

# Estéticas nómadas: una panorámica de la literatura centroamericana contemporánea (2001-2015)

MUNIR HACHEMI GUERRERO  
*Universidad de Granada*

## **Uno: ampliación del campo de batalla**

El objetivo del presente artículo es continuar y ampliar uno anterior, titulado “Breve cartografía de la literatura centroamericana contemporánea (2001-2015)” y publicado en la revista *Ínsula* en 2018. En aquella ocasión nos referíamos a las tensiones que existen en cualquier mapa entre lo estratégico y lo estratificado (Deleuze 2014: 172-73) y lamentábamos que la mirada del cartógrafo estuviera condenada a ajustar sus lentes de modo que nunca pudiera dar cuenta del microscópico devenir de la diferencia, sino solo de las grandes regularidades y líneas de fuerza. Al mismo tiempo, razones de espacio nos obligaban a referirnos a un “corpus ampliado” (Hachemi Guerrero 2018: 27) que no citábamos explícitamente y que, por lo tanto, solo utilizábamos débilmente a la hora

de abordar nuestras conclusiones. Quedaban así excluidas algunas obras cuyo año de publicación estaba próximo a 2015, lo que conllevaba la imposibilidad de diagramar las tensiones que atravesaban los quince años que median entre el principio del milenio y el final de nuestro estudio.

Nos proponemos en esta ocasión ampliar aquella cartografía de 2018. Mantendremos la cronología (2001-2015) y la atención sobre las primeras obras de narrativa de cada uno de los autores trabajados.<sup>1</sup> Ajustaremos, sin embargo, las lentes para construir una mirada estrábica capaz de atender a las diferencias constitutivas de las relaciones microscópicas de poder<sup>2</sup> y al mismo tiempo observar los grandes flujos, las tensiones que recorren los quince años que abarcamos en nuestro estudio.

Lo que variará en esta ocasión será, entonces, el corpus analizado y las grandes líneas de fuerza sobre las que lo organizaremos. El corpus inicial era el siguiente: *Otras ciudades*, de Claudia Hernández (Alkimia, 2001); *Te recuerdo que moriremos algún día*, de Mauricio Orellana (Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2001); *El texto perdido*, de Eunice Shade (Amerrisque, 2006); *Con pasión absoluta*, de Carol Zardetto (F&G Editores, 2005); *El diluvio universal*, de Guillermo Barquero (Ediciones Perro Azul, 2009); *El sótano del ángel*, de José Adiak Montoya (Centro Nicaragüense de Editores, 2010). Añadimos, en esta ocasión, cuatro obras: *Invisibles: una novela de migración y brujería*, de Óscar Estrada (Casasola Editores,<sup>3</sup> 2012); *Los tentáculos del verdugo*, de Danilo Umaña Sacasa (Editorial e Imprenta de la Universidad de El Salvador, 2002); *Saturno*, la primera novela de Eduardo Halfon (Alfaguara,

- 
- 1 Retomamos la idea de Gallego Cuiñas según la cual es en una primera obra donde la búsqueda de una posición en el campo nacional (en este caso —también— en el campo supranacional del istmo) por parte de un autor se hace más visible (véase Gallego Cuiñas 2016: 4; 2015: 47), así como aquella según la cual un estudio panorámico de este tipo de obras puede resultar de enorme interés en el campo (véase Gallego Cuiñas 2018). Trabajamos, por lo tanto, primeras obras de narrativa publicadas en Centroamérica entre 2001 y 2015, sin atender a otros criterios como el año de nacimiento del autor o la relevancia que tales obras llegaran a alcanzar.
  - 2 Por otra parte, nos declaramos —en la estela de Gallego Cuiñas— conscientes de las limitaciones epistemológicas impuestas por la mirada de un investigador de una universidad española que trata de pensar un objeto latinoamericano del que nos separa un océano (Gallego Cuiñas 2019: 13).
  - 3 El autor es uno de los editores de Casasola.

