

## SUPERACIÓN DEL REGIONALISMO Y CONCIENCIA ESCRITURAL EN LA NOVELA CENTROAMERICANA CONTEMPORÁNEA

José Ángel Vargas Vargas

### RESUMEN

En este artículo se abordan dos de los principales rasgos característicos de la novela centroamericana contemporánea: la superación del regionalismo y la conciencia escritural. Con base en los antecedentes marcados por las obras de Miguel Ángel Asturias, Lizandro Chávez Alfaro y Yolanda Oreamuno, se efectúa una revisión de aquellas novelas que han conducido a cambios significativos, sobre todo en cuanto a la creación de una narrativa que explora ampliamente el lenguaje y el nivel enunciativo, y que construye diversos mundos imaginarios a partir de procedimientos retóricos que permiten transgredir los códigos regionalistas predominantes en la primera mitad del siglo veinte, y conformar una literatura que también trata temas de un carácter más universal.

Palabras clave: literatura centroamericana, narrativa, poética, regionalismo, escritura

### ABSTRACT

In this article approach two of the main features that characterize the Central American contemporary novel: the regionalism success and the writing consciousness. Taking into account the antecedents marked by the words of Miguel Ángel Asturias, Lizandro Chavez Alfaro and Yolanda Oreamuno, there is a revision of those novels that have originated important changes, mostly in the creation of a narrative that widely explores the language and the expressive level and builds different imaginative worlds, based on the rhetorical procedures that let to transgress the predominant regionalist codes in the first half of the 20 century, and also become part of a literature with more universal topics.

Key words: Central American, literature, narrative, poetic, regionalism, writing

## 1. Introducción

Los escritores de la nueva novela hispanoamericana fueron conscientes de la consolidación alcanzada por la novela regionalista con obras como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, entre otras, pero no compartían el modo cómo estas enfocaban la realidad, pues consideraban que lo hacían de una forma parcial y fragmentaria.

Los autores hispanoamericanos trataron de superar las concepciones objetivistas que habían caracterizado la novela anterior, dejaron de ceñirse a temas específicos (geografía, sistemas políticos, configuraciones sociales) y decidieron indagar en las estructuras profundas del lenguaje, considerando ahora una dimensión global y totalizante: “En determinado momento, la ‘nueva escritura latinoamericana’ pone su ojo en la superficie de su espacio y contempla ‘no una relación que defina lo típico de Latinoamérica por los temas de su literatura’<sup>1</sup>, de ahí que se plantearon ampliamente el concepto de realidad, los temas por abordar, la función del lenguaje utilizado y sobre todo, la necesidad de incursionar en la subjetividad de los personajes.

En este artículo se analiza la manera como los autores de la novela centroamericana contemporánea percibieron estos cambios que se estaban suscitando en la novela hispanoamericana y cuál fue su respuesta ante el nuevo contexto literario y cultural. Así mismo, se establece un vínculo entre los textos y la realidad sociopolítica de Centroamérica, marcada por diversas asimetrías y diferencias, las cuales también inciden en las imágenes

que esta narrativa ha edificado sobre la realidad centroamericana.

Para iniciar, conviene establecer el límite temporal en el que se sitúa la novela centroamericana contemporánea. Ésta inicia en la década del setenta del siglo anterior<sup>2</sup>, cuando los escritores se propusieron incursionar en nuevos espacios de la escritura y el lenguaje. Según Ramón Luis Acevedo, esta es la década que da origen a un cambio radical, pues la novela centroamericana experimentó una transformación “tanto en términos ideológicos como temáticos que significó la incorporación y refuncionalización de la narrativa del ‘Boom’<sup>3</sup>. En ese momento los escritores tomaron conciencia de lo necesario que era abordar la realidad en sus múltiples dimensiones y de explorar territorios íntimos y subjetivos que le dieran a las obras una mayor trascendencia dentro y fuera de la región.

Evidentemente, la novela centroamericana contemporánea se caracteriza por otros rasgos, entre los que sobresalen la ficcionalización de la historia, la incorporación de la voz femenina y del tema ecológico y el desencanto ante la realidad. No obstante, el haber seleccionado la superación del regionalismo y la conciencia escritural como tema de este trabajo, obedece a que, según mi criterio, estos dos últimos se constituyen en los puntos de partida medulares que conducen a una concepción particular de la novela, y que por lo tanto, generan cambios sustanciales en el nivel enunciativo.

## 2. La superación del regionalismo

La superación del regionalismo, iniciada por el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975)<sup>4</sup>, se concreta en las obras que Miguel Ángel Asturias

publica desde la década de los cuarenta<sup>5</sup>. Asturias, preocupado por crear una obra narrativa que trascendiera la concepción tradicional del arte, así como las fronteras geográficas, entró en contacto con la vanguardia europea, específicamente con el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo francés. Producto de sus experiencias y de su relación con la obra de autores como James Joyce, André Breton y Paul Valéry, además de su talento y formación enciclopédica, logró crear textos, en los que explotando la riqueza verbal, se sumerge en ambientes psicológicos, íntimos e históricos, lo que le permitió revolucionar el lenguaje y asumir una posición epistemológica ante la realidad que superaba los criterios racionales y objetivos, sin dejar de interrogarse por los grandes problemas sociales, políticos e históricos de su país.

Asturias destacó, además, por la creación de ambientes mágicos y míticos en los que logró representar las leyendas y la tradición oral; también sobresalió por su particular modo de ficcionalizar el contexto histórico, haciendo una denuncia aguda de la dictadura y de las diferentes formas de represión a que son sometidos los grupos sociales marginados, todo ello con una nueva estética y con una extraordinaria experimentación lingüística. De esta manera, sintetizó las propuestas de la vanguardia y dio un tono particular al surrealismo en Hispanoamérica, al mismo tiempo que logró una síntesis entre la problemática nacional y el carácter universal, pues parte de una aguda y atenta observación de la realidad y de la cultura guatemalteca y le imprime a sus obras un tono de contemporaneidad que sobrepasa los marcos geográficos e históricos de Centroamérica.

Sus obras superan el realismo decimonónico, pues logra incorporar a la estruc-

tura de la novela diversas situaciones existenciales y los grandes problemas de la época que le correspondió vivir, sin adoptar una perspectiva única y “haciendo de la fragmentación su punto de partida esencial”, según Gerard Martín. Este crítico, al efectuar un estudio de los contextos de *El señor presidente*, afirma que Asturias

...asume las contradicciones de su propia situación, admite la inevitabilidad, y aun la necesidad, de la enajenación, y se pone a buscar los instrumentos conceptuales que le permitirán reconocerse simultáneamente en su pueblo y en las ideas universales, para proyectar una imagen colectiva hacia el futuro. Se niega, en una palabra, a optar definitivamente o por América o por Europa, e intenta estar con una pierna a cada lado del océano histórico que la separa. Es por esto que nos parece un coloso literario: logra la primera síntesis verdadera en la historia de la novela latinoamericana<sup>6</sup>.

