

Guerra y escritura en *Roza tumba quema* (2017) de Claudia Hernández

War and Writing in Claudia Hernández' Roza Tumba Quema (2017)

Alexandra Ortiz Wallner

Freie Universität Berlin
a.ortizwallner@fu-berlin.de

RESUMEN

El artículo propone una primera aproximación crítica a la novela *Roza tumba quema* (2017) de la salvadoreña Claudia Hernández. A partir de una serie de estrategias narrativas se muestra y analiza cómo, desde la ficción, las relaciones dinámicas entre guerra y escritura son interpeladas para colocarlas en una nueva relacionalidad.

Palabras clave: Claudia Hernández; mujeres; literatura; guerra civil; El Salvador; Centroamérica; política de la escritura.

ABSTRACT

This article proposes a first critical approach to Claudia Hernández' novel *Roza tumba quema* (2017). Drawing from a series of narrative strategies, this article focuses on the dynamic relations between war and writing in order to show how fiction reassembles them into a new relationality.

Keywords: Claudia Hernández; women; literature; civil war; El Salvador; Central America; politics of writing.

I.

En el contexto de la crisis en curso del capitalismo global y de la fractura y eminente fracaso del proyecto neoliberal, visualizar, visibilizar y hacer audibles las formas en que el lenguaje modula, se imbrica, se distancia o resemantiza los efectos del neoliberalismo en el tejido social, no solo insta a comprender cómo el lenguaje se inscribe en la esfera de lo político. A la vez, amplía la comprensión de cómo estos regímenes en crisis siguen funcionando como prácticas del poder dentro del terreno del lenguaje mismo. Cierta lenguaje (literario, artístico), siguiendo esta argumentación, ocupa un lugar privilegiado en tanto figuración capaz de problematizar el acto fundacional de (des)encuentro entre texto y lector, y hacerlo, de manera compleja, desde una serie de interpelaciones. Más allá de la figura del lector activo-pasivo, partícipe de reconfiguraciones de significados y consciente de las limitaciones de las convenciones de lectura (heredadas de teorías, metodologías e historiografías literarias, por ejemplo), me refiero aquí al sujeto que es interpelado por el arte de la escritura en la cual lo político es, no en el sentido de una disputa por el poder desde las instituciones, sino en tanto participación en la división de lo sensible (véase Rancière).

Interesada particularmente en el estudio de la convulsa y compleja historia y las formaciones culturales de la Centroamérica contemporánea de las transiciones (de estados de guerra hacia la posguerra y de esta hacia un indefinido momento de una *post-posguerra*), me serviré de la terminología acuñada por Jacques Rancière con el objetivo de ofrecer una reflexión a contrapelo del régimen de representación que ha caracterizado a gran parte de las lecturas heredadas de la crítica literaria y cultural dedicada a las narrativas testimoniales y de la guerra de la región. En este sentido, tanto la terminología como algunas reflexiones de Rancière alrededor de la noción de “división de lo sensible” serán aquí un pretexto productivo para continuar profundizando la comprensión de los lenguajes y formaciones estético-literarios en la Centroamérica del presente, con el fin de explorar las posibilidades y límites de ampliar nuestro propio vocabulario crítico.

Indagar en las formas en que el arte perturba la distribución de lo sensible y es capaz de reconfigurar, a su vez, la distribución de los cuerpos para dar lugar a una nueva configuración

de lo que es perceptible y decible son cuestiones ineludibles dentro de la perspectiva de lectura que ensaya este artículo. En este sentido, la relación entre literatura y política cobra nuevos sentidos poniendo en marcha, desde la ficción literaria misma, una reflexión acerca del devenir político de la escritura y el lenguaje literarios. En adelante desarrollaré una propuesta de trabajo con la literatura, que parte de una inquietud por el papel de la literatura en el mundo contemporáneo y lo que podría perfilarse como un “giro político” en los estudios literarios¹. Como posibilidad de una nueva percepción del mundo, de ver y escuchar de otra forma, la novela *Roza tumba quema* (Laguna Libros, 2017; Sexto Piso, 2018) de la narradora salvadoreña Claudia Hernández (San Salvador, 1975) impulsa las páginas que siguen.

II.

