

Magdalena Perkowska

La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea

Hunter College y Graduate Center, CUNY

mperkows@hunter.cuny.edu

Do not give up on your desire.

Jacques Lacan

Behind what is named, there is the unnameable.

Jacques Lacan

La explosión de la narrativa ficcional que se ha producido en América Central desde la década de los 90,¹ es decir, en lo que suele llamarse el periodo de pos-guerra o pos-guerrillero, ha apremiado a la crítica a conceptualizar y nombrar tanto el fenómeno en sí como sus características discursivas.² La mayoría de los investigadores coincide en que se trata de una literatura que expresa el desencanto, la desilusión y el caos social que reinan en las sociedades

¹ Werner Mackenbach se refiere incluso a un boom en la literatura centroamericana: “A partir de los años ochenta y noventa Centroamérica [...] experimenta un verdadero *boom* de su literatura narrativa, especialmente en lo que se refiere al número de publicaciones y a la diversidad de la producción literaria.” (“Entre” s.p.).

² Arturo Arias caracteriza el periodo de pos-guerrilla como el momento en que “the ‘neoliberal’ economic model consolidated itself in Central America, combined with the defeat of the insurgent revolutionary movements and the emergence of the democratization process in the wake of the fall of the Berlin wall” (xxii). El término de posguerra, prácticamente un sinónimo del anterior dado que las guerras eran conflictos entre el ejército estatal y las guerrillas revolucionarias, señala el marco histórico-político conformado por la derrota electoral sandinista (1990), los acuerdos de paz en El Salvador (1992) y la firma de los acuerdos de paz en Guatemala (1996). Ambos términos parecen excluir de las consideraciones a Costa Rica, Honduras y Panamá. Sin embargo, estos países estaban involucrados en los conflictos armados de Guatemala, Nicaragua y El Salvador de manera indirecta, por lo cual me parece que estas denominaciones también los incluyen, aunque de manera más tangencial.

centroamericanas, incluso las que no estaban directamente sumidas en los conflictos bélicos que asolaron la región entre los 60 y los 90, como Panamá, Costa Rica y Honduras.³ Uno de los aspectos de más interés concierne el discurso político en esta narrativa, cuya potencia anterior aparece y parece bastante mermada por la actual situación social y política en los países del Istmo. En el primer capítulo de *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*, Arturo Arias concluye que en su carrera detrás del mercado, la literatura centroamericana dejó de ser política:

Central American literary discourse has been disempowered politically while, paradoxically, being empowered as a commodity by globalizing trends. [...] [I]t is no more than [...] a defanged placebo, ideal for consumption in metropolitan centers for its representation of a certain tropical frisson without the risk of genuine transgression. (25).

La literatura de América Central sería entonces una literatura *post-política*, una afirmación tajante que articula el abismo entre el impulso utópico del discurso anterior y la complacencia consensual de las nuevas representaciones culturales que abandonan, además, la tarea de configurar las identidades nacionales (véase Arias 24-25).⁴ Según Beatriz Cortez, a su vez, la literatura actual del Istmo es una “expresión de cinismo” en la que se articula “una sensibilidad de posguerra colmada de desencanto” (25), marcada por “la pérdida de la fe en los valores morales y en los proyectos de tipo utópico” (31).⁵ Predominan en ella representaciones del espacio urbano, metáfora del caos y de la descomposición en que se encuentran las sociedades centroamericanas, inmersas en la corrupción y “una violencia anárquica de motivos confusos”

³ Sobre las tendencias actuales en la literatura centroamericana, véanse los ensayos de Aguirre Aragón, Arias, Barrientos Tecún, Cortez, Kokotovic, Leyva, Mackenbach y Ortiz Wallner.

⁴ Los principales ejemplos de Arias son las últimas novelas de Sergio Ramírez (*Margarita, está linda la mar*, 1998; *Sombras nada más*, 2002; *Mil y una muertes*, 2004) y Gioconda Belli (*El pergamino de la seducción*, 2005), publicadas en Europa por Alfaguara (Ramírez) o Seix Barral (Belli). Estas obras sostienen muy bien el argumento del autor sobre la cancelación del discurso político, pero no representan, creo, la mayoría de la producción centroamericana, por lo cual su conclusión resulta un poco sesgada.

⁵ Para este trabajo uso el libro *Estética del cinismo* que acaba de publicarse (2010). Sin embargo, Cortez acuñó el concepto de “estética del cinismo” en la ponencia “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”, presentada en 2000, en el V Congreso Centroamericano de Historia, en San Salvador, El Salvador, trabajo que ha sido y sigue siendo muy citado por los críticos de la literatura del Istmo.

(Leyva, “Narrativa” s.p.). Cortez no dictamina directamente el fin de lo político en la narrativa de la región; de hecho, observa que la estética del cinismo encierra un motivo de disenso dado que “[l]a ficción, con su retrato desencantado de la vida en los espacios urbanos centroamericanos busca [...] poner en evidencia la inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana” (27). Por otra parte, el logro principal de esta ficción sería la exploración de nuevas formas y espacios de “representación contemporánea de la intimidad y de la construcción de la subjetividad” (28), lo que puede interpretarse como un repliegue hacia el espacio privado y el individualismo, otra característica señalada en unísono por la crítica.

A pesar de que los posicionamientos críticos de estos investigadores son muy distintos, las reflexiones de Arias y Cortez comparten un aspecto fundamental: ambos toman como punto de referencia de lo político en la literatura, las textualidades abiertamente comprometidas que se forjan entre los años 60 y los 80, en especial, el testimonio.⁶ Aquéllos eran textos de denuncia, de protesta, de espíritu idealista y utópico, que plasmaban la revolución y la lucha revolucionaria como una necesidad y posibilidad histórica, y lo hacían de manera directa. Surgieron en una época de fe y optimismo en la viabilidad de cambios sociales radicales y, sobre todo, en una época de divisiones ideológicas y antagonismos de intereses que, según Žižek, constituyen lo propiamente político (“Carl” 29). Eran parte y expresión de un proceso de litigación y contestación que nombraba lo que podría o debería ser; intervenían discursivamente, participando en lo que Žižek llama “the art of the *impossible*”, que cambia “the very parameters of what is considered ‘possible’ in the existing constellation” (*The Ticklish* 199).⁷

Si éste es el criterio que se aplica a la ficción contemporánea entonces, sin duda alguna, es un discurso que ha abandonado el gesto político. Es imprescindible, sin embargo, tomar en cuenta que esta ficción se produce en un contexto social y político radicalmente distinto al de las

⁶ Uso el concepto tal como lo define Arias: “an approach that encompasses all genres (the novel, short story, *testimonio*, essay, and even some variants of epic poetry such as Ernesto Cardenal’s *El estrecho dudoso*)” (xiv).