Apunta Róger Callois que Asturias se separa de aquella literatura realista que presenta una visión falsa, mezquina y mutilada de la naturaleza humana y crea una obra en la que expresa “el mundo visceral y múltiple, temible y oscuro, hecho de fecundidad y podredumbre, inextricable de fuerzas conocidas y desconocidas”<sup>7</sup>, lo cual le permite ubicar la obra de Asturias dentro de lo que él denomina “realismo alucinado”, por oposición al realismo que predominaba en las primeras décadas del siglo veinte.

La obra de Asturias significó la superación de un lenguaje que presentaba la realidad de un modo esquemático. Los escritores que lo empleaban dividían el mundo entre lo culto y lo bárbaro, lo tosco y lo fino, y con ello limitaban una aproximación auténtica a la realidad, compleja de por sí. Según Sergio Ramírez (1974:52), de ese modo se superó una imagen falsa que no respondía a la realidad, ni la reflejaba. Hoy día Asturias sigue siendo una figura cumbre de la literatura

hispanoamericana y por lo tanto, un punto de referencia imprescindible<sup>8</sup>.

Este salto fundamental no se debe únicamente a Asturias. También la costarricense Yolanda Oreamuno<sup>9</sup>, entre otros, ha contribuido a darle a la novela centroamericana un nuevo espacio dentro de la novela hispanoamericana, gracias a su planteamiento de una literatura que no se limita a la reproducción de realidades regionales. Ella representa el tránsito de la novela regionalista y tradicional hacia la novela contemporánea, precisamente por su rebeldía y convicción de que el folclorismo y las percepciones superficiales de la realidad anclan la literatura en un estado engañoso, porque no revelan los complejos problemas sociales ni descubren el interior de los personajes.

En su obra *La ruta de su evasión* (1949), Oreamuno utilizó técnicas novedosas y trascendió la visión local, paisajista y folklórica que se encontraba en la narrativa anterior, por lo que su novela lleva a un cambio cualitativo en toda la novela centroamericana, precisamente por la profunda indagación psicológica existencial y el afán de tomar el ser humano como principal núcleo generador de la problemática planteada en la novela. En palabras de Ramón Luis Acevedo:

Yolanda Oreamuno en su novela *La ruta de su evasión* (1949), rompe con el costumbrismo regionalista prevaleciente en su país para darnos ya una novela plenamente urbana, de técnica moderna e indagación psicológico existencial profunda, incluso desde una perspectiva femenina que aflorará con mayor intensidad en las narradoras posteriores al Boom (1994:117).

La influencia de los autores del boom, así como de Asturias y de Oreamuno en los novelistas centroamericanos fue evidente en los setentas. Críticos como Ángel Rama sostienen que en

Centroamérica, al igual que en América del Sur, en esos años también se produjo una narrativa que

pareció heredar el discurso social racionalizado, manejando la literatura como arma de combate y poniendo por lo tanto el acento en un mensaje de amplio espectro de comunicación, aunque es en Lisandro Chávez Alfaro (1929) donde ese proyecto se combina con una percepción más caótica y existencial del mundo, tal como se vio en *Balsa de serpientes y Trágame tierra* (Rama, 1981:34).

Esta afirmación de Rama no aborda con exactitud el proceso novelístico centroamericano y hace bien en señalar que “pareció”, pues justamente en ese periodo surgió un grupo de novelistas que no renunciaron a su compromiso ideológico, pero sí se propusieron una obra narrativa con una apertura mayor hacia diversos problemas y situaciones, sin limitarse a las fronteras geográficas de la región.

Varios críticos coinciden en señalar a Lisandro Chávez Alfaro, después de Asturias, como el primer novelista contemporáneo en escribir una novela de ámbito universal: *Trágame tierra* (1969)<sup>10</sup>, novela que recrea el contexto histórico desde el derrocamiento del general Zelaya hasta la década de mil novecientos cincuenta, por lo que se refiere a temas medulares dentro de la historia nicaragüense como la dictadura, la intervención norteamericana y la consecuente lucha de resistencia, inaugurada y llevada a un punto culminante por Augusto César Sandino. La trama se estructura en torno al conflicto generacional entre Plutarco Pineda y su hijo Luciano, y también en torno a la idea de la construcción de un canal interoceánico en Nicaragua. El primero es partidario del gobierno entreguista del presidente Adolfo Díaz y sueña con la construcción del canal por los norteamericanos, pues este representará para él la prosperidad<sup>11</sup>;

mientras que el segundo lo considera una maldición y se entrega a las luchas revolucionarias a favor de la soberanía y la nacionalidad.

Esta obra ha sido considerada como una novela de calidad continental y una de las más representativas de la época. Destaca, además, en cuanto al desarrollo de técnicas narrativas como el monólogo interior, la pluralidad de voces, la dislocación del tiempo cronológico y la fragmentación (Urbina, 1995:141). Mediante ellas el autor da un tratamiento particular a la realidad histórica, construye un mundo complejo y logra insertar a los personajes en una problemática humana, en la que aparecen la muerte, el amor, la derrota y la soledad, como lo sintetiza Sergio Ramírez, al referirse al final de la novela:

El hijo rebelde se convierte en guerrillero y muere asesinado en la cárcel; y el padre, después de hipotecar su parcela junto al río San Juan, que se volvería oro puro al construirse el canal, sin lograr salvar al hijo, se queda velando el cadáver en lo que es una eternidad de la derrota, la imagen cabal de un país que ha formado su historia a base de entregas y frustraciones interminables<sup>12</sup>.

La superación del regionalismo no implica prescindir de la realidad centroamericana, porque los contextos en que se desenvuelven los escritores son profundamente estremecedores; más bien, se trata de una nueva postura epistemológica y del empleo de códigos estéticos que hurgan en los diversos problemas socio políticos. Arturo Arias apunta que esta transformación experimentada por la novela centroamericana obedece a una liberación de todo mimetismo estático, en la que la obra se convierte en “un campo de juegos verbales para visualizar modelos de la realidad situados más allá de los modos racionalistas de percibir la identidad del ser, del espacio y del

tiempo”<sup>13</sup>, por lo que la reproducción de las condiciones de vida de la sociedad y la denuncia política han dejado de ser una finalidad en sí mismas. La realidad es sometida al tamiz de las reglas del discurso literario y representada de un modo dialéctico, con estructuras narrativas innovadoras y complejas.

