

TRAZAR UN ITINERARIO DE LECTURA: (DES)FIGURACIONES DE LA VIOLENCIA EN UNA NOVELA GUATEMALTECA

Alexandra Ortiz Wallner

RESUMEN

El presente artículo propone abordar la novela *El cojo bueno* (1996) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa a partir de las nociones “novela centroamericana de posguerra” y “estética de la violencia”. Con base en el análisis de diversos aspectos, se considera que esta novela participa, junto con otras, en la configuración de un proceso transformador en la cultura centroamericana de finales del siglo XX.

Palabras clave: novela; estética de la violencia; posguerra; Centroamérica; Rey Rosa, Rodrigo (Guatemala, 1958).

ABSTRACT

This article proposes to read Rodrigo Rey Rosa's novel *El cojo bueno* (1996) taking into consideration notions as the “Central American postwar novel” and the “aesthetics of violence”. The author considers that this novel is, among others, part of the configuration of an ongoing transforming process in contemporary Central American culture.

Key words: novel; aesthetics of violence; postwar; Central America; Rey Rosa, Rodrigo (Guatemala, 1958).

No habrá justicia ciertamente, ni desagravio; la literatura entonces, que desde los indígenas, los muertos, los desaparecidos, los angustiados, habla del dolor, más allá del relato descriptivo, más allá de la contabilidad de la vergüenza, es la que está exorcizando al monstruo del odio y de los rencores infinitos.¹

1. Introducción

Las palabras que abren este artículo hablan de la literatura no como una opción o un instrumento que posibilite el ejercicio de la justicia frente a un sistema de opresión determinado, pero sí como un camino posible para (re)conocer el pasado y el presente de sociedades –como las centroamericanas– violentadas por dictaduras, regímenes autoritarios, guerras civiles y exterminios indiscriminados.

Con la literatura contemporánea de Centroamérica hemos aprendido a comprender las historias del Istmo desde muy diversas miradas. Ya desde finales de los años sesenta, las narraciones testimoniales exponen una (re)construcción de la verdad histórica a través del relato de la historia desde una perspectiva autobiográfica e individual que representa a un nuevo sujeto colectivo y nacional; otros textos, en cambio, recurrieron a la reconstrucción de un mito con el fin de construir una identidad colectiva y nacional; a la vez, se ha consignado para los años recientes el surgimiento de una novelística que recurre a los elementos distintivos de la nueva novela histórica hispanoamericana.² Pero nuestras historias también pueden ser leídas como un texto que ha sido constantemente fracturado, quebrado y fraccionado por la permanencia de los escenarios de la guerra y la posguerra; en Centroamérica, el ciclo de la guerra y la posguerra aún no se cierra.

Desde la historia y crítica literarias, la tesis doctoral *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990* (1995) del hondureño Héctor M. Leyva es una de las pocas y probablemente primeras investigaciones literarias que se da a la tarea de sistematizar y problematizar la “narrativa de los procesos revolucionarios” de toda la región. Su visión integral y su propuesta comparativa le permiten establecer un primer grupo de textos claramente reconocible dentro de la narrativa centroamericana contemporánea. Este amplio conjunto literario se compone para Leyva de los siguientes textos:

- Novelas de guerrilleros.
- Narraciones testimoniales, que se dividen en testimonios (testimonios de dirigentes revolucionarios y testimonios populares) y novelas testimoniales.
- Novelas disidentes.

Para este autor, los conflictos armados que suscitaron los procesos revolucionarios en Guatemala, El Salvador y Nicaragua especialmente, constituyeron un tema obligado en la narrativa centroamericana que se preocupaba por los problemas nacionales. Leyva coincide con las propuestas de Ramón Luis Acevedo formuladas en *La novela centroamericana*. Desde el *Popol Vuh* hasta los umbrales de la novela actual (1982) al afirmar que la novela se convirtió en ese periodo en instrumento elemental de análisis y de discusión de la realidad. La tendencia hacia el realismo social, común en el resto del continente latinoamericano durante el siglo XX, marca un antecedente de la narrativa de los procesos revolucionarios: “[...] serían los costumbristas los que acabarían por hacer valer en la literatura

una actitud que puede llamarse ya de compromiso con respecto a la realidad nacional.”³ Es precisamente la actitud de compromiso y denuncia la que definirá la concepción de literatura vigente para esta narrativa. Ejemplos de ello se encuentran en la novelística que denuncia el imperalismo, la cual critica los regímenes oligárquicos e incluye la lucha de clases como materia literaria (1995: 58-59).