La narrativa excepcional de Claudia Hernández ha empezado a circular en años recientes con fuerza en los círculos académicos europeos, estadounidenses y de América del Sur (especialmente en Colombia)², así como en los circuitos del mercado de la literatura latinoamericana mundial, en una particular tensión en que se ha resistido, de forma sostenida, a ser digerida (y tal vez diluida) en el canon actual de la literatura latinoamericana globalizada escrita por mujeres que, en tiempos recientes, ha llegado a constituir un archivo considerable de voces, tendencias y estilos. Simultáneamente, desde América Latina somos testigos y partícipes de transformaciones complejas que con fuerza han recuperado y actualizado las demandas de las luchas feministas que marcaron al siglo XX. Desde muy diversos y diferenciados

¹ Un volumen que sin duda contribuirá al debate actual es *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*, editado por Azucena González Blanco y publicado por De Gruyter (2019).

² El creciente interés se comprueba en las numerosas tesis de grado y de posgrado, artículos académicos, reseñas literarias en medios de gran difusión como *El País*, así como en las traducciones al inglés, alemán e italiano. Actualmente se traduce al inglés y al francés su novela *Roza tumba quema*. Una búsqueda atenta en la red y en bases de datos especializadas corrobora rápidamente este corpus emergente. En diversos medios de Colombia, por ejemplo, esta primera novela ha sido lectura recomendada debido al eco que resuena al pensar en la historia de mujeres en la guerra -y después de la guerra- en el contexto actual de la violentísima transición a la llamada “paz en Colombia”. Véase también la nota al pie 7.

lugares de enunciación, sean colectivos o individuales, la crisis del patriarcado y el cuestionamiento de las desigualdades de género han llegado tal vez a uno de sus puntos más altos³. Es en esta cartografía histórico-cultural de fuerzas oscilantes en la que se consolida el proyecto literario de Claudia Hernández.

Precursora de voces tan icónicas como las de las argentinas Samanta Schweblin y Mariana Enriquez, la narrativa breve de Claudia Hernández circuló durante al menos dos décadas (desde finales de 1990 hasta finales de los 2000) casi exclusivamente en el contexto nacional salvadoreño y en el campo de las literaturas y los estudios centroamericanos⁴, llevando esto a una suerte de injusta desconexión con estas escrituras posteriores. Entre ellas es posible rastrear y reconocer afinidades en la arquitectura de los textos, las estrategias narrativas, los temas abordados y las influencias de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga o Julio Cortázar; de la literatura fantástica, el *noir* y la estética del absurdo, para solo mencionar algunas. Similitudes que dan cuenta de fuentes, influencias y lecturas compartidas que se daban, simultáneamente, en contextos socio-culturales —si bien latinoamericanos—, distantes entre sí. Como se explica en “Claudia Hernández – por una poética de la prosa en tiempos violentos”:

³ Quisiera aquí solo hacer una breve pero ineludible mención los numerosos movimientos de organización política en la época neoliberal replicados por toda América Latina, cuyo inicio podríamos ubicar hacia 1993-1994 con la búsqueda organizada de mujeres víctimas de feminicidio en Ciudad Juárez y que, bajo las frases “Ni una menos” o “Ni una más”, siguen luchando por un alto a la violencia de género, registrada ya como epidemia en el continente. Asimismo destacar dos casos que considero paradigmáticos de esta transformación en curso en el 2018: la organización masiva de las mujeres argentinas en su lucha por la legalización del aborto y el movimiento de las mujeres chilenas que conocimos como el Mayo feminista.

⁴ Remito para una reconstrucción detallada y completa de la trayectoria literaria de Hernández a mi artículo (“Claudia Hernández”) del cual cito: “[...] en 1998 se le otorga uno de los reconocimientos del Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional por su cuento “Un demonio de segunda mano”. Su primer libro de relatos, titulado *Mediodía de frontera* (DPI, El Salvador 2002, reeditado por la Editorial Piedra Santa de Guatemala en 2007 bajo el título *De fronteras*), reúne los textos aparecidos en dichos suplementos, escritos por Hernández entre sus 21 y 25 años de edad. [...] en 2004, recibe en Alemania el premio Anna Seghers por obra publicada, la cual incluye para ese momento el antes mencionado *Mediodía de frontera*, además de las colecciones de cuentos *Otras ciudades* (2001) y *Olvida uno* (2005). [...] será en 2007, al ser incluida en la lista de Bogotá³⁹, que sus cuentos [...] logren una mayor visibilidad en el circuito regional y global de la literatura hispanoamericana” (1-2). En 2018 se publicó su segunda novela, *El verbo J* (Laguna Libros).