La superación del regionalismo no sólo se debe a la introducción de nuevas temáticas que trascienden el marco referencial, tanto en el ámbito geográfico, político como histórico, sino también a una nueva concepción de la obra literaria y al empleo de técnicas que posibilitan la expresión de realidades interiores, fantásticas y míticas. Los escritores han sabido traspasar las fronteras nacionales mediante una narrativa que no abandona la realidad local y simultáneamente se inserta en niveles mayores, como el hispanoamericano, o bien, se internacionaliza, pues existe una conciencia supranacional que los lleva también a seleccionar determinados motivos y analizar el tratamiento literario que conviene darles. Obras como *Campanas para llamar al viento* (1989) de José León Sánchez (Costa Rica, 1930)<sup>14</sup>, *El Salvador de buques* (1991) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958)<sup>15</sup>, *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez<sup>16</sup>, *Big banana* (2000) de Roberto Quesada<sup>17</sup>, entre otras, se desarrollan en espacios geográficos, históricos y culturales que rebasan las fronteras centroamericanas.

Junto a los temas de carácter histórico y político surgen otros como la mujer, la soledad, la preocupación por el ambiente, el amor, la muerte, la angustia... Incluso, hay escritores con una escritura universalizante, como la del costarricense Rafael Ángel Herra (1943) que, en sus novelas<sup>18</sup> trata principalmente temas de carácter filosófico como lo monstruoso y

lo bello, la realidad y la fantasía, el bien y el mal, lo divino y lo demoníaco, muchos de los cuales remiten a la antigüedad clásica. Estos temas encuentran eco en el contexto latinoamericano, sin embargo, no se restringen a él porque son de carácter universal y tienen al ser humano y su problemática como su principal punto de interés.

Este esfuerzo por otorgarle una dimensión diferente y más amplia a la novela también se aprecia en el empeño de los narradores por imprimirle a las obras un carácter centroamericano, de modo que los temas narrados no sean entendidos únicamente como representativos de un solo país. Las novelas *Los barcos* de Roberto Quesada, *El general Morazán marcha a batallar desde la muerte* (1992) de Julio Escoto<sup>19</sup>, *Castigo divino* de Sergio Ramírez y *El asma de Leviatán* de Roberto Armijo<sup>20</sup>, están llenas de referencias a distintos países centroamericanos y descubren problemas que no son exclusivos de un determinado país. Todavía con un propósito más abarcador, *La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli<sup>21</sup> trasciende lo específico de cada hecho histórico y no sólo se limita a la referencia de múltiples hechos sino que alcanza una fuerza generalizadora, producida con la ubicación de los acontecimientos en lugares imaginarios como Faguas y también con la creación de personajes genéricos, que representan figuras del contexto histórico político, como *El Gran General*, síntesis del dictador y la dictadura. Es así como la novela trasciende el contexto inmediato, la Revolución Sandinista y la caída del dictador Anastasio Somoza Debayle en 1979, y adquiere espacios de connotación más amplios, no para denunciar únicamente un hecho o figura específica, sino para mostrar las consecuencias

del poder dictatorial más allá de la geografía nicaragüense<sup>22</sup>.

La presencia de universos mágicos y míticos es otro elemento que otorga a la novela centroamericana un nuevo matiz frente a una novela enraizada en una realidad concreta. Los hechos pierden su dimensión objetiva y adquieren connotaciones singulares al estar integrados a realidades míticas. Las novelas de Rafael Ángel Herra recrean diversos mitos de carácter universal, los cuales son interpretados a la luz del nuevo contexto histórico; Roberto Armijo en *El asma de Leviatán* y Manlio Argueta<sup>23</sup> en *Cuzcatlán* donde bate la mar del sur incorporan elementos mágicos de la tradición como las leyendas de la Ciguanaba, la Carreta Chillon y el Cura sin cabeza<sup>24</sup>, con lo que le dan un nuevo sentido a obras que muestran fundamentalmente las contradicciones del sistema político dominante, y Gioconda Belli en *La mujer habitada* y *Sofía* de los presagios hace una extraordinaria valoración de la historia mediante la escritura de mitos indígenas y el rescate de costumbres asociadas a la magia y al encanto de la tradición. En la primera, Itzá vive en un árbol de naranjo y su sangre indómita y revolucionaria fluye en las venas de Lavinia, personaje que rompe los estereotipos con que se ha calificado históricamente a la mujer. En la segunda, la protagonista, vive en un ambiente mágico, que muchas veces ni ella misma es capaz de descifrar, y es sometida a exorcismos, a los designios del destino, a lo que dicen las cartas y en general a lo que decidan sobre ella los brujos Samuel, Doña Carmen y Xintal<sup>25</sup>. Con este tipo de obras, el lector se encuentra frente a una realidad exuberante, fantástica y misteriosa, alejada de aquellas obras que con una referencialidad muy evidente presentaban la realidad de una manera muy parcial.

### 3. La conciencia escritural

Tanto en la nueva novela hispanoamericana como en la novela centroamericana contemporánea, la superación del realismo implicó un cambio radical en el lenguaje<sup>26</sup>, el cual pasó a ocupar un primer plano y se volvió protagonista; la narración, llena de ludismo, se convirtió en una excursión por el lenguaje, en la que según Eduardo Bécerra se demolieron las formas tradicionales del relato<sup>27</sup> y se buscó la destrucción o resignificación de las formas fijas.

De esta manera, el lenguaje, uno de los temas de mayor discusión y análisis durante el siglo veinte, se aprovechó como el medio más idóneo para la expresión de realidades interiores. Los escritores partieron de un concepto intelectual, lúdico e irónico de la escritura<sup>28</sup> y por ende, concedieron una atención especial a la tecnificación narrativa: se cuestionó la historia, se incorporaron registros lingüísticos que abarcaban los más variados niveles sociales y étnicos, se evidenció la imposibilidad de una novela objetivante y se abrió paso a la manifestación de la existencia como problemática humana. Se sustituyó el principio de causa - efecto por la narración fragmentaria y la secuencia por la simultaneidad. Ello implicó también un multiperspectivismo y la instauración de una trama anacrológica, en la que se apreciaba una constante ambigüedad entre el orden real, el mítico, el fantástico y el mágico, que se entrelazan y confunden en el texto y edifican una nueva realidad textual. Para ello, los autores emplearon como recursos fundamentales la parodia, el humor y la ironía, los cuales han sido armas de gran eficacia crítica y conducen a la conformación de los personajes en forma amplia, compleja y contradictoria.

La experimentación con el lenguaje y el uso de diversas técnicas produjo una escritura consciente de su artificialidad e independencia y por lo tanto, autocrítica y autoparódica<sup>29</sup>. Además, la reflexión metaliteraria apareció como un componente indispensable en las obras, que se presentan inacabadas, con lo que se pasó a una concepción más dinámica de la obra, que reactualizaba la tradición cultural con diversos matices ideológicos y establecía un diálogo muy particular con otras obras y autores, constituyéndose así la trama en una red de citas y referencias, a las que se le imprimían nuevos sentidos.

En Centroamérica, la situación política, caracterizada por golpes de estado, guerras y procesos revolucionarios trajo consigo una agudización de las relaciones entre el escritor, su obra y el contexto histórico. Al escritor se le asocia, ante todo, con el hombre comprometido con el pueblo, como el vocero de las víctimas de la opresión, sin valorar el lenguaje que utiliza en sus creaciones. Es así como éste corre el riesgo de quedar reducido a una bandera política<sup>30</sup>, sin escudriñar la especificidad literaria de sus obras.