Aparecerán entonces en la novelística centroamericana temas como el antiimperialismo, la intervención estadounidense, las luchas de los obreros contra las bananeras y las situaciones en torno al canal de Panamá. Ya las narraciones de denuncia acerca de la situación en las bananeras que fueron escritas desde las experiencias personales de los autores, nos dice Leyva, deben ser vistas como una anticipación de la narrativa testimonial (1995: 60-63).

Si bien la narrativa de los procesos revolucionarios es una más de las “corrientes literarias”⁴ del periodo 1960-1990, para Héctor M. Leyva esta muestra debe haber sido una de las más significativas, tanto desde el plano ético como desde el plano estético de su escritura. El compromiso del escritor con su sociedad, plantea Leyva, se articula a una definición de la literatura como arma ideológica de descolonización y como instrumento de cuestionamiento de la realidad social, mientras que en el plano literario, la narrativa de los procesos revolucionarios incorporó las fórmulas expresivas de la novela contemporánea, flexibilizando los esquemas narrativos anteriores. La viabilidad de la lucha armada y la innovación formal fueron integradas en la escritura de los procesos revolucionarios. Es precisamente en la relación ética-literatura en la que Leyva considera ubicar el fenómeno de la violencia estudiado desde un proceso literario determinado:

Centroamérica desemboca en la violencia no sólo como consecuencia de los factores inversos que trajera consigo el impulso hacia el “desarrollo” sino por haberse producido un cambio ideológico a favor de la tesis de la lucha armada que desencadenó en última instancia los procesos revolucionarios.⁵

Podemos concluir con Leyva que en la narrativa centroamericana escrita entre los años de 1960 y 1990 existe una tendencia que privilegia la reelaboración de temas y situaciones íntimamente ligadas a la experiencia y el compromiso revolucionarios de quienes escribieron. En sociedades como la guatemalteca, la salvadoreña y la nicaragüense de esos años, la literatura posibilitó y desarrolló una reescritura alternativa de la historia.

Ahora bien, ¿cómo se transforma el espacio textual y literario en Centroamérica después de la década de 1990? ¿Cómo se diversifica este espacio? ¿Cómo se recuperan la experiencia y la memoria de la colectividad en sociedades posnacionales y posrevolucionarias? Para abordar parte de la producción literaria posterior al periodo documentado y estudiado por Leyva, se asumirá en el presente artículo la noción novela centroamericana de posguerra con el fin de destacar un determinado conjunto literario⁶ de la Centroamérica de fin de siglo XX. Esta noción de periodización literaria se propone conciliando los siguientes aspectos:

- que existen líneas de contacto entre las fronteras de los géneros literarios y las fronteras geográficas;
- que las fronteras geográficas visualizan no sólo el espacio de un territorio geográfico determinado, sino también el espacio político de este territorio (cfr. Herrera, 1998);
- que las categorías de género y periodo se definen en sus relaciones mutuas.

Así, el género se redefinirá en cada momento de la historia literaria, en relación con los demás géneros existentes, mientras que el periodo no es una noción puramente literaria, ésta se relaciona también con la historia de las ideas, de las culturas y de las sociedades (cfr. Ducrot y Todorov, 1974).

El término *posguerra* se utiliza en esta acepción como un concepto que designa no solamente una determinada fase histórica, sino como un instrumento provisional de periodización cultural y literaria. Como punto de partida, la noción novela centroamericana de posguerra se asume aquí como hipótesis de la configuración de un proceso transformador en la cultura centroamericana de finales del siglo XX.

