El Salvador, prolongó lo que Idelber Avelar llama el momento eufórico de la literatura¹. Muchos intelectuales-escritores (por cierto algunos de los más representativos de la posguerra) se sumaron al proyecto revolucionario con la visión de que la literatura tendría un papel central, carismático, en la construcción de la nueva sociedad. La revolución (y en especial las revoluciones “tropicales”, “macondianas”, como la cubana y la sandinista) es la que permite este horizonte de reconciliación entre los mitos de identidad y las teleologías de progreso propio de este momento eufórico².

Esta es, en buena parte, la imagen que las “revoluciones tropicales” proyectan y, en ello radica el pacto testimonial. Por mucho que se hable del testimonio como “posliteratura”, es de notar que la idea misma del testimonio le concede un potencial inmenso a lo literario, a la vez que relativiza el protagonismo del intelectual-literato. Muchas de las figuras emblemáticas de la revolución son escritores, como Roque Dalton, el mártir de la lucha armada más reconocido. Pero quizá, la última muerte trágica de Roque Dalton ya anticipa, en buena medida, lo ilusorio de esta visión. Revelan cómo, en el seno de la revolución misma, se va imponiendo una lógica instrumental, que margina y destierra esta visión carismática.

Los acuerdos de paz se ven acompañados por una revitalización del espacio literario, que resulta ser más ilusorio que real. En la medida que la paz se vuelve rutina, los escritores salvadoreños se enfrentan a la dura realidad de la mercantilización de la sociedad y a la irrelevancia y marginalidad social del intelectual letrado y del discurso literario. Pero, como hemos dicho, esta no es una realización inmediata. Paradójicamente, la primera reacción de muchos escritores de posguerra es también eufórica. Se desligan de sus compromisos políticos orgánicos (cuando todavía existían) y reclaman el espacio autónomo de la literatura y del protagonismo social del intelectual letrado. Se da un intercambio entre la visión revolucionaria carismática de la literatura y una visión burguesa, modernista, de la misma.

La afirmación de esta autonomía y de esta rutina de lo “testimonial” aleja a muchas de las expresiones narrativas de los paradigmas estéticos predominantemente realistas, en los cuales se habían movido. Asimismo, pareciera que la “guerra” como tema se agota o se reconoce la falta de distancia necesaria para poder construir expresiones literarias válidas y no ya heterónomas por las demandas de la revolución.

3. Castellanos Moya: la repetición del trauma

El año 1996 se puede ver como sintomático del curso de la literatura de posguerra. La editorial estatal (la Dirección de Publicaciones e Impresos de CONCULTURA) echó a andar varios proyectos que parecieran dar cauce a una renovada vitalidad a la literatura salvadoreña de una sociedad reconciliada. Por un lado, se armó la colección Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña, que es una publicación en formato popular de los clásicos de la literatura nacional. Esta colección es un esfuerzo por reconfigurar un canon nacional de acuerdo al espíritu de los acuerdos de paz. En ella se integran figuras que, si bien no han sido enteramente proscritas, sí eran vistas con suspicacia durante los años de la guerra (autores tildados de “comunistas” como Roque Dalton, Pedro Geoffroy Rivas, Manlio Argueta e Italo López Vallecillos). También se lanzó la Colección Ficciones, que intenta recoger lo más importante de la narrativa salvadoreña contemporánea e impulsar su cultivo, entre las nuevas generaciones.

La situación no deja de ser ya de por sí paradójica. Al no encontrar, la literatura autónoma un asidero en la sociedad civil (en un país donde la industria editorial es, cuando menos, precaria), debe refugiarse en el mecenazgo estatal. Esto es una buena expresión de la inviabilidad misma de la literatura, en el nuevo escenario cultural y social. Es una situación, de hecho, alarmante, porque pareciera que este mismo escenario dificulta la constitución de otros espacios discursivos desde donde se puedan articular y procesar los horizontes de sentido de la nación, y donde, en consecuencia, procesar la memoria histórica.