⁷ La definición que propone Žižek establece con claridad el papel central de nombrar “otra historia”: “The political act (intervention) proper is not simply something that works well within the framework of existing relations, but something that *changes the very framework that determines how things work* [...] [A]uthentic politics [...] is the art of the *impossible* –it changes the very parameters of what is considered ‘possible’ in the existing constellation.” (*The Ticklish* 199).

décadas de luchas revolucionarias, que en sí es *post-político*. Dicho término alude a un sistema consensual que “eliminates fundamental conflict [...] or elevates it to antithetical ultrapolitics” (Swyngedouw 25).⁸ En la descripción que elabora Žižek, el antagonismo, el conflicto y el desacuerdo propios de las prácticas políticas tradicionales se ven desplazados por la colaboración, el compromiso y la negociación entre especialistas:

In post-politics, the conflict of global ideological visions embodied in different parties which compete for power is replaced by the collaboration of enlightened technocrats and liberal multiculturalists; via the process of negotiation of interests, a compromise is reached in the guise of a more or less universal consensus. Post-politics thus emphasizes the need to leave old ideological visions behind and confront new issues armed with the necessary expert knowledge and free deliberation that takes people’s concrete needs and demands into account. (*The Ticklish* 198).

En la realidad socio-política actual de los países centroamericanos (y la mayoría de los latinoamericanos, en general), el capitalismo neoliberal se presenta como la única opción económica y la democracia parlamentaria se eleva al rango de ideal político, señalando la condición post-política de consenso y negociación que ha eliminado el desacuerdo y la confrontación ideológicos. En esta situación, el discurso comprometido y utópico de las décadas de lucha no puede funcionar; de hecho, para proteger el consenso que lo define y sostiene, el sistema post-político condena y excluye toda actitud radical tachándola de fundamentalista, extremista o terrorista.⁹ Ahora bien, ¿significa esto que el discurso político –el que disiente y confronta– está radicalmente ausente de la producción literaria centroamericana? ¿No se ha elaborado ninguna forma alternativa para articular una posición crítica que trascienda una postura meramente individual? ¿Cómo manifestar que el deseo de otra cosa –aunque ésta no se haya

⁸ Para Jacques Rancière (s.p.) el elemento fundamental del sistema consensual en la política es “the annulment of dissensus”, que el pensador francés identifica con el fin de lo político.

⁹ “The only way to deal with them [those who dissent radically] is by sheer violence, by suspending their ‘humanitarian’ and ‘democratic’ right. The postpolitical relies on either including all in a consensual pluralist order or excluding radically those who posit themselves to be outside the consensus. For them, as Agamben (2005) argues, the law is suspended: they are literally put outside the law and treated as extremists or terrorists.” (Swyngedouw 26).

precisado todavía en el nuevo contexto— sigue vivo, a pesar de la derrota política, a pesar de la tendencia consensual que se esfuerza por desactivarlo? Por último, ¿cómo construir una ética discursiva, en el sentido político, no moral, que desde la derrota permanezca fiel al ideal vencido en su forma anterior y articule la resistencia a lo que lo sustituyó en la realidad?¹⁰

Todo intento de describir o comentar el discurso literario conlleva el peligro de la homogeneización. Héctor Leyva ha observado con mucho acierto que “uno de nuestros errores ha sido la pretensión totalizante de intentar elevar una o varias características como definitorias de lo que en principio puede ser un conjunto heterogéneo y contradictorio de tendencias narrativas”¹¹. Mi propio acercamiento al lugar de lo político y ético en la narrativa contemporánea del Istmo corre el mismo riesgo, porque parte de una pregunta y una categoría que pueden desarrollar un impulso homogeneizador. Cabe subrayar, entonces, que mis reflexiones en torno a los interrogantes enunciados arriba son parciales, provisionales y, sobre todo, configuradas a partir de un *corpus* de obras que de ninguna manera agota las posibilidades y la heterogeneidad de la discursividad literaria centroamericana.

Preguntado por Werner Mackenbach si su novela *Managua, Salsa City* es “representativa de la literatura nicaragüense, centroamericana de los tiempos postrevolucionarios, postguerrilla” y si “estamos ante un auge de una ‘literatura de cinismo’ como se ha caracterizado la narrativa centroamericana reciente” (alusión al trabajo de Cortez), Franz Galich contestó:

Por supuesto que pertenece [la novela] a la literatura centroamericana “post”. Y yo diría que si bien es una literatura donde los personajes son cínicos, no es una literatura de cinismo, no es una literatura en la que expresemos (o por lo menos yo) el desencanto total y profundo por la falta de utopías o de perspectivas. Mi intención es más bien mostrar la llaga, la pústula, lo podrido, para de alguna manera despertar, tal vez, conciencias y tal vez, así poder reiniciar la búsqueda de las utopías. Es una forma de luchar en contra de esa corriente derrotista que nos quieren imponer los que hasta el momento se sienten ganadores de esta constante y dialéctica lucha. (Mackenbach, “Literatura” s.p.)

¹⁰ Las nociones de derrota y del discurso ético han sido trabajadas a fondo por Ana María Amar Sánchez. Me referiré a su trabajo más adelante.

¹¹ Mensaje electrónico de Héctor Leyva, 29 de enero de 2011.

La respuesta del novelista subraya la diferencia fundamental entre el cinismo de los personajes en la ficción centroamericana y el supuesto cinismo de la literatura misma, distinción que se borra en los conceptos como “la estética del cinismo” o (en menor grado) “el espíritu de cinismo”, empleados por Cortez.¹² Se trata aquí de una relación paradójica entre la representación del cinismo de los personajes en las tramas ficcionales y la posición ética de la escritura, en la que se expresaría el desacuerdo con el discurso o las acciones de los personajes, el cuestionamiento del *status quo* presente y la necesidad de imaginar otras posibilidades. Un ejemplo muy elocuente de esta paradoja textual, aunque provenga de otro ámbito literario, es el cuento “Deutsches requiem” de Borges, en el que el personaje-narrador, un criminal nazi condenado a muerte, no sólo no se siente culpable, sino que se empeña en demostrar el triunfo último, más allá del presente inmediato, del nazismo. Ana María Amar Sánchez muestra cómo esta visión cínica y repugnante se quiebra gracias a la tensión, la contradicción incluso, entre el discurso del personaje, por un lado, y por el otro, los puntos de vista y discursos articulados en las notas del editor ficcional y la nota del autor (“Héroes” 19-20): “El resultado de esa confrontación produce [...] la ética discursiva del relato, muy alejada de lo expreso por la voz del narrador-personaje” (21).

Las palabras de Galich apuntan al mismo tipo de confrontación entre la narración y/o historia explícita y lo no dicho, pero insinuado, mediante tensiones, quiebres o silencios del relato. Las novelas *El asco* del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1997), *Caballeriza* del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (2006) o *Managua, Salsa City* (2001) del mismo Galich son buenos ejemplos de este juego discursivo. La referencia a la llaga, la pústula y la podredumbre hace pensar, a su vez, en la literatura como “el discurso de la ‘infamia’” al que “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo más desvergonzado” (Foucault, *La vida* 91). En esta búsqueda de “lo más oculto, lo que más trabajo cuesta decir y

¹² La falta de precisión conceptual es un flanco débil del estudio de Cortez. El cinismo nunca se define desde un punto de vista filosófico y teórico, por lo cual el lector no sabe a cuál tipo de cinismo (el antiguo, el moderno, el post-político), si no a varios, se refiere la autora. Por otra parte, como muestra Héctor Leyva en su reseña, el libro de Cortez examina de una manera novedosa las sensibilidades de la posguerra, explorando distintas dimensiones de la construcción de subjetividades en las sociedades centroamericanas de hoy (véase “Crítica”).

mostrar, [...] lo más prohibido y lo más escandaloso” (90), Foucault sitúa la ética inmanente del discurso literario.¹³ Poner en escena una situación-pústula sería una forma de crear un discurso escandaloso, aunque la finalidad de esta práctica no siempre resulta clara, ya que puede ir desde una denuncia de la realidad hasta un interés de mercado (véase Leyva, “Crítica”).