A partir de estas consideraciones iniciales, me interesa explorar aquí la dimensión de la violencia y sus (re)presentaciones estéticas, concebidas como uno de los ejes constitutivos de una de estas novelas centroamericanas de posguerra: *El cojobueno* (1996) del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. En *El cojo bueno* existe una reflexión sobre el fenómeno mismo de la violencia, la cual se sitúa en los efectos de la violencia –en su dimensión concreta pero sobre todo en la simbólica– sobre las formas de percepción de las realidades ficcionalizadas.

2. Estéticas de la violencia

Desde la investigación literaria son en su mayoría críticos guatemaltecos quienes, en la década de los noventas, articulan un espacio donde se produce una reflexión constante y significativa para el resto de la región, acerca del fenómeno particular de la violencia y sus múltiples relaciones con la literatura. Esta reflexión puede ser sistematizada a partir de

las conceptualizaciones que proponen autores como Dante Liano, Armando Rivera, Isabel Aguilar y Anabella Acevedo, por ejemplo.

Dante Liano en *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1997) se refiere a una narrativa de la violencia; Armando Rivera e Isabel Aguilar en *Las huellas de la pólvora. Antología del cuento de la guerra en Guatemala* (1998) se inclinan por una estética del terror, y, Anabella Acevedo Leal en su artículo “La estética de la violencia: deconstrucciones de una identidad fragmentada” (2000) propone hablar de una estética de la violencia. En el resto de la región destacan los estudios realizados por la crítica salvadoreña Beatriz Cortez con artículos como “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra” (2000) en el cual se ocupa de analizar la ficción centroamericana de posguerra, planteando que desde la misma se genera una estética del cinismo. En este artículo me concentraré únicamente en las propuestas elaboradas por Liano y Acevedo para retomarlas en la lectura de la novela *El cojo bueno* que propongo.

En primer lugar es necesario presentar brevemente las nociones que ambos críticos articulan. La *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1997) de Dante Liano es un texto que trata una serie de proposiciones sobre literatura y sociedad en Guatemala. En el Capítulo XVI “La narrativa de la violencia”, Liano plantea que la violencia es el tema por excelencia en la literatura guatemalteca:

La violencia, en el contexto guatemalteco, no proviene sólo de instancias históricas contingentes, sino que pertenece a una tradición secular y, sin lugar a dudas, más que una tipología caracteriológica del habitante del país, se trata de la persistencia de formas de articulación de la sociedad basadas en la relación violenta entre los hombres. La literatura, como quiera que se la ejerza, no puede

sustraerse a esa violencia del ambiente. Como es natural, en muchos casos, la literatura ha cumplido su papel social de denuncia. Pero aún cuando el escritor deliberadamente evite la denuncia social, por motivos estéticos o políticos, la violencia aparece disfrazada, como lo está en el lenguaje o en las costumbres.⁷

Con ello aclara el crítico y escritor que le interesa el estudio de la violencia en cuanto aparece en la literatura, es decir, en cuanto tiene su representación literaria, específicamente en aquella escrita a partir de 1954. En la literatura contemporánea de Guatemala, Liano destaca que existen tres tipos de obras que se vinculan a la violencia:

- obras testimoniales (como *Los días de la selva* (1980) de Mario Payeras y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos);
- obras de denuncia (obras literarias que denuncian la situación de violencia del país, como por ejemplo: *Carnaval de sangre en mi ciudad* (1968) de Edwin Cifuentes, *Los compañeros* (1976) de Marco Antonio Flores, *Los demonios salvajes* (1977) de Mario Roberto Morales, *Después de las bombas* (1979), *Itzam Na* (1981) y *Jaguar en llamas* (1989) de Arturo Arias);
- obras de violencia oblicua (obras literarias en las cuales la violencia aparece de manera escondida, por voluntad del autor o a pesar de ella. Por ejemplo en las narraciones de Franz Galich y Adolfo Méndez Vides).⁸

La propuesta de Liano anteriormente esbozada encontrará eco en lo que Anabella Acevedo llama estética de la violencia, propuesta que surge de la profundización teórica y conceptual que, desde los planteamientos mismos de Liano, realiza esta crítica para acercarse a la literatura y al

arte contemporáneos en Guatemala, específicamente durante las décadas de 1970, 1980 y 1990.