2003; reeditada en 2007 por Punto de Lectura y en 2017 por Jekyll & Jill); por último, *El más violento paraíso*, de Alexander Obando (Perro Azul, 2001; reeditada por Lanzallamas en 2009).

Nos hallamos, por lo tanto, ante un corpus ecléctico en la cuestión nacional (tres autores salvadoreños, dos nicaragüenses, dos guatemaltecos, dos costarricenses y un hondureño) y claramente escorado en cuanto al género (ocho hombres y dos mujeres). Todos, además, publican sus primeros libros en editoriales institucionales o independientes, excepto Eduardo Halfon, que lanza *Saturno* en un gran conglomerado (Alfaguara).

En cuanto al objeto geográfico de nuestro estudio, Centroamérica, seguimos a Alexandra Ortiz Wallner a la hora de definirla por

su ubicación geográfica cultural como istmo —y su gran valor estratégico político y comercial— y como puente entre el Norte y el Sur de las Américas, entre el océano Atlántico y el Pacífico. Dada su condición de espacio de tránsitos constantes, son incluidas en esta concepción de Centroamérica tanto las producciones culturales-literarias del territorio físico-geográfico como aquellas surgidas más allá de estas fronteras nacionales y regionales (2012: 10).

Así, el istmo se convierte en una línea de tránsito, un territorio nómada atravesado y constituido por relaciones geopolíticas, comerciales y, por supuesto, culturales, al mismo tiempo que como una periferia de lo que ya es una periferia (Latinoamérica) poderosamente signada por el influjo de Estados Unidos. Esa condición de espina dorsal entre continentes la convierte también en un enorme conductor del dolor en el que multitud de cuerpos se ven tomados en un tránsito migratorio inacabable que define al sujeto centroamericano como —desarrollaremos la idea en las páginas que siguen— un sujeto en constante movimiento.

## **Dos: estética del cinismo (hacia una organización del corpus)**

La primera gran línea de fuerza (“frontera”, en términos cartográficos) de nuestro panorama es la llamada “estética del cinismo”, propuesta por Beatriz Cortez en su ya famoso artículo de 2001, titulado “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de postgue-

rra” (Cortez 2001).<sup>4</sup> Como indica el título del artículo, la noción clasificadora (que hasta hoy es tan utilizada como discutida) está estrechamente ligada a la idea de la(s) postguerr(ill)a(s) centroamericanas, conflictos bélicos que sincronizarían las temporalidades de los diversos Estados-nación del istmo. Se trata de la llamada “pacificación” de Centroamérica (Vargas Vargas 2015), en la que Ortiz Wallner señala varios hitos, como “la derrota electoral del gobierno sandinista en 1990 y la firma de los Acuerdos de Paz en El Salvador (1992) y Guatemala (1996)” (2012: 30-31). Por más que se pudieran señalar otros, es comúnmente aceptada la idea de que entre los años ochenta y los noventa existe una retemporalización común a toda la región (Ortiz Wallner 2012: 34).

La superación de los conflictos señalados se presenta en el imaginario de Estado como una transición deseada hacia democracias liberales en las que la sombra del vecino estadounidense adquiere gran peso. Como señala Arias, dicha pretendida transición supone una despolitización que hace que la literatura centroamericana del nuevo periodo comience a ser exportable, empaquetable como un bien de consumo y deseable más allá de las fronteras de la región (Arias 2007: 24-26). Ortiz Wallner apunta a una operación similar en el campo crítico, para el que las estéticas del istmo son por primera vez capaces de producir valor (Ortiz Wallner 2013: 151). Por su parte, bajo el concepto “estética del cinismo” Cortez asimila estos movimientos a presupuestos netamente postmodernos<sup>5</sup>: la pérdida de “fe en los proyectos revolucionarios utópicos e idealistas que circularon en toda Centroamérica durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo xx” (2010: 25).