Hernández empieza a publicar sus cuentos en un momento histórico, político y social complejo: en El Salvador recientemente concluía una guerra civil de doce años, la cual, junto a las miles de muertes, desaparecidos, exiliados y desplazados que dejó, había también desolado y desmontado las instituciones, estructuras y plataformas que favorecían la producción, circulación y consumo de bienes culturales. Este momento, que muchos críticos coincidimos en llamar la “posguerra centroamericana” y que se refiere tanto a la profunda escisión política-estructural como al quiebre y consecuente transformación de los imaginarios signados por múltiples violencias, también vio emerger dentro de las producciones literarias y culturales en la región centroamericana nuevos lenguajes estéticos, acompañados a su vez –en el caso de las producciones literarias– por estrategias narrativas que sintonizarían con dichas búsquedas y giros estéticos. Así, cierto segmento de las prácticas textuales de la posguerra incursionó en lenguajes y estéticas más experimentales, hasta cierto punto dominadas por un registro anti-mimético, con el fin de crear un nuevo lenguaje y poner en marcha la constitución de un espacio desde el cual poder narrar las violencias y su experiencia en un mundo del después, el después de las utopías revolucionarias y el después de la Guerra fría (Ortiz Wallner 3).

La escritura de Hernández ha tenido como principio el uso de un lenguaje directo y libre de imposturas que se despliega en un tono lacónico y sobrio, prescindiendo mayoritariamente de diálogos para favorecer el uso del estilo indirecto libre. Este uso minimalista del lenguaje lo inscribo en un arte de la precisión y la medida, un arte de la escritura que interpela a su lector desde las posibilidades de sentido contenidos y negociados en la palabra literaria, en la ficción. De particular interés ha sido para sus relatos el tiempo del ahora, el presente, traducido en escenas de la cotidianidad trastocadas por lo inesperado de un acontecimiento extraordinario, fantástico o impensable que no pocas veces se emparenta con una reescritura moderna de la fábula clásica (véanse los artículos de Ortiz Wallner “Claudia Hernández” y “Konzise Texte”). Por otra parte, la inclinación por la puesta en escena de espacios urbanos y espacios fronterizos, casi siempre anónimos, muy en sintonía con el caos urbano de las mega-ciudades de la globalización y el anonimato de sus habitantes, sitúa a los relatos de Hernández como parte de aquellas

narrativas que configuraron e hicieron suyo el giro espacial que convirtió, desde el llamado *posboom* literario hasta la década de los noventa, a la ciudad en espacio privilegiado para el despliegue de narraciones literarias y para la formulación de estéticas urbanas, ampliamente estudiadas en las letras hispanoamericanas de finales del siglo XX. Con la publicación de *Roza tumba quema*, su primera novela, Hernández da un nuevo matiz a su literatura al hacer del espacio rural latinoamericano una especie de crono- y mnemotopo de la guerra moderna. En el contexto más acotado de las literaturas centroamericanas, la novela establece una red de tensiones con la tradición literaria del siglo XX. Como lo explica Roque Baldovinos:

La ciudad centroamericana es espectral porque desde el primer tercio del siglo XX se instituye una distribución de lo sensible que sitúa el centro simbólico de la nación –y, por lo tanto, de la creación artística– en el campo. Este carácter espectral de la ciudad y la centralidad simbólica del campo son precisamente una parte fundamental de la distribución de lo sensible que configura el espacio político e ideológico centroamericano. [...]

El campo comienza en la configuración de la fundación letrada del espacio artístico o bien como naturaleza a someter o como arcadia; pero pasa más tarde, en el reordenamiento sensible de la modernidad literaria, a ser el centro del objeto de redención de las luchas sociales. La ciudad, por su parte, evoluciona lógicamente desde el vacío urbano, el espacio definido como carencia por referencia a metrópolis “auténticas” – las del centro, se entiende–, a un espacio degradado, de inautenticidad, de falsa modernidad que debe ser refundado con la rectificación del tiempo que anuncia la utopía revolucionaria (211-212).

Para Roque Baldovinos, tanto el campo como la ciudad se construyen en términos de “una fantasía operativa para los intereses hegemónicos de una élite intelectual urbana que aspira a convertirse en vanguardia de la renovación nacional” (213). Mi propuesta de lectura retoma este análisis e intenta a la vez llevar la reflexión más allá para mostrar cómo, en el caso de la novela de Hernández, el campo y la guerra irrumpen nuevamente en la literatura de la región en un gesto anacrónico enunciado desde la literatura, que es a la vez político y estético.