1. Idelber Avelar, *Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham y Londres: Duke University Press, 1999, pp. 21-38.
2. Cf. Avelar, p. 33, quien explica de esta manera el realismo-mágico como la fórmula por antonomasia del momento “eufórico” de la literatura latinoamericana.

Del trío de novelas que encabeza la Colección Ficciones, *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya es la que más se ha relacionado con una estética posmoderna o con la llamada estética del cinismo³. En la discusión sobre este tema, el cinismo se entiende, al menos, en dos sentidos, uno más tradicional, como "crisis de valores" (Aguilar Ciciliano), o otro más congruente con el impulso de la crítica posestructural, como crítica a las formas de subjetividad o sujeción modernas (Beatriz Cortez)⁴.

No quiero discutir si *Baile con serpientes* se inscribe en este nuevo paradigma estético y ético. Quisiera más bien resaltar que es una novela que, en su factura misma, reconoce el apuro de la institución literaria y el estado del trauma nacional en la conciencia literaria. Por el contrario, conviene subrayar para mi argumento que las otras dos novelas del trío fundacional de la Colección Ficciones, *Libro de los desvaríos* de Carlos Castro y *Lujuria tropical* de Alfonso Quijada Urías, responden a un paradigma más modernista, al menos en lo referente a la solidez de la institución literaria y su potencia demiúrgica⁵. El libro de Castro es una parodia de novela histórica que, básicamente, afirma y denuncia el lado oscuro de la modernidad. Es una novela hecha de un juego de citas y paráfrasis, que toma de punto de partida el linaje de Gerardo Barrios, el héroe-mártir del liberalismo salvadoreño, inscribe la historia en una crítica muy amplia y relocaliza el centro de la historia del país en la intrahistoria europea. *Lujuria tropical* es una hermética novela del lenguaje, donde la música de las palabras y un juego de palimpsestos con la ópera de Alban Berg también afirma la autonomía literaria. Es un libro que afirma la irrelevancia de la referencia y la prevalencia del juego fundador de las diferencias del significante. Con estas rápidas alusiones no quiero descalificar estas obras, sólo quiero dejar en claro cómo el estatuto de lo literario no entra en cuestión. Son construcciones que revelan una gran fe en el literato como hacedor y fundador de mundos.

La novela de Castellanos Moya es deliberadamente un *pastiche*, una especie de *kitsch* literario, que aborda de manera alegórica la cruda, despiadada y caótica contemporaneidad de El Salvador. No es irrelevante mencionar de pasada las circunstancias biográficas que condujeron a su escritura, según lo confiesa el propio autor: "acababa de tener un gran fracaso al cerrar un semanario en El Salvador en julio-agosto, con muchas deudas y problemas. Me vine a México, sólo me dedicaba a escribir y en noviembre quedé seco después de terminar *Baile con serpientes*"⁶.

A nivel biográfico, pues, la escritura de la novela es una forma de duelo, una manera de procesar un fracaso personal, que es el cierre del semanario *Primera Plana*. Este semanario fue un intento de establecer un periódico crítico, dirigido y concebido por intelectuales letrados de la izquierda. Su fracaso es sintomático de las dificultades que va a encontrar el intelectual letrado para abrirse campo no sólo en la literatura, sino en el espacio de la discusión pública, en una sociedad donde los espacios de comunicación están, en buena medida, monopolizados por el capital y responden a una lógica mercantil y de instrumentalización ideológica del proyecto hegemónico. La escritura de esta novela es, pues, un duelo por una democracia irrealizada, por la inviabilidad del espacio letrado de crítica social, por la literatura y, finalmente, por la revolución.