Como hemos hecho notar, la categoría analítica “estética del cinismo” también ha sido ampliamente discutida. Warner Mackenbach, por ejemplo, afirma que la literatura centroamericana contemporánea “reinicia la búsqueda de las utopías” (en Perkowska 2011: 5). Magdalena Perkowska, por su parte, retoma al último Foucault y considera al escritor centroamericano un parresiastés contemporáneo que dice su verdad ante el tirano, encarnado esta

---

4 Los presupuestos de este texto inicial son desarrollados en profundidad por la autora en *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, publicado por F&G en 2010.

5 Méndez de Penedo utiliza directamente el rubro ‘posmoderno’ para referirse a estas prácticas literarias (véase Méndez de Penedo 2017).

vez en “el consenso, la mediocridad, el derrotismo, el cinismo y la infamia que parecen haberse instalado como indiscutibles, inevitables y, sobre todo, aceptables” (Perkowska 2011: 21).

El hecho de que una etiqueta resulte polémica no es sino síntoma de su productividad, del alto grado en que efectúa los problemas que constituyen un campo literario a nivel geológico, es decir, al nivel ontológico de las relaciones de fuerzas. Es así como la estética del cinismo nos sirve como parteaguas, como grilla de organización que imponer sobre el magma de la literatura centroamericana contemporánea. Partimos de esta idea para plantear cuatro ejes a través de los que pensar las obras de nuestro corpus.

En primer lugar, el fin de los grandes relatos y la caída de los grandes proyectos utópicos han quedado revelados como grandes líneas de fuerza del nuevo milenio en Centroamérica. A partir de ese eje principal, la relación textual con los conflictos armados o con una violencia supuestamente superada será otra forma productiva de organización que dividirá con claridad un grupo en el que reinará el silencio y otro en el que se abordará la violencia de modos diversos. En tercer lugar, el nomadismo físico de la migración conlleva otro epistemológico: la incapacidad de constituirse en sujeto en un contexto en constante devenir que será necesariamente trasunto de un tercer nomadismo, este estético, que dará lugar a una enorme fluidez dentro de la narrativa en el ámbito centroamericano. Por último, el testimonio aparece como un problema transversal a todos los demás. Por una parte, el valor de verdad se desplaza de los grandes relatos a los “microrrelatos” testimoniales y la verdad se multiplica en las verdades (Arfuch 2010: 18). Por otro, el testimonio se convierte en la única posibilidad de dar cuenta de la complejidad de una serie de conflictos armados cuya realidad quedó oculta tras el velo de una verdad oficial. Además, el género cuenta con su propia genealogía en el istmo, e incluso se llegó a construir una identificación entre lo centroamericano y lo testimonial a partir de la concesión del premio Casa de las Américas a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), con toda la polémica aparejada a los problemas de transcripción y selección de Elizabeth Burgos (Roque Baldovinos 2012: 228).<sup>6</sup> Para

---

6 Si bien se ha señalado la reficcionalización de la literatura centroamericana, otrora completamente dominada por el género testimonial (véase López Mar-

terminar, el testimonio también se utiliza (junto a otros géneros de alta densidad biográfica) como una herramienta pretendidamente capaz de narrar la experiencia del migrante en el constante devenir de su subjetividad.

### **Tres: diez textos y cuatro ejes**

#### *El silencio atronador de la guerra*

El mejor modo de comenzar a organizar nuestro corpus de modo que produzca sentido es partir de lo que llamáramos en un artículo anterior “el silencio atronador de la guerra” (Hachemi Guerrero 2018: 27) y repartir las diez novelas en dos grandes grupos: aquellas en las que el conflicto aparece de uno u otro modo y aquellas en las que está por completo ausente. Así, en el primero se encontrarían las novelas de Orellana, Zardetto, Hernández, Umaña Sacasa, Estrada y Obando, y en el segundo las de Adiak, Halfon, Barquero y Shade.