La pústula, la llaga, la infamia, ocupan un lugar prominente en la ficción contemporánea centroamericana: son la corrupción y la impunidad que corroen todos los niveles de la política y la gestión social, la violencia anárquica sin motivos ideológicos claros que se constituye en una guerra en la posguerra, el desamparo económico y social de las mayorías, la desigualdad rampante que es una de las fuentes de la violencia, la miseria de muchos y una riqueza enorme de muy pocos, una normatividad represiva y un cinismo generalizado de facetas muy variadas. Quisiera detenerme sobre el cinismo, para dialogar con la perspectiva de Beatriz Cortez y señalar que a pesar de él, perviven en las narraciones contemporáneas distintas formas de utopismo latente que cuestionan también la óptica *post-política* de Arturo Arias. No obstante, es fundamental recalcar que no se trata ya de un utopismo optimista y cándido del pasado, sino más bien de una búsqueda de otros futuros, todavía imprecisos, que surge de una confrontación con el presente.

El cinismo no es una condición propia de la situación centroamericana, sino que es “the dominant operating mode in contemporary culture, both on the personal and institutional levels, [...] the pervasive sense of political disillusionment [...] and the pained feeling of a lack of political and social alternatives” (Huyssen xi), característico de un ocaso colectivo de la ilusión. Las palabras de Andreas Huyssen, y es el caso de todos los estudios teóricos sobre el cinismo que

¹³ Cabe aclarar aquí que este discurso de la infamia tal como lo concibe Foucault en *La vida de los hombres infames* no se conecta con el discurso latinoamericano de la barbarie en el que la racionalidad moderna del letrado emite un juicio negativo sobre una identidad colectiva (las clases populares) que obstruye la modernización, la europeización y el progreso, como ocurre, por ejemplo, en “El matadero” de Esteban Echeverría (123-142). Foucault se refiere aquí a la entrada de lo cotidiano, lo bajo, lo insignificante, lo “sin fama” al discurso; a un cambio en lo que merece ser dicho y cómo se dice y los efectos de verdad que esto produce; al carácter transgresor, escandaloso del discurso literario, sin perder de vista, por supuesto, que la literatura “no es más que el efecto de un dispositivo de poder determinado que atraviesa en Occidente las economías de los discursos y las estrategias de lo verdadero” (91). En mi referencia a Foucault juego con el doble sentido de “sin fama” (cotidiano) e “infame” (indigno), pero lo que me interesa sobre todo es la noción de literatura como discurso transgresor que expone y/o redefine verdades.

he consultado, se refieren explícitamente a las sociedades occidentales (entiéndase: Europa y los Estados Unidos) de la condición posmoderna.¹⁴ Nada se ha teorizado sobre el cinismo o los cinismos propios de las sociedades empobrecidas y fracturadas por décadas de guerras civiles y luchas revolucionarias que terminaron en negociaciones. Debido a la dimensión y al impacto social de la derrota de los ideales que buscaban una transformación radical de la sociedad,¹⁵ al costo humano y social de los conflictos, así como a su cercanía en el tiempo (se trata de apenas 14-20 años), la intensidad del desencanto, el dolor de la decepción o la desconfianza en el futuro son mucho más agudos y, en muchos casos, están en una relación directa con el nivel de vida y falta de perspectivas. Por eso, las descripciones de un clima de penumbra, apatía, desencanto y desconfianza propio del Occidente deben considerarse con cautela y necesarias adaptaciones a una situación social, cultural e histórica muy distinta.

Un grupo nutrido de cínicos en las novelas centroamericanas ilustra una forma de cinismo que los teóricos como Peter Sloterdijk asocian con la modernidad, encarnado en Machiavelli o la figura del Gran Inquisidor de la novela *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, prototipos de cínicos políticos. Sloterdijk lo llama el cinismo en los medios (véase 285-304), porque justifica o dignifica unos medios infames que la razón instrumental del poder evalúa desde la perspectiva de la meta, considerada buena o noble, aunque muchas veces sólo lo es en la óptica del poder o del cínico que lo representa. Pertenece a este grupo Lorenzo Parima, el emprendedor criminal disfrazado de modernizador en *Calypso*, de Tatiana Lobo (1996). En la novela *Con sangre de hermanos* (2002), de Erick Aguirre, lo encarna Gregorio (el compañero Goyo), ex-combatiente de la insurrección sandinista convertido en un hábil y cruel oficial de contrainteligencia del

¹⁴ A partir de la década de los 80, se ha dado una verdadera proliferación de estudios sobre el cinismo. Además del imprescindible Sloterdijk, consúltense: Bewes, Branham y Goulet-Cazé, Goldfarb, Mazella y Navia. No deja de ser llamativo que en el mismo momento cuando el cinismo comienza a teorizarse como una condición dominante de la sociedad posmoderna industrializada, América Central esté defendiendo todavía los proyectos utópicos.

¹⁵ El uso de la palabra “derrota” puede parecer exagerado, dado que los conflictos bélicos entre los estados y las guerrillas terminaron de manera negociada (El Salvador, Guatemala) o electoral (Nicaragua). Sin embargo, la solución negociada a los conflictos armados “no desembocó en una transformación de fondo de las estructuras de poder, de la distribución de la riqueza, de las razones que habían conducido a tomar el camino de la guerra revolucionaria” (Barrientos Tecún s.p.), por lo cual, desde el punto de vista de las utopías revolucionarias que impulsaron las luchas, se puede hablar de una derrota.

estado que no duda en asesinar o desprestigiar para defender la revolución. Gregorio-Goyo representa “el crimen cometido en nombre de una falsa redención, en el nombre preciso del poder y en el otro aún más absurdo de la razón histórica” (12).¹⁶ Esta categoría incluye también los personajes de Guido Carrión y su hijo apodado “la Vieja”, de *Caballeriza*, quienes encarcelan en un sótano y después asesinan al hijo insolente, insumiso y asocial de la Vieja, para preservar la buena imagen y el patrimonio de la familia. Finalmente, Pedro Morán, ex-militar de *Que me maten si ...*, de Rodrigo Rey Rosa (1997), sigue matando a los que pudieran ser sus enemigos o cuestionar sus privilegios y negocios, como lo hacía impunemente durante la guerra civil en Guatemala. Los últimos dos ejemplos representan una forma común y antigua de cinismo practicada por las elites, un cinismo descarado y seguro de su propia impunidad, un modo de ser y hacer protegido por las estructuras criminales, y a su vez cínicas, del estado.

Una de las manifestaciones más frecuentes del cinismo en el siglo XX, según Sloterdijk, es el cinismo difuso de las sociedades exhaustas que el filósofo alemán atribuye al malestar de las sociedades contemporáneas:

El cinismo, como *falsa conciencia ilustrada*, se ha convertido en una astucia obstinada y ambivalente que ha apartado de sí el valor, considera a priori todos los positivimos como engaño y sólo pretende salir delante de cualquier forma. (762).