Su artículo “La estética de la violencia: deconstrucciones de una identidad fragmentada” (2000) es un intento por aproximarse a la representación de la estética de la violencia “que se ha manifestado tanto en la literatura y las artes visuales como en los espacios urbanos a través de signos que nos hablan de la fragmentación de la identidad y de la desesperanza.”⁹ Acevedo está interesada en trabajar con las manifestaciones y los efectos de la violencia sobre las prácticas artísticas en referencia al contexto histórico en el cual surgen, es decir, sobre las formas en que es percibida y traducida estéticamente la realidad.

La presencia de las marcas de una estética de la violencia se encuentran en múltiples lugares: en la metaforización de conflictos existenciales; en la redefinición de espacios geográficos y el abandono de unos espacios por otros; en la desterritorialización como una modalidad de lo nacional. Elementos de esta estética pueden ser la esquizofrenia, el desencanto y la desesperanza o la coexistencia de un inconsciente colectivo con búsquedas estéticas individuales. Pero tal vez el más significativo de los rasgos presentes sea el hecho de que en estos textos literarios y manifestaciones artísticas contemporáneas priva el descontento personal sobre el político:

Ante el fracaso de los proyectos políticos del pasado la mirada de la gran mayoría de narradores y artistas abandona la problemática sociopolítica y se concentra en una realidad antiheroica que puebla localidades urbanas de clase media en las cuales se sobrevive con temor y con desesperanza. Se trata, me parece, de una narrativa que explora los conflictos de una identidad en crisis. Unido a lo anterior hay también un interés por textualizar la fragmentación de la

identidad nacional como producto de la desterritorialización y de la inmigración.¹⁰

Así, la violencia se traslada hacia el espacio existencial, hacia el uso de un lenguaje que arremete contra el lector y a la utilización de “estrategias escriturales” que rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal. Se trata de una estética que pretende resolverse en una agresividad “que da la impresión de ser gratuita” (Acevedo, 2000: 103).

Las coordenadas que ofrecen ambos críticos permiten construir un recorrido del texto de Rey Rosa a través de las presentaciones y representaciones estéticas de la violencia como espacios que se trastocan dentro del texto mismo y fuera de él. La estética de la violencia emerge, según mi perspectiva, como una de las dimensiones más poderosas que permite a los más diversos textos hablar y escribir el pasado más reciente de nuestras sociedades. Con ella se transmuta lo visto y lo vivido en forma estética y multiplica las posibilidades de la mirada sobre nosotros mismos.

3. (Re)presentaciones estéticas de la violencia

3.1. Habla el represor

La violencia oblicua como aquel espacio en el cual la violencia está contenida de manera indirecta y alegórica y donde se evita la denuncia social es la dimensión a través de la cual se visibiliza la (re)presentación estética de la violencia en novelas como *El cojo bueno*. En ella, las realidades ficcionalizadas están articuladas a una presencia velada y sumergida de la violencia cotidiana, violencia presente en varias dimensiones como lo son el lenguaje –“era necesario ensuciarse las

manos y la boca para poder “decir” el infierno guatemalteco de los últimos años” (Liano, 1997: 267)–, las relaciones sociales, las historias de delincuentes, la criminalidad, la interioridad y subjetividad de los personajes.

La primera parte de la novela de Rodrigo Rey Rosa narra hechos posteriores al secuestro de Juan Luis Luna desde la perspectiva de uno de sus secuestradores, apodado la Coneja, quien ante el temor de una posible venganza de Juan Luis huye junto a otro de los secuestradores, Carlomagno, hacia la selva guatemalteca.