En el primer grupo podemos distinguir, al mismo tiempo, a aquellos autores que tratan directamente el tema de la guerra de aquellos en los que la violencia está presente pero brota de múltiples fuentes. Buen ejemplo de esto último es la novela de Estrada, *Invisibles...*, a lo largo de la cual los migrantes en tránsito reciben golpes, disparos o el mero rechazo de muchos de los que encuentra en su viaje. Más sutil (aunque constante) resulta la presencia de la violencia en *Otras ciudades*, de Claudia Hernández, ya que —como señala Emmanuela Jossa (2014)— en este caso aparece precisamente a través de una poética de la falta (de lo que Jossa codifica como “heridas” y “cicatrices”), es decir, como una suerte de mirada micropolítica que sin embargo no se adscribe de forma explícita a los presupuestos de un marco ideológico determinado. En el caso de *El más violento paraíso*, Obando opera una deslocalización radical (la novela transcurre en tres coordenadas espaciotemporales: Costa

---

tínez 2011), este no ha desaparecido. Seguimos a Mackenbach —y comprobaremos su tesis en el análisis de las obras— y consideraremos que el testimonio se ha convertido en un procedimiento dentro de una literatura que lo contiene al tiempo que lo excede (Mackenbach 2008).

Rica, Estambul y la Luna) en la que la guerra no aparece como tema principal; la violencia —las más de las veces perversa— recorre, sin embargo, toda la novela.

En el resto de los autores del grupo la guerra aparece tematizada de forma directa, y en la mayoría de los casos se revisan los conflictos del istmo desde la contemporaneidad de la escritura. En *Te recuerdo que moriremos algún día*, de Mauricio Orellana, un anciano dialoga con la muerte y le narra a esta la vida de Susan, la madre de su nieto, una española que fue guerrillera en Cuba y en El Salvador. Significativamente, la hija de la guerrillera Susan se llama Firma de la Paz, por la firma de los acuerdos de Chapultepec. Orellana (que niega la idea de que desde el presente la pacificación de El Salvador —Orellana 2016—) rehúye, sin embargo, el imaginario revolucionario del Hombre Nuevo sin renunciar por ello al compromiso político, solo que en este caso dicho compromiso está encarnado en una mujer guerrillera, es decir en un sujeto constituido sobre la periferia de la periferia.

Las similitudes entre la novela de Orellana y *Con pasión absoluta*, de Carol Zardetto, son numerosas. En primer lugar, el sujeto central de ambas novelas es una mujer, y en ambos casos nos encontramos ante narraciones en primera persona en las que la memoria es el hilo conductor del relato. Si en *Te recuerdo que moriremos algún día* los movimientos de liberación nacional eran representados con poco entusiasmo, en Zardetto el posicionamiento es mucho menos ambiguo. Estados Unidos aparece como un monstruo lejano y durante todo el capítulo XII la rememoración se alterna con fragmentos en los que se habla de los escuadrones de la muerte y de la contrainsurgencia (véase Zardetto 2005: 261-309). Además, en esta novela el papel de la mujer es central. Si tuviéramos que resumirla, de hecho, habríamos de afirmar que *Con pasión absoluta* es una (H/h)istoria de Guatemala narrada por tres generaciones de mujeres.

*Los tentáculos del verdugo*, de Umaña Sacasa, retoma el diálogo intergeneracional y lo explicita. El hilo conductor del texto, de hecho, es una conversación entre un anciano y un joven durante la que el primero hace que el segundo se desengañe de la visión idealizada que ha construido sobre la realidad salvadoreña, mostrándole las causas históricas de su presente (Umaña Sacasa 2003: 12). Más adelante veremos cómo esta operación está mediada, precisamente, por el dispositivo testimonial.

## *Nomadismo*

El tercero de los ejes que proponíamos tiene que ver con un triple nomadismo (estético, físico e identitario) que se encuentra en casi todas las novelas de nuestro corpus. Retomando *Los tentáculos*, por ejemplo, podemos leerlo desde esta perspectiva como la transformación política de Guillermo, el personaje “arenero”<sup>7</sup> que termina por dar la razón a sus amigos izquierdistas. Esta confesión final (que supone al mismo tiempo el cierre del libro) no es verbal, sino emocional, ya que Guillermo finalmente bebe un trago de cerveza para tratar de ocultar “las lágrimas que empezaron a brotar de su conciencia” (Umaña Sacasa 2003: 168). La historia, por lo tanto, se construye como un viaje ideológico que culmina en un encuentro catártico provocado por el testimonio de un anciano. Otro signo del nomadismo en *Los tentáculos del verdugo* es el intento de plasmar, a lo largo de toda la novela, una forma de habla cotidiana asimilable a lo que Deleuze y Guattari (1990) llamaran una “lengua/literatura menor”, un código en constante movimiento que escapa a las posibles normativizaciones del poder, a lo que —de nuevo siguiendo a Deleuze y a Guattari— podemos denominar un “pensamiento de Estado” que se enfrenta a un devenir “nómada” (Deleuze y Guattari 2004: 127).