Los que lo practican, no pretenden llamar la atención de los demás, no corren el riesgo de la exposición pública, se han sumergido en la masa y actúan amparados por una suerte de pragmatismo realista: “No entiende[n] su manera de ser como algo que tenga que ver con el ser malvado, sino como participación en un modo de ver colectivo y moderado por el realismo” (39). Esta figura, “un carácter social de tipo medio en la supraestructura elevada” (39), aparece con

¹⁶ En esta cita de la novela resuena la definición del cinismo en los medios que, según Sloterdijk, aparece en el siglo XIX: “Se finaliza todo el anclaje absoluto, empieza la época del balanceo moral. En el más allá del bien y del mal no encontramos un amoralismo brillantemente vital, sino una penumbra infinita y una ambivalencia fundamental. El mal se convierte en el así denominado mal tan pronto como efectivamente se piensa como medio para el bien. El bien se convierte en el así denominado bien tan pronto como éste aparece como algo perturbador [...], como algo destructor en el sentido de las instituciones.” (294).

frecuencia en las novelas de Rodrigo Rey Rosa, aunque de ninguna manera se trata de un cínico difuso en su forma pura, porque en sus personajes la astucia pragmática se combina con el cinismo en los medios: así son y funcionan Joaquín Casasola, su amigo Armando Fuentes y el abogado que los representa, personajes de clase media (alta) involucrados todos en el encubrimiento de un accidente causado por Fuentes en *Piedras encantadas* (2001); así son, en la misma novela, los padres adoptivos (también de clase media adinerada) del niño atropellado por la camioneta de Fuentes. Todos protegen su libertad de hacer como les plazca y los beneficios que resultan de la posición social o económica que ocupan o de la situación en la que se encuentran; la justicia es para ellos un asunto de negociación y dinero. Así es también Jesús Hidalgo, el abogado de la familia Carrión en la novela *Caballeriza*, quien crea pistas falsas para una historia criminal en la que participan sus patronos. Separados de estos cínicos de astucia y pragmatismo por el abismo social de clase, el desamparo institucional y/o el desencanto, actúan los personajes de abajo, como La Guajira y su banda en *Managua, Salsa City*, o Robocop de *El arma en el hombre* de Castellanos Moya (2001), que son cínicos porque la sociedad de consenso post-político los ha marginado o, inclusive, desechado y el cinismo es su arma en la lucha por la supervivencia, ya sea material, síquico-afectiva o física.¹⁷

En la galería de cínicos difusos, cuyas decisiones y acciones son moderadas por el realismo de supervivencia fácil o de comodidad, figura Roberto, el ladino de *El misterio de San Andrés*, de Dante Liano (1996), cuyo breve encuentro con la verdad (el relato de Benito Xocop) no sobrevive la confrontación con la historia oficial del estado, para el cual termina trabajando cuando acepta un puesto en la sección judicial de un periódico insignificante. También Fernando, el comandante guerrillero y amante de Laura-Aisha en *Limón Reggae* de Ana Cristina Rossi

¹⁷ Ningún estudio sobre el cinismo de los que he consultado para este trabajo considera el cinismo de las clases populares que, como en las novelas de Galich y Castellanos Moya, a menudo se traduce en actividades criminales. Este silencio me parece significativo, ya que confirma que todas estas investigaciones se concentran en el cinismo de clases medias (“un carácter social de tipo medio en la supraestructura elevada”; Sloterdijk 39), más propio de las sociedades europeas o norteamericanas. Habría que explorar si este cinismo “desde abajo” surge del rechazo de la realidad social, de una suerte de negociación con ella o si es una celebración de una “libertad” otorgada por una sociedad caótica. La estructura social de la representación de este cinismo (quién lo representa, cómo, por qué y para quién) es otro aspecto crucial que debería ser analizado.

(2008), y Martín Amador (junto con todo el *establishment* político costarricense) de la novela *Cruz de olvido* de Carlos Cortés (1998), representan el realismo acomodaticio y preservador que colabora con los intereses opuestos a los declarados (Amador trabaja para el gobierno sandinista pero ofrece su cuenta bancaria para que desde Costa Rica se efectúen compras de armas para la Contra) o se aviene con facilidad al consenso post-político de la posguerra. Así, Fernando declara a Laura: “Uno no escoge las circunstancias, sólo se adapta a ellas” (Rossi, *Limón Reggae* 275). Ambos encarnan lo que Alain Badiou llama crisis de fidelidad o la traición al proceso de verdad por el que un “alguien” es inducido al devenir-sujeto (en estos casos, el sujeto revolucionario) (78-79). Según Badiou, la traición es mucho más que un simple renunciamiento, porque implica rendirse a la opinión, que siempre trata de negar el proceso de verdad (que en este caso sería la revolución), y convertirse en el enemigo de esta verdad; por eso, la traición no es sólo un cambio de filas, sino que es una derrota de la ética.

Otro avatar de cínico difuso es Vega, el personaje-narrador de *El asco* (Horacio Castellanos Moya), un desencantado que insiste en distinguirse del resto de los salvadoreños, a quienes nulifica en su amargo e insolente discurso en el que todo lo que tiene que ver con la “salvadoreñidad” es abyecto, inaceptable, desdeñable (véase Cortez 251-259). Vega se eleva a sí mismo por encima de todos sus compatriotas, incluida su propia familia, desvalora todos los “positivismos” (familia, identidad, patria, amor, placer), sospecha de todos y rechaza el modo de vida nacional como “vomitivo” (26), embrutecedor y abominable. Su discurso lo traiciona, sin embargo, ya que al final se revela igual de falso, interesado y oportunista que todos los conciudadanos a quienes condena. El odio y menosprecio por todo lo salvadoreño, que le hacen cambiar de ciudadanía y de nombre, no le impiden regresar al país después del fallecimiento de su madre, no para honrarla, sino para cobrar su parte de la herencia salvadoreña, cuya entrega fue condicionada por la madre a su presencia en El Salvador. A la vez, su perorata cínica, en la que se revela una honda e incurable desilusión, pone al descubierto múltiples cinismos del periodo de la transición en El Salvador, así como la degradación general de la sociedad.

La infamia, entonces; una realidad desencantada, sombría, detenida en el ciclo vicioso de violencias, miedos, cobardías e impunidades; una realidad encerrada en el presente que parece ser su prisión perpetua. Este es el cinismo de los personajes o de las tramas, de las historias. Ahora bien, como señala Ana María Amar Sánchez, la posición ética de la escritura se construye mediante tensiones, silencios y contradicciones que configuran “‘otro relato’ paralelo, un relato que persigue el lector en busca de las claves de la novela” (“Héroes” 21). Una de estas tensiones textuales se produce cuando la postura cínica de los personajes y el carácter cínico de las historias en las que participan es confrontado en el mismo texto por actitudes que resisten al cinismo y la infamia, fieles al deseo de otra cosa. Esta fidelidad permite conceptualizar dichas posturas en términos de la ética de las verdades de Alain Badiou (que nada tiene que ver con la ética como moralidad), la cual se articula en torno a la fidelidad a lo que el filósofo llama “el acontecimiento”, un encuentro de índole lacaniano que interrumpe, fractura, agujerea la normalidad estructuradora, el *status quo*, “lo que hay” ordinario (designado como “la situación”) (40-41). El acontecimiento “[inscribe, nombra], el vacío situado que es la razón por la cual él se constituye como acontecimiento” (69) y “coacciona a decidir una nueva manera de ser” (41):

[El proceso de una verdad se origina] en la decisión de relacionarse de ahora en más con la situación desde el punto de vista del suplemento del acontecimiento. Designemos esto como una fidelidad. Ser fiel a un acontecimiento, es moverse en la situación que este acontecimiento ha suplementado, pensando (pero todo pensamiento es una práctica, una puesta a prueba) la situación “según” el acontecimiento. Lo que, bien entendido, ya que el acontecimiento estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación, obliga a inventar una nueva manera de ser y de actuar en la situación. (41-42).