Como lo demuestran puntualmente los trabajos pioneros sobre su narrativa breve (véanse Menjívar Ochoa, Pleitez, Lara-Martínez y Ortiz Wallner “Claudia Hernández” y “Konzise Texte”), el carácter singular de la escritura de Hernández se comprende en tanto procesualidad en la que convergen una epistemología, una estética y una inflexión política, no como resultados de la representación literaria (del “arte de la imitación”), sino, en la línea de las reflexiones de Jacques Rancière, como lo que precede a la literatura. En este proyecto escritural, el texto literario es artefacto cultural en el que forma y contenido coexisten en tanto suspensión de dicha oposición, más bien en el desplazamiento hacia un movimiento oscilatorio, allí donde se halla el potencial político de la literatura (o, del arte), como eventual interrupción en la división de lo sensible y de los dispositivos de percepción producidos por los órdenes normativos. A la vez, se trata de un proyecto literario anclado en una temporalidad, en el sentido de que incorpora una sensibilidad temporal en el lenguaje y con ello dinamiza las relaciones entre pasado, presente y futuro. No se trata entonces de determinar qué es lo que la literatura piensa sino *cómo* piensa y qué conocimiento se deriva de este proceso.

III.

Los años transcurridos entre el último libro de relatos breves publicado por Hernández, *Causas naturales* (2013), y su primera novela, *Roza tumba quema* (2017), dan cuenta de la coherencia del proyecto literario de esta autora salvadoreña: un proyecto que sigue su propio ritmo y sus propias búsquedas. Si bien ha sido reconocida como una escritora de narrativa breve y brevísima, el giro hacia una narración de largo aliento como lo es *Roza tumba quema* con sus más de 340 páginas en su edición colombiana y sus más de 270 en su edición española-mexicana —superando así por más del doble la extensión de su libro de relatos más extenso (*De fronteras* con 109 páginas)—, es una declaración abierta ya desde la materialidad misma del texto, una que cambia los términos del pacto de lectura al que casi nos había acostumbrado la obra de Hernández.

En mi primer paso de aproximación a la compleja novela que es *Roza tumba quema*, recorro a la narratología, específicamente al análisis de un paratexto imposible de eludir: el título. Una observación cuidadosa sobre el diseño que sustenta a la novela muestra su composición en 40 fragmentos breves (que oscilan entre las 5 y 7 páginas), los cuales llevan por título el número que les corresponde, ordenado en forma ascendente (1 a 40), y que Gabi Küpers ha descrito oportunamente como “parcelas” relacionadas entre sí, haciendo con ello referencia al primer plano del título. En el enigmático título de la novela, se hace referencia a la práctica de origen precolombino de la agricultura itinerante anunciada: la roza, tumba, quema. El carácter enigmático de esta expresión no solo acentúa la desestabilización del pacto de lectura, sino que lo hace desde un principio que hace tropezar el flujo del sentido al intervenir la sintaxis eliminando los signos de puntuación de la frase. Con ello potencia la dimensión abstracta que se desea sacar del enunciado sin renunciar del todo a su plano referencial, asido en la esfera semántica del agro. Al recurrir a esta opción retórica que transgrede la norma sintáctica, se coloca en escena una frase en apariencia incompleta, o, que pareciera omitir algo. Por otro lado, el potencial de ambigüedad es reforzado en tanto que en la consecución de las tres palabras pueden estar contenidos tres sustantivos, pero también dos posibles tiempos verbales: el presente de indicativo de la tercera persona singular, o, el imperativo de la segunda persona singular. La conjunción de ambos tiempos y especialmente la ambigüedad que surge de la co-existencia de ambos frente a la sustantivación de la expresión, subraya un gesto de reticencia a develar el sentido, a la vez que se devela la apuesta por hacer tropezar el flujo del mismo, interrumpir el discurso. Así, el título es un elemento clave que anuncia y realza, simultáneamente, la función y capacidad perturbadora del lenguaje.

La roza, tumba, quema del suelo, una práctica agrícola milenaria propia de regiones tropicales del mundo y del continente americano —explicada muy brevemente—, inicia con la tala y luego quema de una parte delimitada del terreno de cultivo con el fin de que dicho proceso de intervención en el suelo lo vuelva fértil para trabajarlo⁵. Esta práctica agrícola, considerada un

⁵ En la literatura especializada se destaca que: “Esta agricultura de ‘tala y quema’ continúa siendo un importante modo de subsistencia, para unas 200

saber milenario conservado por las poblaciones autóctonas (mayoritariamente indígenas) y menos dañina para el ecosistema que otros tipos de agricultura moderna (Lara Ponce et al. 71ss.), tiene hoy tanto detractores como defensores. Finalmente, su implementación consiste en que cada quema implica la búsqueda de un nuevo terreno que será a su vez igualmente sometido al proceso de tala y posterior quema. La tierra incendiada no puede ser trabajada de inmediato. Esta necesita de un tiempo determinado para poder regenerarse y así servir a los propósitos de ser cultivada. En este sentido, es inevitable pensar en la relación cíclica de dependencia que una comunidad establece con la tierra que cultiva en su búsqueda por garantizar su subsistencia⁶.