Curiosamente, Castellanos Moya, contrario a lo que sus declaraciones pudieran sugerir, no busca "refugio" en la literatura, es decir, en un espacio literario autotético y distante de las miserias de la vida. *Baile con serpientes* es, a su manera, una peculiar forma de intervenir en la lógica nacional, un intento por corroer las fibras mismas del tejido social salvadoreño, a través de un ejercicio de acción discursiva que, a primera vista, es anti-literario. Y lo es, en la medida en que esta novela no nos permite el regreso a la literatura como refugio de la degradación social circundante.

3. Horacio Castellanos Moya, *Baile con serpientes*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996.
4. Mauricio Aguilar Ciciliano, "Horacio Castellanos Moya o la estética del cinismo", en <http://www.libros.com.sv/edicion20/horacio.html>; Cortez, Beatriz, "Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra", en <http://www.nacion.co.ar/ancora/2001/marzo/11/historia3.html>
5. Carlos Castro, *Libro de los desvaríos*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996. Kijadurías, Alfonso, *Lujuria Tropical*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996.
6. "Horacio Castellanos: todos somos criminales" por Enzia Verduchi, en <http://www.sololiteratura.com/horentrio-dossomos.htm>

El *pastiche* de Castellanos Moya es una extraña mezcla de géneros, pero ante todo pareciera ser tributario de una estética del cómic, donde la trama no obedece a las acciones de los personajes psicológicos construidos, sino a ciertos esquematismos bastante convencionalizados, casi caricaturescos. Aun así, es capaz de devolvernos una imagen desconcertante y perturbadora de la sociedad salvadoreña, todavía adormecida, en la autocomplacencia de la transición.

La novela pone a prueba los límites de la verosimilitud y los hace estallar con descaro. Nos relata la increíble historia de la metamorfosis de Eduardo de resentido en psicópata. Eduardo es un joven sociólogo desempleado, que se obsesiona con la extraña figura de un indigente, que vive en un viejo *Chevrolet* amarillo, un vestigio de los años sesenta. El indigente, Jacinto Bustillo, le sirve de entrada a un mundo marginal sórdido que Eduardo acaba haciendo suyo, cuando lo asesina, le roba su identidad y se apropia de su secreto, unas misteriosas serpientes que hablan y que poseen un veneno mortal. Eduardo se dedica a recorrer la ciudad, por los distintos nichos de un paisaje urbano fragmentado, y a sembrar de forma indiscriminada, la muerte, la destrucción y el caos, ayudado por sus serpientes. Paralelamente, el subcomisionado Handal, un oficial de la "nueva policía", honesto y diligente, quien, a cada paso, debe luchar con un establecimiento corrupto e inepto, trabaja para desenmarañar el acertijo de las muertes y sus inverosímiles perpetradores. A la búsqueda de la razón del caos se une Rita Mena, una joven periodista "seductora" y ambiciosa que, a pesar suyo, acaba convirtiéndose en agravante del caos y no en su esclarecedora. Al final, las fuerzas del orden localizan el viejo *Chevrolet* y lo destruyen. Eduardo pierde de vista a las serpientes y regresa a su casa, a asumir su vieja identidad, manteniendo el secreto de haber sido, de forma pasajera, Jacinto Bustillo, el maestro de las serpientes.

Tratemos ahora de desentrañar la lógica alegórica de la novela y su relación con el trauma nacional. Comencemos por los espacios donde transcurre. Aun cuando la novela, en ningún momento mencione la ciudad de San Salvador, las referencias a ésta son más que obvias. Pero quisiera destacar que nos recrea un espacio claramente distópico: una ciudad caótica; donde coexisten, sin solución de continuidad, un centro histórico invadido por el comercio informal, cordones industriales

abandonados, adocenadas colonias de clase media baja y tugurios, los centros comerciales, gasolineras, la "Zona Rosa", y elegantes barrios residenciales. Es, en resumen, la anti-ciudad, donde la nación ilustrada se expresa de manera prístina en su antítesis, en su imposibilidad, donde la lógica mercantil, de privatización y de exclusión atomiza el espacio de convivencia. No es casualidad que la furia destructora de Eduardo (Jacinto) sean estos espacios privatizados, que actúan como una especie de templo de la mercancía: el "centro comercial Plaza Morena", el automercado de la gasolinera, las plazas públicas, convertidas en sucios mercados.