La fidelidad implica entonces creer en la posibilidad de lo imposible, sobre todo si “lo imposible” es lo que declara la opinión (el derrotismo al que se refiere Galich en la cita arriba) defendiendo “lo que hay”. Presupone el “no ceder sobre su deseo” lacaniano, “no ceder sobre su propia captura por un proceso de verdad”, no abandonar lo que lo ha atrapado a uno (Badiou 47),

perseverar, aunque la opinión declare que esta perseverancia es irracional e inútil, aunque parezca que va en contra de intereses propios y del sentido común.

El personaje de Laura-Aisha en *Limón Reggae* de Ana Cristina Rossi encarna esta radical ética de convicción, especialmente cuando se compara con Fernando, a quien me referí antes. Fernando se acomoda fácilmente a la situación (en el sentido de Badiou, “lo que hay”), a lo que podríamos llamar la lógica de la situación, tanto al nivel personal (sus relaciones amorosas que ilustran y responden a la ideología machista, patriarcal, pero para sostenerlas el personaje se aprovecha del contexto revolucionario) como al político (de comandante revolucionario pasa a ser parte del sistema consensual negociado). Laura, en cambio, permanece fiel al acontecimiento que la atrapó en su adolescencia, temprano en los años 70, cuando descubrió la idea de un ser nuevo, distinto al que se promovía en la sociedad, y del etos revolucionario: fiel al amor, tanto pasional como materno; fiel a la utopía de justicia e igualdad, entre razas, géneros y clases sociales. A lo largo de la novela, que termina treinta años más tarde (después del atentado a las Torres Gemelas en Nueva York), la mirada de Laura evalúa “lo que hay” desde la perspectiva del acontecimiento, del deseo de otra cosa, y no acepta la mediocridad y el cinismo generalizado en que están inmersas las sociedades de El Salvador y Costa Rica. Habiendo perdido el amor, la maternidad y la revolución, no cede sobre su deseo, ni deja de creer en la posibilidad de lo imposible, aunque desde la perspectiva del sentido común y el *status quo*, dedicados a construir y reforzar lo posible y lo conveniente, su postura parezca poco práctica, irracional, ingenua y desesperadamente utópica, es decir, irrealizable, incluso dañina.

Laura es un ser derrotado, pero representa lo que Amar Sánchez describe como una derrota ética, “derrota como un espacio de resistencia” (“Apuntes” 152), “la intransigencia del que no pacta” (154). Su postura rebelde ejemplifica lo que Michel Onfray define como el “perpetuo terreno de la resistencia”: “nunca colaborar, nunca ceder, guardar para sí todo lo que hace la fuerza, la energía y la potencia del individuo que dice no [...]” (Onfray, cit. en Amar Sánchez, “Apuntes” 154). Su ser (en el sentido de proceso identitario, pero también en el de una actitud) articula la valentía de saber, de valerse de su propio entendimiento, borrada con frecuencia por la

astucia del cinismo contemporáneo; en esta valentía Sloterdijk ve una de las pocas posibilidades de evitar la repetición del pasado:

Sapere aude! Sigue siendo el lema de la Ilustración, que se sabe resistir, incluso en el crepúsculo de los modernos peligros, a la intimidación de lo catastrófico. Sólo a través de su valentía se puede desarrollar todavía un futuro que sea mejor que la reproducción ampliada del pasado peor. (763).¹⁸

Laura no se encuentra sola. Frente a la galería de los cínicos, se edifica otra, una galería de perdedores éticos que se resisten a pactar. Pertenecen a ella Amanda Scarlet, de *Calypso*, que no cede ante el poder deshonesto y arrollador de Lorenzo Parima, y los hermanos Peor, de la novela *Los Peor* del costarricense Fernando Contreras Castro (1995), cuya fidelidad a la vida, al prójimo y al débil se opone a la desalmada, cínica y acelerada modernización que amenaza y destruye la dignidad humana. Figura en ella Gerardo Soto, primero amigo y, después, colega de Gregorio Suárez (Goyo) en *Con sangre de hermanos*, quien se rebela contra la cobardía y el servilismo de los cuadros intermedios de la burocracia revolucionaria ante “el derroche y el hedonismo con que se conducían sus dirigentes; mientras la mayoría de la población soportaba las privaciones”; su crítica, castigada con la cárcel y expulsión del partido, evidencia “una contradicción flagrante entre el discurso partidario y el comportamiento individual de una nueva casta en el poder” (Aguirre Aragón, *Con sangre* 234). Aparecen en ella Emilia y el señor Leigh, en *Que me maten si...*, quienes todavía creen en la solidaridad e insisten en defender y perseguir la verdad en una sociedad donde las transacciones e intereses del poder la tergiversan y traicionan sin cesar; Leigh y Emilia pagan con la vida por su empeño. Inclusive Moya, el silencioso y apocado interlocutor de Edgardo Vega en *El asco*, de Horacio Castellanos Moya, podría encontrarse en esta galería, dado que en contra del sentido común y su interés como escritor, permanece en El Salvador, por creer que “se puede cambiar algo en este país, [...] creer que vale la pena cambiar algo” (62).

¹⁸ En la traducción inglesa del original alemán, la última parte de la frase se lee de otra manera: “can a future still unfold that would be more than the expanded reproduction of the worst of the past” (546), lo que se traduciría como “lo peor del pasado” (*Critique of Cynical Reason*. Trad. Michael Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

Para Vega, esta actitud equivale a la locura: “Hay que ser loco, definitivamente, como vos, Moya [...]” (62). Por último, se asoma por allí la Cayetana, protagonista de *A-B-Sudario* de Jacinta Escudos (2003) quien afirma que “mantener mi verdad, mi ser YO sobre todas las cosas, ha tenido un precio” (110). Todos estos personajes tienen en común la ética de convicción, la fidelidad al deseo, a lo imposible que un día iluminó su camino; no se doblegan a los mecanismos del poder, las ofertas del vencedor, las falsas promesas del consenso, conveniencia y opinión. Desde la derrota, resisten y confrontan a la sociedad post-política, a la nueva normalidad y normatividad, a los que han transado con ellas.