En el lector de *El cojo bueno* se despierta desde esta perspectiva de la narración la sospecha de una violencia oblicua presente en la interioridad de sus personajes. Por ejemplo, los pensamientos de la Coneja anuncian su fragmentación interior:

“Tendré que esconderme otra vez”, pensó con cansancio, y por su conciencia comenzaron a correr recuerdos del tiempo del secuestro. Se sentía culpable, pero sólo en parte. (1996: 9)

Si por lo menos se hubiera enriquecido...Pero era todavía más pobre que sus padres, y ésa era su mayor aflicción. (1996: 10)

Defenderse, había dicho el abogado; era lo único que podía hacer. Una amargura de talento frustrado le destilaba por la garganta, mientras la mariguana fumada le hacía soñar despierto con proyectos que no había llevado a cabo. “¡Bah!”, exclamó al apagar la colilla que empezaba a quemarle los dedos. La desmenuzó y la tiró por la ventana. La vida era así. (1996: 19)

La Coneja es uno de los cinco delincuentes que participa en el secuestro de Juan Luis Luna, acontecimiento que constituye el hilo conductor de la novela. Estos pensamientos son generados en la Coneja once años después de dicho secuestro y luego de que Juan Luis Luna

reaparece en su vida con el fin de obtener más información acerca de lo acontecido. El encuentro entre Juan Luis y la Coneja desata en el delincuente una gran inseguridad y a la vez consternación: duda acerca de las intenciones de Juan Luis y ante el temor de ser asesinado por su víctima, decide huir.

La huida es una de las rupturas que sufre este individuo. Ahora debe separarse de su cotidianidad, de su familia, de su rutina. Pero, simultáneamente, la Coneja, quien cree haberse reformado – “era cierto que el tiempo lo había transformado” (1996: 10)– se ve obligado a dejar atrás una vida “digna” precariamente construida: “Después de todo, había tenido un poco de suerte. Su mujer, aunque no era una belleza, era realmente buena, y sus hijos le habían proporcionado muchas alegrías, le habían devuelto el amor a sus padres y a la respetabilidad” (1996: 10).

La mirada del lector hacia el interior de la Coneja reconoce el relato de una degradación. Se trata del registro de un delincuente pero es también la mirada registrada desde la perspectiva de quien cometió el crimen. En la cuarta y última parte de la novela se narra la primera llamada de Juan Luis a la Coneja, llamada que llevaría al encuentro de ambos que se relata desde el inicio de la primera parte de la novela:

–Aquí te habla Luna– le dijo a la Coneja.
Un momento de silencio.
–Ah, sí. –Otro silencio–. Juan Luis Luna, ¿no? ¿Cómo me encontraste?
Juan Luis vaciló un momento antes de decir:
–Me gustaría hablar con vos. Creo que sabés de qué.
–¿De qué?
Juan Luis sintió la sangre en la cabeza, la rabia, un temblor en la voz al decir:
–No tratés de hacerte la bestia. No tengo nada en particular contra vos –se calló, con temor de que el otro cortara la comunicación–. Te lo aseguro.

Pero quisiera que me explicaras un par de cosas, ¿me entendés?

La Coneja respondió por fin:

–Fue una locura, sinceramente. Diculpá.

–Sí. Una locura.

–Fue idea del Horrible. Pero aquél petateó, ya lo sabés.

–¿Quién los mató al Horrible y al Tapir?

–El Sefardí.

–¿Por qué?

–Por la paga.

–¿Sólo por la paga?

–Sí, el muy cabrón se quedó con todo. (1996: 99-100)

El ejercicio de la violencia deja de tener su motivación en la política, entendida como el ámbito del Estado y sus instituciones y el orden social represivo que procuran, y se mueve hacia el ámbito de lo político, es decir, al espacio de las relaciones de poder y a las prácticas sociales que generan asimetrías entre seres humanos.¹¹ El secuestro se realiza por el dinero que los delincuentes esperan obtener, no por castigar o defender un proyecto ideológico. El criminal se convierte en voz que manifiesta aspectos de la injusticia y registros de la violencia que sufre el secuestrado; los acontecimientos narrados desde su mirada resemanizan el poder opresor, lo invierten y convierten a este sujeto de enunciación en un lugar velado de denuncia.

3.2. El cuerpo mutilado: desmembrar las identidades

En *El Cojo bueno* la historia del secuestro de Juan Luis Luna es narrada detalladamente a partir de la segunda parte de la novela. De sus cinco secuestradores tres habían sido amigos de infancia. Una vez secuestrado Juan Luis, el lector conoce sin más el motivo: “Juan Luis había sido secuestrado una fresca mañana de noviembre, cuando el cielo guatemalteco, barrido por el viento norte, parece más

puro y azul. Fue secuestrado por dinero, mas no por el suyo, pues aunque nada le faltaba no era un hombre rico. Su padre, en cambio, lo era” (1996: 29).