Con *pasión absoluta* no pone en juego un nomadismo estético, pero sí uno temático, en tanto la protagonista de la novela es Irene, una mujer que vuelve a Guatemala tras la firma de los acuerdos de paz para reconciliarse con la historia de su país, que se construye a través de las historias que le cuentan las mujeres de su familia. También existe una forma de nomadismo epistemológico, en tanto el efecto de verdad del código novelístico se pone a funcionar en un diálogo agonístico con formas *otras* como la brujería o la cultura maya. Así, la protagonista vive en su propio cuerpo el conflicto derivado de su condición de mestiza (Zardetto 2005: 141). El nomadismo es especialmente tangible en el siguiente pasaje: “La cama me fue cedida, en atención a que estaba *de paso*, noción que yo mantenía vigente: mi ropa permanecía en la maleta y le aseguraba a quien quisiera oír que estaba presta a salir *de este hoyo* en cuanto pudiera” (Zardetto 2005: 53 [cursivas en el original]).

---

7 Que apoya a la ARENA (Alianza Republicana Nacionalista), el principal partido conservador de El Salvador.



Las prácticas relacionadas con la brujería están presentes (y, de hecho, relacionadas directamente con el movimiento) en el libro de Estrada desde su mismo título: *Invisibles: una novela de migración y brujería*. La novela cuenta las penurias de un viaje cuyo destino final son los Estados Unidos. Una vez allí, la dimensión mágica y la política se reúnen en una invisibilidad que nunca se desvela como completamente metafórica y Elena (que viajó como “mojada” en busca de su hija, que lo había hecho antes que ella) se encuentra con que en el país de llegada todos los migrantes latinoamericanos son —tal vez literalmente— invisibles, imposibles de ver (Estrada 2012: 245).

Por más que el segundo libro de Claudia Hernández lleve por título *De fronteras* (2007), lo cierto es que afirmar que en *Otras ciudades* el topos del nomadismo está presente conllevaría necesariamente alguna forma de sobreinterpretación. Otro es el caso de Adiak Montoya, de Barquero y de Halfon, cuyas novelas transcurren o bien en lugares deslocalizados, asimilables a poblaciones imaginarias como Comala o Macondo o en un cronotopo cero que impone el tiempo de la escritura como tiempo narrativo. El segundo es el caso de Halfon, cuya primera novela es una larga carta a su padre (el formato remite de inmediato a Kafka) sin trama argumental, tiempo ni lugar. El primero el de Adiak, cuyo *El sótano del ángel* está ubicada en una población desconocida, o el de Barquero, que nunca desvela el lugar donde transcurre la acción de *El diluvio universal* más allá de la denominación genérica de “el trópico”.

En los relatos de *El texto perdido*, de Shade, el viaje es una constante (véase, por ejemplo, Shade 2006: 71-74); también encontramos una forma de nomadismo lingüístico, esta vez no solo en el uso de registros no normativos sino también en una dislocación constante de las reglas gramaticales.