Otra forma de confrontación que expone la “normalidad” cínica es la rebeldía: “Sólo el abandono anárquico logra expresar la normalidad contemporánea.” (Sloterdijk 763). Una rebeldía violenta, iracunda e insolente se expresa en las acciones de Pancho Rana, en *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, de Franz Galich (2006). Beatriz Cortez afirma que Pancho Rana “no refleja al sujeto cínico de otros textos contemporáneos” (308). Comparto en general la interpretación de este personaje que propone Cortez: “Es un sujeto que no participa del festín de la posguerra, sino que busca visibilizar en su venganza la corrupción que la permea.” (311). Al mismo tiempo, sugeriría que Pancho Rana es un cínico, pero de otra índole; sus acciones se asocian con lo que Sloterdijk describe como el impulso quínico (del griego *kynikos*), una actitud irreverente, desafiante, insolente, practicada en la antigüedad por Diógenes de Sínope y sus discípulos. Aunque el nombre del cinismo moderno se origina en el del cinismo antiguo (quinismo), son dos planteamientos muy distintos. A diferencia del cinismo contemporáneo (moderno o posmoderno), el cinismo antiguo (quinismo) era una filosofía positiva y profundamente ética que no se articulaba en discursos, sino en un modo de vida; una filosofía contenciosa, de confrontación, que buscaba poner al descubierto las convenciones y costumbres que ataban a los seres humanos en las redes sociales; su blanco era la falsedad. (Véase Sloterdijk 175-183 y 249-266; Mazella 23-46). Pancho Rana representa “la reafirmación del sujeto en el disfrute de su ser vivo, activo, y partícipe de la historia” (Leyva, “Crítica” s.p.); en el vocabulario de la política consensual, el disenso radical en el que se manifiesta su participación de la historia

sería calificado como terrorismo o extremismo. Rana no es un quínico *sensu stricto*, pero el impulso que guía su conducta lo es: evidenciar la falsedad, des-encubrir la verdad, desenmascarar el engaño, confrontar las mentiras imperantes. En *Y te diré quién eres*, la infamia del personaje confronta abiertamente la infamia estructural del sistema. Pancho Rana muere pero, como observa Cortez, “se lleva consigo la naturalidad con que entendimos la guerra y la posguerra” (312):

[E]n sus últimos momentos logra dar visibilidad a la guerra que sigue existiendo en la posguerra, es decir, logra dejar testimonio de la ausencia del estado de derecho en el que se basa el discurso de la posguerra, con el que se legitima el nuevo estado democrático del período de la así llamada paz. [...] Pancho Rana [...] muere, pero abre la posibilidad de que otros vean lo que hay detrás del telón de la paz. (Cortez 312-313).

El final de la novela de Galich describe los últimos minutos de Pancho, cuando el personaje se da cuenta de que el que le dispara, “ahora alto jefe de la Policía Nacional” (Galich, *Y te diré* 200), es un desertor y soplón de la guerra de la Contra, un criminal en uniforme oficial que ejecuta prisioneros para llevarse su botín, un alto miembro de una red internacional de corrupción. Este momento de iluminación y exposición (y el disparo que mata al policía) en el texto corresponde a lo que Sloterdijk llama, en el último renglón de su estudio, el “segundo consciente”, desenmascarador y clarividente, el que “borra el pasado sin esperanza, convirtiéndose en el primero de Otra Historia” (764). En la novela de Galich, más que del pasado, se trata del presente sin esperanza.

Una manera distinta de subvertir el cinismo de la situación representada es construir el “otro relato” paralelo al que se refiere Amar Sánchez. Este relato en un segundo nivel que el lector debe perseguir surge de la tensión dialógica entre los discursos y/o sistemas de creencias de diferentes instancias que componen la narración: los personajes, el/los narradores y el autor implícito, representado o no representado. Es crucial recordar que el autor real nunca habla directamente, sino “in a refracted way, by means of [the] story and through [the] story” (Bakhtin 314) que presentan los personajes (en el diálogo), el/los narrador(es) o el autor implícito,

representado o no representado. La reconstrucción de este “otro relato” o nivel es una condición *sine qua non* de una lectura productiva y completa.¹⁹ El lector que no entiende la tensión entre distintos niveles del relato podría leer, por ejemplo, el discurso del personaje-narrador en el cuento “Deutsches Requiem” de Borges como la articulación de la opinión política del autor.

Los escritores centroamericanos recurren con creatividad a esta característica formal del relato que les permite instaurar la diferencia entre la infamia representada (la violencia, el cinismo, la corrupción, la impunidad, la traición, etc.) y el punto de vista autorial sobre la misma, señalada por Galich. Es en esta diferencia, en esta tensión, que se plasma la posición ética de sus relatos. En *Managua, Salsa City* de Galich, la voz del narrador surge violenta e irreverente en el primer apartado de la narración. Dicha voz, que sólo en este momento se articula en primera persona, se acerca mucho al discurso de los personajes y su visión cínica de la realidad (“ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas [...] o sea que no creo en nada porque sólo palmado camino [...] lo importante es vivir”; 10), pero provee también un cuadro general (también cínico, hostil por el desengaño) de las condiciones de vida en Managua (y Nicaragua). Para el narrador, como después para los personajes, Managua es el infierno donde la pobreza, el desempleo, la violencia, la prostitución y la corrupción (las últimas en el sentido literal y figurado) son la realidad inalterable de cada día:

[P]ara mientras tanto, aquí en el infierno, digo Managua, todo sigue igual: los cipotes piderreales y huelepegas, los cochones y las putas, los chivos y los políticos, los ladrones y los policías (que son lo mismo que los políticos, sean sandináis o liberáis o conservaduráis, cristianáis o cualquiermierdáis, jueputas socios del Diablo porque son la misma chochada). (10).

¹⁹ Bakhtin describe muy bien este proceso al referirse al discurso del narrador; el del autor implícito representado funciona de manera parecida: “Behind the narrator’s story we read a second story, the author’s story; he is the one who tells us how the narrator tells stories, and also tells us about the narrator himself. We acutely sense two levels at each moment in the story; one, the level of the narrator, a belief system filled with his objects, meanings and emotional expressions, and the other, the level of the author, who speaks (albeit in a refracted way) by means of this story. The narrator himself, with *his* own discourse, enters into this authorial belief system along with what is actually being told. We puzzle out the author’s emphases that overlie the subject of the story, while we puzzle out the story itself and the figure of the narrator as he is revealed in the process of telling his tale. If one fails to sense this second level, the intentions and accents of the author himself, then one has failed to understand the work.” (314).

En el último párrafo de la novela, la voz del narrador adquiere otra tonalidad: es más culta, menos iracunda, como si a través del relato hubiera descargado su rabia, pero igualmente crítica y contenciosa (no con los personajes, esto es crucial, sino con la situación social nicaragüense). Parece más distanciado del lugar de la acción (es una tercera persona bastante convencional) y de nuevo, ofrece un cuadro general de la vida:

“Eran las seis en punto de la mañana. [...] Los que habían descansado de noche, sumidos en los sueños y la locura de las ansias por tener algo, salían a las calles: unos a trabajar en las oficinas, otros a las fábricas, otros a las entrañas del gobierno y los más, a vivir de la caridad, el robo o la estafa.” (126).

De esta manera, el cinismo de los personajes queda engastado en un marco que lo sitúa y explica como parte de un proceso social; si en un nivel del relato se presentan las acciones desvergonzadas de los personajes, en el otro, el del discurso autorial, se denuncian las condiciones aberrantes y cínicas que las impulsan.