Esta situación permitió que los escritores se plantearan cuál debía ser su misión como artistas inmersos en el contexto centroamericano. Al respecto, Sergio Ramírez afirma:

Lo primero que debe hacer un escritor centroamericano como yo —entiendo que “centroamericano” no es un término limitativo sino de proyección— es poner los pies sobre la tierra, preguntarse qué cosa es Centroamérica. Afortunadamente, yo creo que no existen actos literarios gratuitos, ni existe la creación literaria como un fenómeno que se pueda dar en el vacío<sup>31</sup>.

Según Saúl Sosnowski, la obra de Sergio Ramírez recoge ese doble compromiso

del novelista: ser vocero de su grupo social o “lengua de su tribu” para revelar los heroísmos y derrotas de los países centroamericanos y crear un territorio literario en el que se elabore artísticamente la realidad, sin ceder a determinados condicionamientos ideológicos. El propio Sosnowski señala que el novelista tiene una función básica en la transformación del país, tarea que

...puede exigir que lo literario sea relegado a la urgencia de la reconstrucción total de un país en el cual lo cultural es uno de los componentes integrales. La secuencia es coherente. Su novela *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) muestra una clara elaboración de la historia nicaragüense y de las opciones que se habrían de inaugurar en lo que ya es futuro. Para lograrlo, Ramírez apela a las modalidades narrativas que impiden la reducción panfletaria de los ‘textos de protesta’ que acaban en las buenas intenciones <sup>32</sup>.

Los novelistas centroamericanos llegaron a comprender que desde el discurso literario es posible la denuncia y el compromiso ideológico, pero para ello debían tomar conciencia sobre el hecho literario y dejar de creer en la posibilidad única y absoluta de que sus obras fueran instrumento de formación de conciencia de clase y de transformación social. Se proponen, así, conceder una mayor importancia al enunciado lingüístico, y como lo señala Carlos Fuentes, al referirse a la nueva novela hispanoamericana<sup>33</sup>, crear un lenguaje renovador y capaz de revelar la dinámica histórica y cultural de las sociedades centroamericanas, sin que ello implique establecer relaciones directas y mecánicas entre la obra y el contexto. La transmisión de determinadas ideas o mensajes de un modo directo y autoritario se sustituye por el empleo de una palabra persuasiva, caracterizada por su intransitividad y por la configuración de un universo abierto, sin que los autores

impongan un determinado punto de vista. De este modo, el lector se enfrenta a una escritura amplia que le expone una serie de problemas sin resolver, para que él los valore e interprete en función de su competencia cultural y de los elementos aportados por el contexto.

Es así como la novela centroamericana contemporánea se ubica en el plano lingüístico y por ello la realidad es asumida de un modo diferente, mediatizada por el lenguaje mismo, quedando atrás la idea de crear mensajes y sentidos únicos. Se exploran las múltiples significaciones que la obra puede producir, con lo cual se supera el discurso monológico anterior y se propone la obra como un espacio de diálogo que no se limita a la búsqueda de lectura marcadas por la univocidad.

La gran importancia conferida anteriormente a la realidad sociopolítica es desplazada por la escritura, lo que no ha implicado evadir el compromiso de revelar el drama histórico que prácticamente todas las naciones han vivido. Se habla de ese drama histórico desde el lenguaje, y por eso la novela contemporánea se ubica más en un nivel lingüístico que en la historia, la filosofía o la política y no se reduce a los sentidos que devienen de una determinada disciplina, lo cual la hace más novedosa y revolucionaria al mismo tiempo.

La renovación lingüística permite profundizar en diversas formas de expresión y en el habla de los personajes, con lo que logra un mayor conocimiento de la realidad histórica y la conformación de personajes que parecen auténticos, ya que se tiende a eliminar la distancia entre su mundo y el mundo creado. Así, esta conciencia escritural funciona como un hilo unificador, pues no todos los novelistas siguen un mismo camino y es el elemento común que los asocia en determinados

momentos. Para Marc Zimmerman, dichos escritores generan una multiplicidad de formas de representación del todo social, y con un lenguaje abierto que busca más asociaciones que equivalencias<sup>34</sup>, crean una realidad compleja que trasciende el discurso mismo y no se limita a un simple reflejo de hechos históricos.

Los novelistas entienden la obra como un constructo artístico en el que coexisten las contradicciones, se cuestionan los convencionalismos y la lógica tradicional, pues para ellos el discurso literario implica y representa un trabajo muy minucioso sobre el nivel del enunciado y el de la enunciación<sup>35</sup>. La escritura, por lo tanto, es un espacio donde el autor disemina los diversos materiales y fuentes de que se sirve y, de acuerdo con unos determinados procedimientos de selección y combinatoria, construye la fábula.

Esta conciencia escritural ha llevado a la experimentación en la voz narrativa, el tiempo y el espacio, y produce también una frecuente alteración de las normas sintácticas y de la morfología. Técnicas como el flash back, la visión onírica, el monólogo interior, la yuxtaposición, la dislocación del tiempo, el collage, la desaparición de la voz narrativa, la fragmentación, pueden apreciarse en novelas como *Días de ventisca, noches de huracán* de Julio Escoto, *El asma de Leviatán* de Roberto Armijo, *Un baile de máscaras* de Sergio Ramírez, *Los barcos* de Roberto Quesada, *El genio de la botella* de Rafael Ángel Herrera, entre otras. En ellas, las formas tradicionales son desplazadas por una escritura irreverente contra toda forma de poder, en la que el lector puede participar de un diálogo directo con la realidad vivida por los personajes.

Además de la innovación formal, los escritores se han encargado de someter la escritura a una serie de preguntas y

reflexiones que conducen a la incorporación de espacios metaficcionales que se pueden observar en *Los barcos*, *Castigo Divino*, *El genio de la botella*, *El humano y la diosa*, *Los demonios salvajes*, entre otras. En *Los barcos*, la gran ambición de Guillermo, el protagonista, es ser escritor, pero, para obtener los recursos materiales necesarios para trasladarse a Tegucigalpa, debe someterse a los trabajos en la piñera<sup>36</sup>. Al mismo tiempo que su vida transcurre va creando y analizando el lenguaje que emplea, lo cual hace que la escritura sea autorreflexiva en donde la ficción se construye y destruye a sí misma<sup>37</sup>. Al final, las cartas que Guillermo recibió de Chago habían sido inventadas por él; al igual que el relato de Beti y su compañero, con lo que se borra la idea de la existencia de otros personajes o autores. La novela gira en torno a una ambigüedad generada por el juego entre realidad e imaginación que el autor ha escogido como eje estructural de la novela. En *Castigo Divino*, en las últimas páginas se descubre la figura del autor, novelista, con lo cual el lector toma conciencia de que la obra ha sido un juego y un asedio a la misma ficción:

—Y que el periodista Rosalío Usulutlán se iba de León con destino desconocido, huyendo también de la catástrofe—. Alí Venegas atrajo hacia el rostro la toalla que le cubría la cabeza; y encorvándose, se lanzó a la calle—. Que el novelista no se olvide de ponerle ese cierre al libro. Si con Rosalío empezó, justo es que con Rosalío termine<sup>38</sup>.