El protagonista también puede ser integrado a esta lógica alegórica. Eduardo es el intelectual letrado destituido por el nuevo orden, un sociólogo desempleado que subsiste parasitariamente de las remesas que le envía su hermana desde Estados Unidos. En sus propias palabras: "mis estudios de sociología (una carrera que a esa altura ya había sido borrada en varias universidades) no me servía para nada" (p. 10).

Eduardo enfrenta el problema de la marginalidad del intelectual, de la carencia de encontrar un lugar donde realizar su papel esclarecedor (ilustrado) de la lógica de la sociedad y, por lo tanto, decide abandonarlo del todo y asumir la identidad del misterioso Jacinto Bustillo, un marginal al que todos rechazan por su apariencia repelente y que, desde su llegada al barrio, se convierte en obsesión para Eduardo. ¿Qué hacemos con Jacinto Bustillo? Por un lado, Jacinto es también un destituido, un contador, un profesional que ha perdido su estatus. Por otra parte, es un vestigio de la contracultura de los sesenta. Su *Chevy* amarillo es una ruina de esa época, que alimentó los impulsos progresistas de las clases medias salvadoreñas y fue el origen del movimiento estudiantil del cual surgieron buena parte de los cuadros de las organizaciones revolucionarias. Finalmente, siendo Castellanos Moya un periodista profesional, la elección del apellido Bustillo no puede ser casualidad. Recordemos que el general Bustillo fue uno de los militares más nombrados durante la guerra. Jacinto condensa, pues, una serie de posiciones de poder, que se han visto relegadas por la nueva configuración social: la clase gerencial, los intelectuales, los militares. Sin embargo, guarda un misterio que demuestra que su poder no se ha evaporado del todo, las serpientes, que se cuida de mantener contenidas dentro de su auto.



La parte más importante de la novela y, tal vez desde una perspectiva formal y esteticista, menos conseguida es el momento de la transformación de Eduardo. Cuando en su recorrido por las entrañas abyectas de la ciudad, asesina a Jacinto y se apodera su ruinoso coche y de su secreto. Eduardo libera a las serpientes de su cautiverio, y con ello, se desata una furia vengadora que castiga, de forma indiscriminada, a toda la sociedad salvadoreña, a esa especie de Sodoma, que ha pactado con la vulgaridad del consumismo.

A partir de allí, se desata, como ha señalado Cortez, un juego de inversiones entre el centro y el margen. Al asumir esa posición de marginalidad abyecta, extrema, Eduardo pasa a ocupar la centralidad que sus estudios le negaron. De una manera súbita es el centro de la atención de toda la nación, el otro invisible se vuelve el gran Otro, que desestabiliza totalmente la sociedad y es el motivo del goce de Eduardo y sus serpientes. El caos toca el centro mismo de la nación, cuando Casa Presidencial debe ser evacuada.

Lo que Eduardo asume al abandonar su posición esclarecida es el exceso que subyace a la misma sociedad, aquella parte innombrada que el nuevo orden de cosas falla en reconocer. Es la parte

oscura de la fundación de la sociedad que el nuevo orden ha tratado de suprimir. El subcomisionado Handal (tampoco su apellido es fortuito, es muy probable un ex guerrillero, integrado al nuevo sistema democrático) y Rita Mena, tratan de interpretar los hechos, desde los discursos sancionados sobre la alteridad: el crimen, la subversión política y la locura. Por eso es que la confesión de Eduardo (Jacinto) ante Rita es incomprensible: "Yo no soy un loco, ni un delincuente, sino alguien que tras un intenso esfuerzo, en un acto de voluntad suprema, se convirtió en lo que soy, en Jacinto Bustillo, el hombre de las serpientes...". "He recorrido muchos lugares de la ciudad. Si no penetré a la cueva de los políticos, es porque no tenía que penetrar...". "No hay plan, no hay conspiración como acaban de decir en la radio. Sólo el azar y la lógica que me permite profundizar en mi mutación. Pero ustedes no entenderán" (pp. 120-122).