Esta confrontación entre niveles interpretativos del relato se produce también en *Caballeriza*, de Rodrigo Rey Rosa, quien incorpora en la historia la figura de su *alter ego*, autor implícito representado, un tal Rodrigo Rey Rosa, escritor de mediano éxito que busca una buena historia para su futura novela. Esta historia se le presenta mientras visita con su padre la finca de un cacique de la Boca Costa del Pacífico oriental para celebrar su cumpleaños; en medio de la celebración ocurre un crimen que el personaje-narrador-autor tratará de investigar. Ahora bien, Rey Rosa representa al escritor Rey Rosa como una figura vinculada con las clases acaudaladas por el lado paterno de su familia y, a la vez, ajena a su modo de vida, que desconoce y menosprecia. Esta distancia produce un efecto desfamiliarizador que expone con crudeza la sordidez de las costumbres, la corrupción, la violencia y la impunidad de esta clase que se percibe a sí misma como dueña de todo lo que la rodea y lo hace con un automatismo y una naturalidad (puestos en evidencia por el narrador) que aterran. La tensión generada por la inclusión del autor implícito va, sin embargo, más lejos: si en un nivel se nos presenta la historia de una novela, en el otro se plantea la interrogación de cómo contar la verdad sobre una serie de crímenes cometidos

por los miembros de la clase dominante, amigos de “personalidades de política [...] , de las altas finanzas y de la prensa” (12), descubierta por casualidad y con riesgo a la vida. La corrupción del sistema judicial y de la prensa garantiza que “nadie va a investigar más. Nunca se sabrá” (102), según concluye el escritor-personaje. La novela es su respuesta; su denuncia se vale de la ficción para revelar una verdad que la sociedad guatemalteca y sus estructuras de poder ni aceptan ni quieren conocer y que pondría en riesgo la vida del que la revelara abiertamente. En *Caballeriza*, Rey Rosa (el autor real) echa mano de la ficción como discurso que ampara la verdad, descubriendo la infamia y el cinismo del poder y sus allegados, recurso que tiene una larga tradición en la literatura latinoamericana.²⁰

Algunos lectores parecen haber leído *El asco* de Horacio Castellanos Moya como una exposición directa de su opinión cínica y personal sobre El Salvador. Esta ingenuidad interpretativa, combinada con un sentido exagerado del nacionalismo, le ha valido al autor varias amenazas de muerte que lo han obligado a exiliarse. Sin embargo, *El asco*, a pesar de su brevedad, es una novela muy compleja, sobre todo en cuanto a la estructura narrativa que explora hábilmente las tensiones entre distintas instancias de la narración. El narrador es Edgardo Vega, un cínico y desencantado profesor de historia del arte, auto-exiliado en Canadá, obligado a visitar San Salvador por el fallecimiento y testamento de su madre. Según ya se ha señalado, el discurso de Vega es una exposición devastadora de la mediocridad moral, política y cultural en El Salvador algún tiempo después de la firma de los tratados de paz.²¹ Las referencias a la clase política, compuesta de ex militares con manos manchadas de sangre y ex militantes guerrilleros, “igualmente corruptos, igualmente ladrones” (32), ponen al descubierto una sociedad post-política de consenso, degradada y degradante; la descripción de la familia de su hermano presenta una clase media que persigue el bienestar material mientras que se hunde en un sopor intelectual

²⁰ *Respiración artificial* y el cuento “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia, son un buen ejemplo de esta práctica ficcional en otros espacios geográficos. Foucault define la literatura como “una decisión de no verdad: se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad” (*La vida* 90); es este doble atributo que le permite desafiar las verdades oficiales.

²¹ En la página 64 Vega menciona al presidente Bill Clinton, por lo cual se infiere que su discurso se sitúa después del 20 de enero de 1993.

y espiritual. No se salva nada de esta perorata, ni la cerveza nacional, ni las pupusas ni las playas. Es un ataque a todo lo nacional, a la salvadoreñidad con la que Vega no quiere tener nada que ver, a tal punto que además de haberse hecho ciudadano canadiense, también cambió de nombre, escogiendo el de Thomas Bernhard, “un escritor austriaco a quien admir[a]” (126).

Ahora bien, el discurso de Vega es apenas un nivel en la novela de Castellanos Moya, por lo cual no se debe tomarlo como una expresión directa de las opiniones del escritor, aunque, sin duda alguna, éstas se refractan en él. En primer lugar, la novela es una parodia de la escritura de Thomas Bernhard y como toda parodia, es a la vez un homenaje y un cuestionamiento. Segundo, el relato de Vega tiene un narratario, un personaje de apellido Moya, antiguo compañero del colegio. Moya es también el *scriptor* de la historia que escucha en silencio y, por lo tanto, el autor implícito representado en el relato. Aunque comparte con el autor real uno de los apellidos y el hecho de haber nacido en Tegucigalpa, el Moya ficcional no es Castellanos Moya. Dado que el personaje no habla, lo que sabemos sobre él proviene de Vega, pero es fácil darse cuenta que están en las antípodas. Como ya se ha mencionado, Moya es un derrotado ético quien, fiel a su deseo, todavía cree en la posibilidad de cambio y piensa “fundar un periódico de nuevo tipo” (63), lo que a Vega le parece “una verdadera ingenuidad, una estupidez de cerebros calenturientos como el [suyo] que se niegan a ver la realidad” (63). A lo largo de la historia que transcribe, Moya se distancia del discurso relatado subrayando sin cesar que es Vega quien se lo dijo (“me dijo Vega”). Por último, según ya he indicado, el personaje de Vega se configura a través de su discurso y resulta tan asqueroso y criticable como los compatriotas contra quienes despotrica: es elitista, racista, misántropo, paranoico, resentido, interesado e imitador, dado que se apropia del nombre y del lenguaje de un autor que le gusta. Resulta, entonces, que el autor realiza en su novela una doble sátira, la de la sociedad salvadoreña cínica y degradada, y la del cínico desencantado que la desaprueba mediante un discurso agresivo, egocéntrico e, inclusive, eurocéntrico (dado que su crítica de la barbarie local esgrime la nacionalidad canadiense y una identidad europea adoptada con el nombre de Bernhard), que tiene, sin embargo, mucho del impulso quínico de protesta desafiante. Lo interesante es que Vega y su discurso estén incluidos

en la despiadada crítica de Castellanos Moya, mientras que el menos afectado por ella es Moya, el callado interlocutor y *scriptor* de la historia. Leída así, la novela es una carcajada, una mueca carnavalesca y quínica, con un dejo de nostalgia hacia una actitud distinta, una fidelidad a la convicción, aunque ésta parezca poco práctica, idealista e inútil.

Propongo leer las novelas que comento en este ensayo como una representación literaria de parresia, una manera de discurso que habla con atrevimiento, que dice la verdad escandalosa: es el hablar con la verdad para el bien común, cuyos orígenes filosóficos remontan a la práctica del quinismo en la antigüedad griega, al discurso y modo de vida insolentes de Diógenes de Sínope. Para Foucault, quien distingue entre la parresia como virtud política y la parresia como virtud moral, la primera consiste en decir la verdad al príncipe o tirano, incluso si se paga por esto con la cabeza (véase Flynn 102). Y es que la parresia coloca al que la practica en la posición de peligro: “in speaking the truth, the parrhesiast had to run a personal risk before the other to whom he spoke. There was risk of violence at the hand of the interlocutor” (Flynn 103). La parresia es desfamiliarizadora y su poder consiste en redescubrir o transvalorar (véase Mazella 30-31) los conceptos, situaciones y normas que una sociedad acepta como indiscutibles y, por tanto, inevitables. El impulso quínico de la parresia puede hacer ver otra vida (véase Flynn 110; Mazella 34).²²