A pesar de lo heterogéneo de esta producción narrativa, es importante destacar que muchos escritores utilizan el grotesco, la parodia y la ironía como recursos para describir con gran fuerza persuasiva, el entorno centroamericano. Mediante estos recursos, que también se han convertido en estrategias de verosimilitud, logran

atacar los diversos problemas sociales y políticos, y de esa manera plantean una lucha contra los sistemas dominantes y ponen en duda las normas que han regido la sociedad.

#### 4. Conclusión

Uno de los primeros cambios experimentados por la novela centroamericana contemporánea es la superación del regionalismo que había predominado desde principios del siglo veinte. Frente a la visión del mundo caracterizada por una referencialidad histórica y geográfica muy concreta, surge una narrativa crítica y diversificada en la que se incorporan múltiples puntos de vista. La realidad nacional es descrita con amplitud y se profundiza en temas de carácter social, histórico, político y cultural, así como se tratan y ahondan temas propios, mitos y símbolos vinculados a la identidad de los países, con códigos que responden a una preocupación estética diferente.

La novela, como práctica discursiva, parte de la realidad centroamericana y la va modelando, al mismo tiempo que incorpora variedad de registros culturales e ideológicos, sin adoptar una perspectiva única, pues no se restringe solamente a temas de carácter histórico y político. Los autores también tratan otros que le confieren a esta novela una dimensión más amplia: hay obras que exploran temas mágicos, míticos, psicológicos, de carácter filosófico y humanista; otras pretenden recuperar el punto de vista de grupos marginados como la mujer y los homosexuales, y también abren espacio para la expresión de las preocupaciones ecológicas. De este modo, incursionan en ámbitos de diversa índole y se convierten en obras cuyo potencial significativo

no sólo connota una realidad específica, con coordenadas espaciales y geográficas claramente definidas.

La renovación experimentada por la novela centroamericana contemporánea implica un desplazamiento de la realidad a la escritura, para volver a asediarla desde diferentes ángulos, como lo afirma Ramón Luis Acevedo:

De un discurso esencialmente mimético que pretendía ser traslado directo del entorno sociopolítico, pasamos a un discurso mucho más libre, irreverente e imaginativo que funciona más bien como metáfora, distorsión o reinención de lo real para iluminarlo desde ópticas inéditas y representarlo en su problemática complejidad. Se había hecho antes pero ahora se generaliza y se hace con mayor conciencia. La creciente importancia concedida al lenguaje, el tono humorístico, paródico o satírico, la proliferación de voces, la reformulación de la historia, la complejidad estructural, la ausencia de soluciones narrativas fáciles, la problematización de la propia escritura implican también una transformación de los esquemas mentales del lector que necesita para redefinir su concepción del discurso literario <sup>39</sup>.

Esta cita de Acevedo es densa y representativa de la evolución experimentada por la novela centroamericana de las últimas décadas. Efectivamente los novelistas han explorado la escritura, sin eludir su conciencia ética, política y social. Las obras han cobrado su autonomía como productos artísticos y establecen un diálogo con el contexto mediante formas y códigos que le son inherentes, pero no por ello aparecen desligados de las condiciones sociales e históricas representadas, en una relación dialéctica.

En síntesis, los cambios que ha experimentado la novela centroamericana contemporánea se ubican, según Arturo Arias<sup>40</sup>, en el nivel discursivo, y por ello, la literatura crea una realidad lingüística, trabaja con diversos materiales del entorno, pero no confunde la literariedad con

los ámbitos histórico y político. Ninguna obra rompe el compromiso del autor con su contexto y con una determinada posición política e ideológica y mantiene una especificidad formal y retórica que le permite incorporar los diversos microcosmos y el plurilingüismo de la región centroamericana.

El tratamiento de esta variedad de temas es consecuente, además, con las experiencias y proyecciones de cada escritor, que puede asumir la realidad de distintas formas, con las técnicas y recursos que distinguen su escritura. Incluso, es importante considerar que el diálogo de los novelistas con la nueva novela hispanoamericana ha representado un campo de apertura, tanto a nivel temático como formal<sup>41</sup>, pues así como introducen novedosos cambios en el aspecto retórico también trabajan con visiones del mundo más abiertas y comprensivas que trascienden el marco referencial centroamericano.

## Notas

1. Becerra, Eduardo: *Pensar el lenguaje, escribir la escritura*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 37. Becerra alude a la necesidad que sintieron los nuevos narradores de trascender la referencialidad histórica y geográfica con que se caracterizaban las obras realistas y regionalistas, ya que restringían sus niveles de connotación y su potencial semántico.
2. Hago referencia a la novela hispanoamericana porque considero que la novela centroamericana no puede interpretarse como un mundo cerrado en sí mismo. Los autores, además de ser representantes de las literaturas nacionales, se vinculan a las orientaciones estéticas y transformaciones que ha experimentado la novela hispanoamericana en el transcurso del tiempo. A pesar de la heterogeneidad lingüística y cultural de los países hispanoamericanos, es posible establecer una serie de relaciones entre los autores y las obras que permiten una integración dinámica. Se produce así un interesante diálogo donde cada literatura mantiene su especificidad, pero transita por caminos semejantes a los de otros países. Por ejemplo, en la primera mitad del siglo veinte, las obras de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala, 1884-1975), las de Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974) y en un grado menor, las de Yolanda Oreamuno (Costa Rica, 1916-1956), tuvieron una proyección significativa en la novela hispanoamericana, así como en los años recientes lo han hecho Joaquín Gutiérrez (Costa Rica, 1918), Augusto Monterroso (Guatemala, 1921), Carmen Naranjo (Costa Rica, 1930), Roque Dalton (El Salvador, 1933-1975), Manlio Argueta (El Salvador, 1935), Roberto Armijo (El Salvador, 1937-1997), Sergio Ramírez (Nicaragua, 1942), Julio Escoto (Honduras, 1944), Alfonso Chase (Costa Rica, 1945), Mario Roberto Morales (Guatemala, 1947), Gioconda Belli (Nicaragua, 1948) y Roberto Quesada (Honduras, 1962), para citar algunos de los más representativos. Las novedades temáticas y estilísticas introducidas por ellos han contribuido a conformar una visión más integral de la novela hispanoamericana, y a la vez, esta influye en el desarrollo que ha tenido la novela centroamericana.
3. Acevedo, Ramón Luis: "Orígenes de la nueva novela centroamericana", en *La Torre*, vol. 8, núm. 29, 1994, p. 148. En su ensayo "El boom en perspectiva", Ángel Rama aborda el boom como un fenómeno literario y mercantil, y aunque reconoce las grandes dimensiones publicitarias del mismo, destaca, como lo hace José Donoso, que en general las obras de los autores del boom como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, José Lezama Lima y Mario Vargas Llosa, entre otros, representan una importante renovación de las estructuras narrativas y del lenguaje de la novela hispanoamericana. Véase: Rama, Ángel: "El boom en perspectiva", en Rama, Ángel (editor): *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984, p. 65.
4. Críticos como Ramón Luis Acevedo y Donald Shaw afirman que Rafael Arévalo Martínez constituye un antecedente notable en la superación del realismo y la incorporación de la vanguardia a la novela centroamericana. Arévalo Martínez escribió las novelas *Una vida* (1914), *Las fieras del trópico* (1915), *Manuel Aldano*. *La lucha por la vida* (1922), *La oficina de paz de Orolandia*, novela del imperialismo yanqui (1925) y *Hondura* (1959); así como los libros de relatos *El hombre que parecía caballo* (1914), *El señor Monitot* (1922) y *Viaje a Ipanda* (1939). Véanse: Acevedo, Ramón Luis: *La novela centroamericana*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1982, pp. 271, 272 y 385 y Shaw, Donald (1983): *Nueva narrativa hispanoamericana*.