Es asociación de violencia y placer lo que Eduardo y sus serpientes develan y ejecutan, en el baile orgiástico del final. Eduardo metamorfoseado en Jacinto encuentra la expresión de su deseo: "desechar mi imagen de cordero en sacrificio y transformarla en la de un efebó embriagado en el deleite y la lascivia" (p. 140).

Es un sentimiento que aflora en el propio subcomisionado Handal, pero que no alcanza a reconocer, cuando hace el patrullaje en la Zona Rosa, el distrito de entretenimiento elegante de la ciudad: "aquellos niños bien entrando y saliendo de bares y de discotecas, formando grupos para beber y fumar marihuana alrededor del mejor auto, del más caro, del inconseguible. — Viéndolos, uno se pregunta si lo más conveniente no fuera que hubiese varios Jacintos Bustillos para acabar con tanta frivolidad..." (p. 93).

Este "lapsus" de Handal delata una doble lógica. En primer lugar, parecería ser un exceso de su celo ético, la reprobación desde una postura de superioridad de las "frivolidades del consumismo". Pero también hay una lógica del resentimiento, de envidia del goce del "otro", de muchachos jóvenes, bien vestidos, que poseen lo "inconseguible", aquello que Handal quisiera tener, pero no puede. Es en este momento, cuando su deseo se identifica con el de Eduardo-Jacinto, como un deseo de poder.

El recorrido destructor de Eduardo es, en parte, una revancha ante una sociedad que se resiste a la razón esclarecedora del intelectual; pero también

pone en evidencia la violencia, tanto del tejido social mismo, como de esa razón esclarecedora, que tras de sí oculta una lógica también de dominio, de poder.

La alegoría de Castellanos Moya logra, pues poner en evidencia lo violento del tejido social salvadoreño y de la violencia de los intentos de someterlo a la "razón". Sin embargo, se queda corta en dar cuenta de los matices y diferencias de esa economía libidinal de poder, y de su carácter fuertemente asimétrico. La violencia permea la totalidad de la sociedad y ésta, en su conjunto, pareciera convivir complacientemente con ella. Forma parte de una naturaleza ineluctable, en la que uno puede abandonarse, renunciando a la ilusión de su propia identidad. Por eso, la fantasía de Eduardo es apocalíptica, es un castigo a una Sodoma donde no hay justos, ni lugar para la justicia.

La novela de Castellanos Moya es uno de los primeros intentos por asumir el trauma desde una perspectiva de posguerra; aunque su visión del trauma se limita a la ubicuidad de la violencia, y a su desplazamiento, en el goce consumista. El horizonte de la guerra aparentemente está ausente, predomina la amnesia generalizada, no hay alusiones al con-

flicto bélico dentro del relato, pero la violencia, como expresión del recuerdo de la guerra, aflora con venganza. Estamos ante una sociedad que no puede escapar del caos, de la violencia, porque estos subyacen a su constitución misma como sociedad.

Aquí encontramos el duelo como repetición, como iteración de una escena traumática, que no se alcanza a simbolizar, sino de manera indirecta, alegórica. Pero esto, ante la amnesia generalizada o la repetición de certezas ideológicas, es un notable avance para la conciencia y la memoria nacional. Es un paso necesario, en la medida en que destantea las certezas que se enuncian en la narrativa testimonial. Sin embargo, la plena asunción del trauma histórico todavía está lejos. Porque la literatura debe pasar por un doble duelo, el duelo de la revolución y el duelo de la literatura como institución central de la modernidad.

RICARDO ROQUE BALDOVINOS
Departamento de Letras,
Comunicación y Periodismo de la
Universidad Centroamericana
"José Simeón Cañas"
El Salvador