Una vez secuestrado, Juan Luis es encerrado en un antiguo depósito cilíndrico de gasolina que se encuentra cavado en la tierra, literalmente es enterrado vivo mientras sus verdugos solicitan el rescate al padre:

Con una cuerda sintética los descolgaron por un hoyo profundo y oscuro revestido de metal oxidado donde había un fuerte olor a gasolina. Allí lo dejaron, con una linterna Rayovac, un ejemplar de la *Commedia* traducida al castellano por el Conde de Cheste, y una basinica de plástico. Juan Luis presentía que todo iría mal. Las historias de secuestros le eran familiares, y sabía que si el Tapir, la Coneja y el Horrible no se habían molestado en ocultar sus rostros era porque no pensaban dejarle salir de allí con vida. (1996: 30)

Como don Carlos, el padre, no hace caso a las noticias de los secuestradores ni denuncia el crimen, Juan Luis es obligado a escribirle una carta: “-Vas a decirle que estás arrepentido de ser como sos, que al salir de aquí vas a lamerle lo que quiera, ¿me agarrás la onda? [...] después de comer te ponés a trabajar. A ver si te convertís en escritor” (1996: 31). Esta escena relaciona el secuestro con la escritura, es decir, el encierro y la falta tanto como las posibilidades de comunicación entre hijo y padre. La escritura de la carta aparece como la opción de sobrevivencia. Esa primera carta subraya los problemas y la ausencia de comunicación que separan al hijo del padre, a dos generaciones ya muy lejanas, y a la vez anuncian al Juan Luis que sueña con convertirse en escritor.

Ante el reiterado silencio del padre, la segunda carta de Juan Luis debe ir acompañada por un dedo del pie:

El Sefardí le estaba haciendo un torniquete.

-Hay que prevenir la hemorragia-se había sacado del bolsillo del pantalón una navajita curva. Le sujetó con dos dedos el meñique, mientras que el Tapir decía: “Ni hace falta anestesia”. Con un movimiento rápido, el Sefardí separó el dedo del pie. (1996: 34)

Y en una tercera y última carta, Juan Luis escribe: Ésta la escribo a sabiendas de que mañana a primera hora me amputarán el pie izquierdo, lo que espero sea suficientemente elocuente.[...]En la anterior te prometía hacer todo lo posible por vivir el resto de mis días sin avergonzarte como en el pasado. Hoy sólo te pido piedad. Mi vida está en tus manos.[...]Y por último te pido, como en la anterior que cuando mi pie llegue a tus manos lo congeles sin demora, por si fuera posible remendarme. (1996: 38)

El cuerpo mutilado del personaje alude directamente a la práctica de la violencia física ejercida por otros, una violencia que viene del exterior y que literalmente penetra en el encierro donde está Juan Luis y en consecuencia en su cuerpo. Este acceso directo al espacio corporal de un individuo aislado opera como metáfora que revela las articulaciones de una red de relaciones de poder que son representadas sobre el cuerpo de la víctima: encontramos el deseo de ascenso social por medio de la violencia de sus secuestradores y también la negación, la imposibilidad, la inmovilidad y la incomunicación, actos cargados de violencia que caracterizan la relación de Juan Luis con el padre, de una generación joven frente a una generación mucho mayor. El cuerpo surge como espacio de representación en el cual se reconoce la violencia en sus múltiples (re)presentaciones y donde se desarrolla una nueva subjetividad.