- Boom. Posboom. Posmodernismo. 6ª edición ampliada, Madrid, Cátedra, 1999, p. 250.
5. Miguel Ángel Asturias recibió en 1967 el Premio Nobel de Literatura. Su obra contempla los siguientes títulos: *Leyendas de Guatemala* (1930), *El señor Presidente* (1946), *Sien de alondra* (1948), *Hombres de maíz* (1949), *Viento fuerte* (1949), *Ejercicios poéticos en forma de sonetos sobre temas de Horacio* (1951), *El Papa verde* (1954), *Soluna* (1955), *Week-end en Guatemala* (1956), *La audiencia de los confines* (1957), *Los ojos de los enterrados* (1960), *Poesía precolombina* (1960), *El Alhadjito* (1961), *Mulata de tal* (1963), *Teatro* (1964; incluye *Chantaje*, *Soluna*, *Dique seco* y *La audiencia de los confines*), *Clarivigilia primaveral* (1965), *Sonetos de Italia* (1965), *El espejo de Lida Sal* (1967), *Maladrón* (1969), *Trotumbo* (1969), *Tres de cuatro soles* (1970), *Novelas y cuentos de juventud* (1971), *El acólito de Cristo* (1971), *Viernes de dolores* (1972), *El árbol de la cruz* (1973) y *L'homme qui avait tout, tout* (1973).
  6. Gerard Martín señala aquí una diferencia entre Asturias y Rayuela de Julio Cortázar, pues considera que Asturias no requiere plantear la oposición “allá” y “acá” para abordar íntegramente la relación América/Europa y tratar diferentes situaciones humanas. Véase: Martín, Gerard: “El señor presidente: una lectura contextual”, en Asturias, Miguel Ángel: *El señor presidente*, coordinador Gerard Martín, Madrid, Colección Archivos, 2000, p. 934.
  7. Callois, Róger: “Miguel Ángel Asturias, el realismo alucinado”, en Asturias, Miguel Ángel: *El árbol de la cruz*, coordinadores Aline Janquart y Amos Sagala, Madrid, Colección Archivos, 1993, p. XXI.
  8. Mario Roberto Morales reconoce la grandeza de Asturias dentro de la novela guatemalteca e hispanoamericana, pero señala que “el mundo que creó en base a la combinación de elementos formales del pasado literario y los nuevos recursos de Europa fue agotado por él mismo y lo desarrolló plenamente, no dejó puertas abiertas a su universo particular, aunque sí las abrió a la novela en general”. Véase: Morales, Mario Roberto: “Matemos a Miguel Ángel Asturias”, en Asturias, Miguel Ángel: *El señor presidente*, op. cit., p. 863. De las palabras de Morales se deduce, por un lado, el reconocimiento innegable a la obra de Asturias, y por el otro, la necesidad que se plantean los novelistas centroamericanos de superarlo.
  9. La obra capital de Yolanda Oreamuno es *La ruta de su evasión* (1949). Además de esta obra, publicó en 1961 una serie de relatos y crónicas titulados *A lo largo del corto camino* y en 1977, *Relatos escogidos*. Oreamuno es una de las primeras escritoras en incursionar en la novela urbana y en explorar la problemática psicológica y existencial de los personajes. Merece la pena destacar también el aporte del costarricense José Marín Cañas, que publicó en 1942 la novela *Pedro Áraez*, la cual abre nuevos horizontes en la novela centroamericana. Según Guisepppe Bellini (*Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª edición, Madrid, Editorial Castalia, 1990, p. 604), esta obra se separa de todo realismo y del propósito de denuncia social y política, para ahondar en el problema de la existencia, del drama del individuo desde sus orígenes hasta la muerte. La obra tiene un tono pesimista y mantiene un equilibrio entre su estilo y estructura.
  10. En esta idea están de acuerdo Ramón Luis Acevedo (“Orígenes de la nueva novela centroamericana”, loc. cit.), Sergio Ramírez Mercado (*Antología del cuento centroamericano*, San José, Costa Rica, EDUCA, 1974), Nicasio Urbina (*La estructura de la novela nicaragüense*, Managua, Ananá editores centroamericanos, 1995) e Ileana Rodríguez (“Trágame tierra: una novela consistente”, en *Casa de las Américas*, Año XXV, núm. 150, 1985, pp. 79-89).
  11. Simbólicamente, la finca de Plutarco por donde se supone pasará el Canal, se llama *La Gloria*.
  12. Ramírez, Sergio: *Antología del cuento centroamericano*, op. cit., pp. 53-54. Estas palabras de Sergio Ramírez revelan cómo el autor logra darle un tono universal a los hechos relatados, situación que puede observarse en las palabras del narrador cuando describe la impotencia, el sentimiento de vacío y la angustia de Plutarco: “Este es Ronald Pineda, autoapodado Luciano en un primer gesto de insolencia. Puede evocar cada una de sus imprecaciones, puede repetir frases enteras, y las repite, pero no ya como aquel las decía sino como él las recuerda: desprendidas de un timbre de voz que no se resigna a haber perdido. Y concentra toda su debilidad frente a lo que queda de él, con quietud y paciencia de empedernido pescador, ausente de todo lo que no es su pez”. Véase: Chávez Alfaro, Lisandro: *Trágame tierra*, México, Editorial Diógenes, 1969, p. 278.
  13. Arturo Arias subraya la importancia del trabajo con el lenguaje en la superación del realismo y regionalismo en la novela centroamericana. Véase: Arias, Arturo: “Nueva narrativa centroamericana”, en *Centroamericana*, núm. 1, 1990, p.16.