Los escritores centroamericanos cuya obra comento aquí son como los antiguos parresistas que hablan con franqueza al (y del) nuevo tirano, que ya no es un dictador u hombre fuerte, sino el consenso, la mediocridad, el derrotismo, el cinismo y la infamia que parecen haberse instalado como indiscutibles, inevitables y, sobre todo, aceptables. Decirle la verdad escandalosa a este nuevo tirano puede costar la vida, como lo demuestran las amenazas dirigidas a Horacio Castellanos Moya o como lo sugiere Rodrigo Rey Rosa en *Caballeriza y El material humano* (2009), la novela en la que su personaje-narrador-autor recibe misteriosas y amenazadoras llamadas de noche mientras investiga en el Archivo de la Isla. Como Diógenes, quien un día, en plena luz diurna paseó por la ciudad con una linterna encendida diciendo que estaba buscando

²² Sobre la parresia, consúltese Foucault (“Discourse”), Flynn y Mazella (28-42)

hombres (seres humanos honestos) (véase Sloterdijk, 256), así estos escritores pasean con la linterna de la literatura por la experiencia y las sociedades de posguerra. De esta manera expresan su disenso, su inconformidad y su desacuerdo, como dice Galich, con el consenso, el derrotismo de aceptación y el cinismo de acomodación que el discurso oficial impulsa. Se manifiesta en su escritura la intransigencia ética, la fidelidad al deseo (Badiou) del que no pacta con el poder y la *doxa*, y la audacia de saber y mostrar lo que uno sabe, el *sapere aude* que, según Sloterdijk, puede evitar la reproducción de lo peor del pasado (véase 763). El “segundo de conciencia” que en su escritura ilumina el presente sin esperanza, “[se convierte] en el primero [segundo] de Otra Historia” (764). Detrás de la infamia que nombran en sus textos, está lo innombrable, la otra cosa deseada que ya no es, no puede ser, un proyecto utópico como los que motivaron el pasado, sino un futuro que todavía queda por definir.

Bibliografía

Aguirre Aragón, Erick. *Con sangre de hermanos*, Managua: Anamá Ediciones, 2002.

Aguirre Aragón, Erick. “Novelando la posguerra en Centroamérica”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 9 (julio-diciembre 2004). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/foro/novelando.html>>.

Amar Sánchez, Ana María. “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea”. *Iberoamericana* 21 (marzo 2006): 151-164.

Amar Sánchez, Ana María. “Héroes, vencedores y derrotados o la ‘banalidad del mal’ en la narrativa latinoamericana”. *Para romper con el insularismo. Letras puertorriqueñas en comparación*. Eds. Efraín Barradas y Rita De Maeseneer. *Foro Hispánico* 29. Amsterdam, New York, 2006. 9-26.

Arias, Arturo. *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Badiou, Alain. *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*. Trad. Peter Hallward. London: Verso, 2002.

Bakhtin, Mijail M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barrientos Tecún, Dante. “Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951-Nicaragua, 2007)”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 15 (julio-diciembre 2007).
<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n15/articulos/barrientos.html>>.

Bewes, Timothy. *Cynicism and Postmodernity*. London: Verso, 1997.

Branham, Bracht, y Marie-Odile Goulet-Cazé, eds. *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

Castellanos Moya, Horacio. *El arma en el hombre*. México: Tusquets, 2001.

Castellanos Moya, Horacio. *Baile con serpientes*. México: Tusquets, 2002.

Castellanos Moya, Horacio. *El asco*. Barcelona: Tusquets, 2007.

Contreras Castro, Fernando. *Los Peor*. Bogotá: Norma, 2006.

Cortés, Carlos. *Cruz de olvido*. México: D.F.: Alfaguara Bolsillo, 2000.

Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2010.

Echeverría, Esteban. “El matadero”. *Obras escogidas*. Selección y prólogo de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. 123-142.

Escudos, Jacinta. *A-B-Sudario*. Ciudad de Guatemala: Alfaguara, 2003.

Flynn, Thomas. “Foucault as Parrhesiast: his last course at the Collège de France (1984)”. *The Final Foucault*. Ed. James Bernauer y David Rasmussen. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1988. 02-118.

Foucault, Michel. “Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia”. Seis conferencias, University of California, Berkeley, octubre-noviembre 1983.
<<http://foucault.info/documents/parrhesiasts/foucault.diogenes.en.html>> (28 de agosto 2010).

Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Trad. y ed. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La Plata, Argentina: Ediciones Altamira, 1992.

Galich, Franz. *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)*. Managua: Anamá Ediciones, 2001.

Galich, Franz. *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*. Managua: Anamá Ediciones, 2006.

Goldfarb, Jeffrey C. *The Cynical Society. The Culture of Politics and the Politics of Culture in American Life*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991.

Huysen, Andreas. "Forward: The Return of Diogenes as Postmodern Intellectual". *Critique of Cynical Reason*. Peter Sloterdijk. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. ix-xxv.

Kokotovic, Misha. "After the Revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism". *A Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina/A Journal of Social History and Literature in Latin America* 1.1 (otoño 2003):1 9-50.

Leyva, Héctor M. "Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11 (julio-diciembre 2005). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n11/articulos/narrativa.html>>.

Leyva, Héctor M. "Crítica literaria y exploración de las sensibilidades. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra* (2010), de Beatriz Cortez". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 21 (julio-diciembre 2010). <http://collaborations.denison.edu/istmo/n21/resenas/2_leyva_hector_form.pdf>.

Liano, Dante. *El misterio de San Andrés*. México, D.F.: Editorial Praxis, 1996.

Lobo, Tatiana. *Calypso*. San José, Costa Rica: Ediciones Farben, 1996.

Mackenbach, Werner. "¿Literatura light o escribir conscientemente? Entrevista a Franz Galich". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 15 (julio-diciembre 2007). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n15/articulos/mackenbach2.html>>.

Mackenbach, Werner. "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 15 (julio-diciembre 2007). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n15/articulos/mackenbach2.html>>.

Mazella, David. *The Making of Modern Cynicism*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2007.

Navia, Luis E. *Philosophy of Cynicism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1995.

Ortiz Wallner, Alexandra. "Transiciones democráticas/transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 4 (julio-diciembre 2002). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/articulos/transiciones.html>>.

Piglia, Ricardo. "La loca y el relato del crimen". *Prisión perpetua*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2000. 91-102.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Rancière, Jacques. "Ten Theses on Politics". *Theory and Event* 5.3 (2001).
<http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v005/5.3ranciere.html> (3 de septiembre 2010).

Rey Rosa, Rodrigo. *Qué me maten si...* Barcelona: Seix Barral, 1997.

Rey Rosa, Rodrigo. *Piedras encantadas*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

Rey Rosa, Rodrigo. *Caballeriza*. Antigua, Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2006.

Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Rossi, Ana Cristina. *Limón Reggae*. San José, Costa Rica: Editorial Legado, 2008.

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela, 2003.

Swyngedouw, Erik. "Impossible 'Sustainability' and the Postpolitical Condition". *The Sustainable Development Paradox. Urban Political Economy in the United States and Europe*. Eds. Rob Krueger y David Gibbs. New York: The Guilford Press, 2007. 13-40.

Žižek, Slavoj. "Carl Schmitt in the Age of Post-Politics". *The Challenge of Carl Schmitt*. Ed. Chantal Mouffe. London: Verso, 1999. 18-37.

Žižek, Slavoj. *The Ticklish Subject: The Absent center of Political Ontology*. London: Verso, 1999.