Contrario a las novelas en las que la naturaleza, como espacio abierto, participa, ya sea como adversaria o solidaria, en un arduo proceso de “humanización” del

individuo, el espacio ocluido, aislado, se presenta en esta novela como el lugar donde un individuo es sometido a fuerzas de dominio y represión a través de una violencia que se ejerce directamente sobre su cuerpo, que eventualmente le marcarán y modificarán. Después de las amputaciones de uno de sus dedos y de su pie izquierdo, Juan Luis es ya a simple vista diferente, es otro, tanto su físico como su identidad, su interioridad, han sido desmembradas, evidentemente fracturadas: “Más que dolor, Juan Luis sentía rabia” (1996:35). Estas mutilaciones no tendrán un efecto exclusivo en el cuerpo que las ha sufrido, don Carlos y Ana Lucía, novia de Juan Luis, también son trastocados por los eventos. Ana Lucía, al recibir el pie de Juan Luis y en su estado de impotencia, habitual desde el secuestro, llama inmediatamente a don Carlos para darle la noticia. Finalmente, el padre acepta recibirla con el paquete. El proceso de observación que lleva a cabo don Carlos al abrir el paquete es descrito con detalle por el narrador:

El contacto entre su mirada y la parte donde el pie había sido cortado, donde podía verse un círculo de carne roja, en los bordes ya un poco negruzca, con el círculo concéntrico del hueso blanco, vídrioso y lechoso al mismo tiempo, no era comparable al contacto de sus pupilas con otros objetos ordinarios ni con ningún objeto de arte. [...]Un mareo, que le devolvió la conciencia, le permitió hacerse la ilusión de que había efectuado un viaje en el tiempo. Cuando volvió a ser él mismo, ya no era el mismo. (1996: 48-49)

Luego de la amputación y el pago del rescate, en medio de una traición en el grupo de secuestradores, Juan Luis es liberado. La tercera parte de la novela narra una nueva etapa en la vida del protagonista, quien viaja por distintos países junto a Ana Lucía, ahora su

esposa. Convertido en escritor, se establecen en Tánger durante tres años, donde la vida plácida e idílica descrita por el protagonista contrasta con la violencia de su Guatemala natal:

..se quedó mirando las columnas de nubes con varios tonos de rojo sobre los volcanes plumizos en el cielo del atardecer. Éste era un paisaje que hacía pensar en la muerte violenta, que podía provenir de los hombres armados que iban en el auto que se detenía a su lado, o de una grieta que podía abrirse súbitamente con un temblor de tierra bajo sus pies. (1996: 101)

El idilio que vive en Tánger se ve interrumpido súbitamente al toparse con el Sefardí, el autor de su mutilación y quien traicionara al grupo de secuestradores, y revivir el episodio que le dejara cojo: “Se miró en el espejo: estaba pálido. Se arqueó sobre el inodoro y vomitó. Monsieur Pérez tenía no sólo el aspecto sino también la voz del hombre que lo había mutilado...”(1996: 76). El sentimiento de venganza como posibilidad de justicia lo acompaña a partir de ese día sin llegar a consumarse.

En el siguiente capítulo, la narración se ubica nuevamente en Guatemala. Juan Luis decide desviar su rumbo del camino de la venganza y negarla al no incorporarse a la espiral de violencia que le rodea. El personaje plantea así una opción de vida al margen, esta vez al margen de la dinámica de la violencia que le acecha y que acecha a la totalidad del país que vuelve a habitar. Pero su regreso constituye una nueva fractura en el personaje. Juan Luis se consume en la vida nocturna de las cantinas, los burdeles y el alcohol. En ese submundo ve a la Coneja, hecho que desviará sus recorridos por la vida nocturna de la ciudad hacia un recorrido por algunos pueblos guatemaltecos hasta dar con él.

En Juan Luis se encuentra un personaje que desde su fractura y luego de hacer el viaje hacia el interior guatemalteco, y de alguna manera intentar reconstruir lo que sucedió, sugiere una opción ética, traza un camino hacia la reconciliación:

¿Cuántas horas hacía que había visitado a la Coneja? Las contó, pero era como si ese momento estuviera situado realmente a muchos años de distancia en su memoria. Nada importaba; por eso, todo estaba bien. (1996: 122)

Sin embargo, la reconciliación no llega con facilidad, pues se trata de una dura negociación entre dos partes: entre la acción y la no-acción, entre la voz del padre y la voz del hijo, entre “valentía” y “cobardía”. Lleno de dudas, contempla nuevamente la venganza como posibilidad de justicia, a la vez que considera la opción del silencio, de la no-acción. El desprendimiento del pasado se convierte en una opción trágica desde la perspectiva de quien sufre la violentación de su cotidianidad más inmediata y de su identidad, este desprendimiento implica esa mirada en el espejo que imagina Juan Luis al ir al encuentro de la Coneja, implica retroceder o apostar por el futuro. El cojo bueno nos sitúa frente a una paradoja: la existencia de razones suficientes para desear el olvido y las razones vitales que defienden la necesidad de visitar el pasado. En este sentido, las escrituras de la posguerra centroamericana trazan un itinerario de escritura y de lectura de las memorias que están por venir.