14. De José León Sánchez también destacan las novelas *La isla de los hombres solos* (1971), *La luna de la hierba roja* (1984) y *Tenochtitlan* (1986).
15. Rodrigo Rey Rosa tiene además publicadas las novelas *El salvador de buques* (1990), *El cojo bueno* (1996), *Lo que soñó Sebastián* (1997), *Que me maten si...* (1998), *La orilla africana* (1999) y *Piedras encantadas* (2001).
16. Recordemos que Sergio Ramírez también ha escrito las novelas *Tiempo de fulgor* (1970), *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), *Castigo Divino* (1988), *Un baile de máscaras* (1995) y *Sombras nada más* (2002).
17. Roberto Quesada ha escrito tres novelas más: *Los barcos* (1988), *El humano y la diosa* (1996) y *Big banana* (2000).
18. Rafael Ángel Herra ha publicado las novelas *La guerra prodigiosa* (1986), *El genio de la botella* (1990) y *Viaje al reino de los deseos* (1992). Sonia Quesada apunta que la obra de este escritor, especialmente *Viaje al reino de los deseos*, ofrece diferentes posibilidades interpretativas desde la perspectiva de temas universales que trascienden el marco regional en el que se ha desarrollado la novela costarricense y centroamericana. Véase: Quesada Sánchez, Sonia: "Interdiscursividad y producción de sentido en *Viaje al reino de los deseos*", en *Kánina*, vol. XXI, núm. 2, 1997, p. 39.
19. Otras novelas del autor son: *El árbol de los pañuelos* (1972), *Días de ventisca, noches de huracán* (1980), *Abril antes del mediodía* (1983) y *Bajo el almendro* (1988).
20. Esta es la única novela de Armijo. La mayor parte de sus obras corresponden al género poético. Algunas de ellas son: *Jugando a la gallina ciega* (1970), *Los parajes de la luna y la sangre* (1996) y *Cuando se enciendan las lámparas* (1996).
21. Las otras dos novelas de Gioconda Belli son: *Sofía de los presagios* (1990) y *Waslala* (1996).
22. En el personaje *El Gran General* pueden encontrarse representados otros dictadores centroamericanos que se mantuvieron en el poder por largos periodos, como el salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez (1931-1934 y 1935-1944), el hondureño Tiburcio Carías Andino (1933-1949) y los guatemaltecos Manuel Estrada Cabrera (1898- 1929) y Jorge Ubico (1931-1944). El propósito de la autora de no limitar la denuncia a un solo personaje histórico también puede observarse en *De tropeles y tropelías* (1973) de Sergio Ramírez donde el autor crea un personaje llamado *Su Excelencia*, en el cual se concentra el poder absoluto.
23. Las otras novelas de Manlio Argueta son: *El valle de las hamacas* (1970), *Caperucita en la zona roja* (1977), *Un día en la vida* (1980), *Milagro de la paz* (1996) y *Siglo de o(g)ro* (1997).
24. Véase Armijo, Roberto: *El asma de Leviatán*, El Salvador, UCA Editores, 1990, p. 86. Esta misma novela también alcanza en algunos momentos un tono fantástico y mítico al hacer referencia al pacto de Maximiliano con el Diablo y al elevar a Sandino y a Farabundo Martí a la categoría de mitos. En Cuzcatlán donde bate la mar del sur la narración también adquiere un tono mágico y mítico cuando se narra que los habitantes de Cuzcatlán fueron hechos de maíz o de barro. Véase: Argueta, Manlio: *Cuzcatlán donde bate la mar del sur*, Honduras, Editorial Guaymuras, 1986, p. 61.
25. Belli, Gioconda (1990): *Sofía de los presagios*, Barcelona, Emecé Editores, 1999, p. 241. En esta novela se observa, en relación con *La mujer habitada*, una menor preocupación de la autora por abordar la realidad histórica y política nicaragüense, y se detiene a explorar ampliamente el universo personal de Sofía y su respuesta a los códigos machistas que han ido determinando el comportamiento de la mujer en el transcurso de la historia.
26. Para Fernando Alegría, es en el lenguaje donde se encuentra el aporte más original de la novela hispanoamericana contemporánea, pues mediante el lenguaje se presenta una rebelión contra la retórica del costumbrismo y el regionalismo. Véase: Alegría, Fernando: *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986, p.300.
27. Para Eduardo Bécerra, las obras más representativas de este cambio son *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima (1910-1976) y *Tres tristes tigrés* (1968) de Guillermo Cabrera Infante (1929). En ellas, la escritura se convierte en juego, laberinto y rompecabezas. Véase: Bécerra, Eduardo: *Pensar el lenguaje*, escribir la escritura, op. cit., p. 111. Por otro lado, Augusto Roa Bastos, en 1965, señaló que la experimentación era un riesgo para los nuevos narradores, porque podía llevarlos a marginar temas fundamentales de la sociedad y de la identidad latinoamericana, al cederle una importancia excesiva a la forma. Véase: Roa Bastos, Augusto: "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", loc. cit., p. 62.