Mención aparte merece *El más violento paraíso*, de Alexander Obando, cuya complejísima estructura laberíntica ha sido analizada en detalle por Shirley Montero Rodríguez. Como señala Montero, la novela transcurre en tres coordenadas espaciales completamente dispares (Costa Rica, Estambul y la Luna, como ya apuntábamos) que además corresponden a tiempos diversos y se combinan con un “espacio fantasmagórico [...] donde retornan poetas o escritores costarricenses muertos” (Montero Rodríguez 2011: 54) y un San José “extrañificado por el efecto de los hongos y las drogas” (2011:

55). Así, la novela de Obando sume al lector en un devenir nómada que nunca termina de cerrar para producir un sentido unívoco y que —como señala Montero— nos enfrenta “a una ruptura de la lógica racional de la modernidad y a la reapropiación de un discurso fragmentado como lo es el discurso de la postmodernidad” (2011: 55). Otros teóricos convienen a la hora de considerar *El más violento paraíso* un hito en la producción postmoderna del istmo (véase Méndez 2005 y Vargas 2017).

### *Memoria y testimonio*

El último de los ejes a tratar es el de la memoria. Podemos retomar *El más violento paraíso*, que juega con la primera persona y con el género testimonial para construir una puesta en abismo de las funciones de verdad de la novela clásica. En palabras de Montero,

La fragmentación narrativa, proporcionada por el juego intertextual que conecta las coordenadas espaciotemporales de la novela, interfiere directamente sobre el binomio realidad/ficción. Resulta complejo desarticular —del entramado textual— cuáles son intertextos históricos y cuáles historias creadas por el autor; pues, el tono constante en la narración no permite un discernimiento claro (2011: 57).

La primera persona, entonces, se mezcla con la tercera (Obando 2001: 25 y 107) para construir un artefacto novelístico que problematiza la verdad del testimonio (en tanto problematiza cualquier verdad). El caso no es, sin embargo, paradigmático de lo que encontramos en el resto del corpus. En *Con pasión absoluta*, como ya hemos señalado, el testimonio de varias generaciones de mujeres revisa de forma crítica la historia de Guatemala, poniendo en cuestión la validez de los grandes relatos oficiales y proponiendo a cambio historias de vida particulares.

Algo similar sucede en *Te recuerdo que moriremos algún día*, donde asistimos a la historia de vida de Susan, una guerrillera. En este caso, sin embargo, la voz narradora es la de un anciano que habla con la muerte. Si bien ese desplazamiento supone una diferencia leído desde la teoría de género, si seguimos el hilo que venimos trazando la operación es similar: la revisión de un discurso oficial mediante el género testimonial.

En *Los tentáculos del verdugo* el procedimiento se desplaza de lo político en un sentido amplio a lo partidista. La novela cuenta la historia de dos amigos que hacen ver a un tercero lo errado de su percepción de la historia de El Salvador. Hemos señalado el viaje ideológico de Guillermo, el arenero; cabe destacar ahora que el único modo en que sus compañeros logran sacarlo del inmovilismo político es presentándole al doctor Valdés, un médico anciano que les cuenta a los tres su propia vida. Sobre el final de la novela el valor del testimonio se hace explícito:

—Usted debería escribir estas experiencias para que la gente tenga conciencia de lo que realmente ha sucedido en nuestra historia, doctor.

—Nadie las creería, Ricardo. O creerían que son elucubraciones, historias sin fundamento —devolvió el galeno, en tanto limpiaba la humedad nasal que le provocaron los recuerdos.

—No si vienen de alguien como usted, que no solo ha vivido la experiencia en carne propia sino que también es serio en sus planteamientos —abonó Gabriel.

—De esa experiencia en carne propia ha pasado ya mucho tiempo... —devolvió el médico, a manera de justificación.

—Con mucha más razón, doctor. La historia es más objetiva en la medida en que se aleja de los hechos —agregó Gabriel (Umaña Sacasa 2003: 162).

En este grupo se incardinaría asimismo *Invisibles...* En la novela de Estrada las funciones de verdad de los metarrelatos son constantemente puestas en cuestión mediante un artefacto en el que el género testimonial desempeña un papel central. Como el propio autor señala en el prefacio de la novela:

[...] El sur subdesarrollado le cobra al norte industrializado el precio que debe pagar por la explotación y la marginación a que le sometieron.