Notas

1. Ana Lorena Carrillo, “Presencias, distancias y obsesiones. Historia y sociedad en la novela guatemalteca contemporánea” Ponencia presentada en el Congreso de Latin American Studies Association, Chicago, 24-26 de setiembre de 1998, 12.
2. Cfr. Werner Mackenbach, “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica” *Centroamericana* 10, 2002, 7-25.
3. Héctor M. Leyva. *Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1995, 57.
4. *Op.cit.*, 65 y ss. El autor menciona como corrientes literarias aquellas novelas de temática urbana; las que incorporan el humor y el erotismo, la introspección psicológica y la reflexión existencial, y, las “novelas del lenguaje” como por ejemplo, *Diario de una multitud* (1974) de Carmen Naranjo, *Itzam Na* (1981) y *Jaguar en llamas* (1989), ambas de Arturo Arias.
5. *Op.cit.*, 436-437.
6. Remito aquí a la definición que ofrece Alejandro Losada en *La literatura en la sociedad de América Latina* (1983). Al hablar de conjuntos literarios, Losada afirma que se componen de un corpus determinado de textos literarios, un corpus cultural que debe ser formalizado como conjunto y cuyo modo de producción debe observarse en tanto práctica social (con respecto a la sociedad y a la clase dominante y las masas populares) y en su vinculación con otros conjuntos culturales que han (re)elaborado los mismos problemas o temáticas. Las características con que debe contar un conjunto literario son para Losada: 1. que se trate de un corpus con ciertas características internas homogéneas; 2. que cuente con un grupo de productores literarios; 3. que cuente con un grupo de receptores; 4. que sea evidenciable un mecanismo transmisor o un estilo que toma algunas características intrínsecas en los textos literarios.
7. Dante Liano. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997, 260.
8. *Op.cit.* 261-266.
9. Anabella Acevedo Leal, “La estética de la violencia: deconstrucciones de una identidad fragmentada” *Temas centrales*. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas. San José: TEOR/ética-Gate Foundation, 2000, 98.
10. *Op.cit.*, 102.
11. Cfr. George García. *Las sombras de la modernidad. La crítica de Henri Lefebvre a la cotidianidad moderna*. San José: Editorial Arlekin, 2001, 20.

Bibliografía

- Acevedo Leal, Anabella, "La estética de la violencia: deconstrucciones de una identidad fragmentada" Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas. San José: TEOR/ética-Gate Foundation, 2000.
- Carrillo, Ana Lorena, "Presencias, distancias y obsesiones. Historia y sociedad en la novela guatemalteca contemporánea" Ponencia presentada en el Congreso de Latin American Studies Association, Chicago, 24-26 de setiembre de 1998.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974.
- García, George. Las sombras de la modernidad. La crítica de Henri Lefebvre a la cotidianidad moderna. San José: Editorial Arlekin, 2001.
- Herrera, Bernal, "Literatura y geografía: Divertimento fronterizo" Fronteras. Espacios de encuentros y transgresiones. Ethel García, comp. San José: EUCR, 1998, pp.151-167.
- Leyva, Héctor M. Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos 1960-1990. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Liano, Dante. Visión crítica de la literatura guatemalteca. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997.
- Losada, Alejandro. La literatura en la sociedad de América Latina. Frankfurt am Main: Vervuert, 1983.
- Mackenbach, Werner, "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica" Centroamericana 10, 2002, 7-25.
- Rey Rosa, Rodrigo. El cojo bueno. 2ª ed. Madrid-México-Buenos Aires: Alfaguara, 1996.