28. Sklodowska, Elzbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. X. Al partir de este concepto, el lenguaje adquiere una función múltiple e incluso, permite plantear distintos temas de un modo abierto, sin que el objeto de la comunicación estética sea único y esté previamente definido.
29. La experimentación con el lenguaje revela la necesidad de los autores de concederle a este una mayor vitalidad y dinamismo, pues lo consideraban esclerótico e imitativo. Véase: Roy, Joaquín: "La nueva narrativa americana: texto y contexto", en Roy, Joaquín (compilador): *Narrativa y crítica de Nuestra América*, Madrid, Castalia, 1978, p. 14.
30. Apunta Carlos Monsiváis que esta concepción del trabajo del escritor llegó a puntos extremos, como la ejecución, en 1975, de Roque Dalton, a cargo de sus propios compañeros comunistas. Véase: Monsiváis, Carlos: *Aires de familia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 103. A propósito de la novela *Pobrecito poeta que era yo...* (1976) de Roque Dalton, obra que muchas veces ha sido catalogada, pobremente, como ejemplo de las luchas realizadas por los grupos subversivos salvadoreños, Fernando Alegría la considera innovadora desde el punto de vista lingüístico. Véase: Alegría, Fernando: *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 414.
31. Ramírez, Sergio: "El escritor centroamericano", en *Texto crítico*, Año X, núm. 29 (1984), p. 66. Por otra parte, Manlio Argueta, refiriéndose a los novelistas salvadoreños contemporáneos, resalta que estos han sido parte de la transformación de la sociedad y que se han debatido entre lo estético y la función social. Al mismo tiempo que reconoce las particularidades del oficio de escritor, afirma que la novela salvadoreña tiene como base una "tradición del escritor y del artista que se ve obligado a crear una literatura comprometida con su pueblo y combativa, especialmente contra la oligarquía, contra los militares". Véase: Argueta, Manlio: "Intervención de Manlio Argueta. II encuentro de escritores hondureños por la paz", en *Tragaluz*, Año II, núm. 15, 1986, p. 24. Una perspectiva interesante sobre la relación del autor con el contexto, también la aporta David Viñas, para quien el autor muchas veces aparece inserto en una "moral de prisionero" y en defensa de la especificidad literaria señala que ninguna obra puede clasificarse como puro trabajo formal ni como "sociologismo". Véase: Viñas, David: "Pareceres y disgresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en Rama, Ángel (editor): *Más allá del boom: literatura y mercado*, op. cit., pp. 19-20.
32. Sosnowski, Saúl: "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha", en Rama, Ángel (editor): *Más allá del boom: literatura y mercado*, op. cit., pp. 218-219. Este crítico reconoce la disyuntiva en que se mueve el escritor centroamericano y agrega que otros novelistas como el salvadoreño Manlio Argueta, el hondureño Julio Escoto y los costarricenses Alfonso Chase, Quince Duncan, Abel Pacheco y Gerardo César Hurtado han realizado una obra comprometida y de notable calidad literaria.
33. Arturo Arias defiende la idea de que la obra literaria es un hecho lingüístico y no un hecho social y considera que uno de los problemas más graves que se ha presentado en la interpretación de la novela centroamericana es la confusión entre la realidad social y la realidad literaria. Véanse sus obras *Ideologías, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca: 1944-1954*, Cuba, Casa de las Américas, 1979, pp. 10-15 y *Gestos ceremoniales*, Guatemala, Artemis - Edinter, 1998, pp. 17-18. Por su parte, Carlos Fuentes señala la necesidad de inventar un lenguaje que permita la elaboración crítica de la realidad, sin caer en la denuncia tradicional. Fuentes subraya la diversidad de exploraciones verbales que pueden encontrarse en *Paradiso* de Lezama Lima y *Rayuela* de Cortázar, obras a las que considera como ejemplo máximo de apertura del discurso. Véase: Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 30.
34. Marc Zimmerman considera que la novela centroamericana contemporánea se apoya en la metonimia para generar en las obras un proceso de semiosis abierto. Véase: Zimmerman, Marc: "Sobre Literature and Politics in the Central American Revolutions: parámetros teóricos", en Aa. Vv.: *Literatura centroamericana. Visiones y revisiones*, New York, The Edwin Mellen Press, 1994, p. 70.
35. Para Arturo Arias, la novela centroamericana contemporánea busca una mayor elaboración artística de los temas y contenidos, lo cual explica el énfasis puesto en el nivel enunciativo. Véase: Arias, Arturo: "Nueva narrativa centroamericana", en *Centroamericana*, loc. cit., p. 12.
36. Se refiere a las grandes plantaciones de piña de la compañía norteamericana Standard Fruit Company, establecida en Honduras, la cual funciona bajo un sistema de explotación y represión caracterizado por el pago de salarios mínimos, trabajo a destajo, despido de obreros y carencia de servicios médicos. En *Big banana* (2000) Roberto Quesada, se refiere también a las compañías bananeras establecidas en Honduras y Centroamérica, en general, y aborda el tópico de "repúblicas bananeras"

- con que los norteamericanos han calificado, de manera muy limitada, a los países centroamericanos. Aunque haya una reproducción de dicho tópico, la obra también transmite, mediante las acciones de Eduardo, la idea de que Centroamérica es también espacio de creación y arte. Véase: Quesada, Roberto: *Big banana*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 36, 59, 200 y 295.
37. Umaña, Helen: "Planos narrativos en la novela *Los barcos*", en *Ensayos sobre literatura hondureña*, Tegucigalpa, Guaymuras, 1992, p.308. Este juego escritural no le resta valor a la novela como obra que desmascara la realidad social y económica hondureña.
38. Ramírez, Sergio: *Castigo divino*, Nicaragua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988, p. 456. Con este texto, el autor llama la atención del lector para que se percate que toda la obra ha sido producto de la imaginación y como tal, está sometida a los códigos de la ficción. Es así mismo, un puente que enlaza el principio con el final de la novela.
39. Acevedo, Ramón Luis: "Rumbos de la narrativa centroamericana actual", en *Revista Káñina*, vol. XVI, núm. 2, 1992, p. 50. Este crítico coincide con las planteamientos de Arturo Arias, especialmente en cuanto a la superación de un discurso mimético, con lo cual los novelistas crean obras más complejas en su dimensión estética.
40. Arias, Arturo: "Narrativa centroamericana contemporánea", loc. cit., p. 22. A pesar de esta afirmación de Arias, debe recordarse que en la literatura no es posible la separación absoluta entre los contenidos y la forma, como lo ha apuntado Mijail Bajtín: "El contenido es el elemento artístico indispensable del objeto estético, siéndole correlativa la forma artística, que no tiene, en general ningún sentido fuera de esa correlación Véase: Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Traducción Helena Kríukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, p. 37.
41. Empleo el término diálogo con el fin de evitar que se entienda la novela centroamericana como un simple espacio de recepción y se desconozca su capacidad de aportar a la novela hispanoamericana.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Orígenes de la nueva novela centroamericana". *La Torre*. VII (9): 115-148.
- Arias, Arturo. 1990. "Nueva narrativa centroamericana". *Centroamericana*. I: 9-23.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Gestos ceremoniales*. Guatemala, Artemis – Edinter.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*, Traducción Helena Kríukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- Becerra, Eduardo. 1996. *Pensar el lenguaje, escribir la escritura*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.
- Bellini, G. 1990. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Castalia.
- Fuentes, Carlos. 1969. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Morales, Mario Roberto. 2000. "Matemos a Miguel Ángel Asturias", en *Asturias, Miguel Ángel: El señor presidente*, Coordinador Gerard Martín, Madrid, Colección Archivos, pp. 853-864.
- Ramírez, Sergio. 1974. *Antología del cuento centroamericano*. San José, Costa Rica, EDUCA.
1984. "El escritor centroamericano". *Texto crítico*, X (29): 66-74.
- Roas Bastos, Augusto. 1976. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", en Loveluck, Juan (editor): *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, pp. 60-61.
- Shaw, D. 1999. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- Sklodowska, Elzbieta. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

## Bibliografía

Acevedo, Ramón Luis. 1992. "Rumbos de la narrativa centroamericana actual". *Revista Káñina*, XVI (2): 39-51.

- Sosnowski, Saúl. 1984 "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha", en Rama, Ángel (editor): Más allá del boom: literatura y mercado, Buenos Aires, Folios Ediciones, pp. 218-219.
- Urbina, Nicasio. 1995. Estructura de la novela nicaragüense. Managua, Ananá ediciones centroamericanas.
- Vargas, José Á. 2002. Novela centroamericana contemporánea: la obra de Sergio Ramírez Mercado. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Zimmerman, Marc. 1994. "Sobre Literature and Politics in the Central American Revolutions: parámetros teóricos", en Aa. Vv.: Literatura centroamericana. Visiones y revisiones, New York, The Edwin Mellen Press, p.59-76.