Cada migrante tiene algo que contar: su viaje, su tragedia. La historia de todos y todas las migrantes es una sola historia, la novela de un pueblo invisible (2012: 7, las cursivas son nuestras).

Ya hemos hecho notar las particularidades de otros títulos del corpus, como *Saturno*, que a pesar de estar escrito en primera persona juega con un cronotopo cero en el que el testimonio no puede producir sentido. *El sótano del ángel* se incardina en la misma disyunti-

va. *El diluvio universal*, de Guillermo Barquero, trata por contra de dar con una tangente que, sin embargo, constituye antes un testimonio generacional (tal vez autoficcional, pero en cualquier caso individual) que uno nacional o directamente político. En *Otras ciudades*, de Claudia Hernández, la necesidad de narrar de forma fragmentada e imperativamente colectiva la violencia se combina con el género cuentístico para construir una suerte de metatestimonio de época que, sin embargo, escapa de los códigos propios del género testimonial. Esta dificultad de hibridar ambos géneros también se pone de manifiesto en *El texto perdido*.

### **Cuatro: conclusiones**

Tal vez sorprenda al lector que hayamos propuesto cuatro ejes de análisis y finalmente solo hayamos utilizado tres para organizar nuestro corpus. Hemos procedido de este modo porque el que resta (es decir: el primero que proponíamos) articula los otros tres y sirve para delinear dos grandes tendencias en las primeras obras de narrativa escritas por autores centroamericanos entre 2001 y 2015. Nos referimos al eje que llamábamos “del cinismo” siguiendo a Beatriz Cortez, es decir a aquel que marcaría una diferencia entre aquellos autores que proponen una superación de los binarismos ideológicos impuestos por los conflictos del istmo hacia una salida antiutópica (podríamos decir “autónoma” en términos de Bourdieu) y aquellos que tratan de recuperar un posicionamiento político, muchas veces a través de una crítica a las supuestas transiciones democráticas.

En el primer grupo podríamos situar *Saturno*, *El sótano del ángel* y *El texto perdido*. En el segundo, *Los tentáculos del verdugo*, *Con pasión absoluta* y *Te recuerdo que moriremos algún día*. En el espectro que media entre ambos extremos estarían *Otras ciudades*, *Invisibles: una novela de migración y brujería*, *El diluvio universal* y *El más violento paraíso*.

Esta taxonomía, por supuesto, dista mucho de ceñirse a lo político. Por virtud de aquello que Bourdieu (1995: 243) llamara “homología” podemos establecer grupos de relaciones aparentemente arbitrarias entre las dimensiones ideológica, estética, estructural, léxica y temática que son actualizaciones de los mismos problemas al nivel de las relaciones de fuerzas.

Así, hemos mostrado cómo las novelas del primer grupo tienden a la deslocalización, a formas literarias consolidadas y, en general, a la ausencia de los tres grandes lugares comunes que hemos propuesto: el nomadismo, la presencia de la violencia o lo bélico y el género testimonial. Del mismo modo, el tercero se caracteriza por novelas con una fuerte carga testimonial y que abordan directamente los problemas que en el primero están ausentes. El grupo central es el más heterogéneo, pero podríamos señalar en él una característica axial: la representación de una violencia sin sujeto, autosuficiente, que muchas veces produce reacciones aparentemente ilógicas (*Otras ciudades*, *El más violento paraíso*) o iracundas (*Invisibles...*), pero que nunca se articulan en un movimiento mayor. Al mismo tiempo, es el grupo en el que hallamos una mayor experimentación formal.

A partir de estas observaciones podemos describir la literatura centroamericana de los primeros quince años del milenio como un espacio de fuertes tensiones, en crisis, cuyas disputas estéticas están por definirse. Cabe señalar que hemos dejado a un lado (por la complejidad que la caracteriza y que hace que merezca una reflexión específica) la perspectiva de género, que resulta extremadamente productiva en libros como *Otras ciudades*, *Con pasión absoluta*, *Invisibles...* o *Te recuerdo que moriremos algún día*. Nos hallamos, en cualquier caso, ante una literatura en tensión entre lo ideológico y lo postideológico, donde la pretendida superación de los proyectos utópicos choca con su reivindicación directa o con experimentaciones formales o críticas micropolíticas que se resisten —dando cuenta una vez más de la centralidad de la categoría de lo “nómada” a la hora de comprender la producción literaria centroamericana— a encajar en ninguna de las grandes corrientes y cuyos proyectos estéticos no se avienen a una taxonomía estable o a una descripción definitiva.

## Bibliografía

- ADIAK MONTOYA, José (2010): *El sótano del ángel*. Managua: Centro Nicaragüense de Editores.
- ARFUCH, LEONOR (2010): *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- ARIAS, Arturo (2007): *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- BARQUERO, Guillermo (2009): *El diluvio universal*. San José: Perro Azul.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- CORTEZ, Beatriz (2001): “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”, en *Áncora (La Nación)*, 11 de marzo de 2001.
- (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.
- DELEUZE, Gilles (2014): *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo 2*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1990): *Kafka, por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- (2004): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- ESTRADA, Óscar (2012): *Invisibles: una novela de migración y brujería*. Washington DC: Casasola.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015): “Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España”. *Ínsula*, 835-836: 47-50.
- (2016): “Comienzos de la novísima novela argentina”. *Hispané-rica* 130: 3-14.
- (2018): “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”. *Ínsula*, 859-860: 2-4.
- (2019): *Las novelas argentinas del siglo 21: nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang.
- HACHEMI GUERRERO, Munir (2018): “Breve cartografía de la literatura centroamericana contemporánea (2001-2015)”. *Ínsula*, 859-860: 26-29.
- HALFON, Eduardo (2017): *Saturno*. Zaragoza: Jekyll&Jill.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2001): *Otras ciudades*. El Salvador: Alkimia.
- JOSSA, Emmanuela (2014): “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández; Decepción y resistencia”, en *Centroamericana*, 24 (1): 5-37.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María del Pilar (2011): “Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción”, en *Letras*, 49: 181-89.
- MACKENBACH, Werner (2008): “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?”, en Werner Mackenbach, *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas (I)*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.
- MÉNDEZ DE PENEDO, Lucía (2017): “Voces y registros anticanónicos de la posguerra”. *Ístmica*, 20: 113-25.

- MÉNDEZ, Francisco Alejandro (2005): “El más violento paraíso: Del hipertexto al Minotauro-Lector”, en *Abrapalabra*, 38: 31-44.
- MONTERO RODRÍGUEZ, Shirley (2011): “La fragmentación espaciotemporal y el discurso carnavalesco en la novela *El más violento paraíso* de Alexander Obando”, en *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXXV (1): 53-63.
- OBANDO, Alexander (2001): *El más violento paraíso*. San José: Perro Azul.
- ORELLANA, Mauricio (2001): *Te recuerdo que moriremos algún día*. San Salvador: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.
- (2016): “Un retrato por Vanessa Núñez”. Goethe-Institut, <https://web.archive.org/web/20170920070302/goethe.de/ins/mx/lp/prj/lit/aut/sal/es15005132.htm>.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2012): *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): “Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana contemporánea”, en *Revista Iberoamericana*, LXXIX (242): 149-62.
- PERKOWSKA, Magdalena (2011): “La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea”, en *Istmo*, 22: 1-24.
- ROQUE BALDOVINOS, RICARDO (2012): “CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. (Reseña de libro)”, en *Chasqui*, 41: 228-29.
- SHADE, Eunice (2006): *El texto perdido*. Managua: Amerrisque.
- UMAÑA SACASA, Danilo (2003): *Los tentáculos del verdugo*. San Salvador: Universidad de El Salvador.
- VARGAS, Gustavo (2017): “El más violento paraíso: Pesimismo cósmico y caos de los objetos”, en *Istmo*, 34, pp. 1-20.
- VARGAS VARGAS, José Ángel (2015): “Introducción a la novela centroamericana contemporánea”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ZARDETTO, Carol (2005): *Con pasión absoluta*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.