Quiero detenerme aquí en una de las imágenes implícitas evocadas en la frase-título de la novela: la tierra incendiada, la tierra quemada. En el contexto centroamericano, y muy particularmente en el del ciclo de la guerra y la posguerra —que abarca desde la década de 1960, coincide con el agotamiento de la retórica y discursos de las utopías revolucionarias en la década de 1980 para desplazarse hasta la actualidad— esta imagen rearticula un lugar de memoria traumática, omnipresente más no museificado: el de la tierra arrasada, la táctica de guerra que marcó y transformó a la región durante los años del conflicto armado interno guatemalteco (1960-1996) y la guerra civil salvadoreña (1980-1992). Al cruzar el umbral del título, los efectos de la función perturbadora del lenguaje se complejizan y se componen tanto de una dimensión fisiológica (nuestro tropiezo con el lenguaje, nuestro balbuceo en la lectura de las tres palabras) como también de una dimensión fantasmática: la memoria de la guerra, sus heridas y cicatrices. La memoria viva de la guerra como balbuceo encarnado en nuestro presente.

millones de personas, que cubren unos 36 millones de kilómetros cuadrados y pertenecen a diversos grupos culturales que habitan diferentes partes del mundo quienes habitan desde el sudeste asiático, África, el Pacífico, hasta América Central y del Sur (Conklin 1961; Nakashima 1998)” (Lara Ponce et al. 71).

⁶ Una lectura ecocrítica de la novela de Hernández sería viable en el contexto del auge de los estudios literario-ecológicos y de la llamada “literatura del antropoceno”. Pensarla en el marco del siglo XX y su herencia en los modos de hacer guerras y simultáneamente montar proyectos capitalistas de expansión y extractivismo que inevitablemente llevan a nuevas formas de violencia. Por trascender la reflexión en la que me enfoco en estas páginas, lo planteo como sugerencia para futuras investigaciones sobre la novela.

IV.

Cada uno de los 40 fragmentos numerados, si bien poseen relación entre sí, también pueden ser leídos con cierta independencia como resultado de una serie de estrategias narrativas que acentúan la fragmentariedad de la que se compone el relato en su totalidad. En la novela, ninguno de sus personajes ni de sus escenarios tiene nombre (excepto por la mención que se hace de París en la primera oración y en partes de otros fragmentos, sobre lo que volveré más adelante). En primer plano se encuentran los personajes femeninos, la protagonista, nombrada “ella”, una campesina cuya historia de vida va siendo narrada a través de un narrador extradiegético, es el centro de una familia de mujeres compuesta por varias generaciones (la hija, la hermana, la madre, las tías, las primas, la abuela). Su historia es la historia de un proceso de concientización (involuntario al principio) que la lleva a convertirse en guerrillera, a vivir la guerra, a sobrevivirla y finalmente a desencantarse de la lucha armada para iniciar una nueva búsqueda vital que garantice su sobrevivencia y la de sus hijas. En este pasaje a continuación se narra el inicio de “ella” como sujeto autónomo:

Cuando cumplió trece años, su papá le enseñó a armar una pistola, a desarmarla y a disparar. Cuando preguntó por qué, su papá le respondió que había cosas que debía saber. Cuando preguntó para qué debía saber eso, dijo que porque habría un momento en que tendrían que irse, dejar su casa, irse al monte y aguantar hambre, sueño y frío. Cuando preguntó por qué deberían hacer eso, le contestó que porque, para algunos, la vida sólo era esperar a que la vida pasara, pero que ellos no podían darse ese lujo. Sus hermanos mayores, que entrenaban desde antes que ella, sólo le dijeron que se callara y tratara de dar en el blanco. Lo que hacían era para protegerse. A ella le parecía excesivo. [...]

Había oído rumores de guerra, pero no lo relacionaba con nada de lo que hacían ellos en los predios o en las canchas cuando el sol bajaba su intensidad. Creía que lo hacían porque era bueno para la salud, como ellos mismo decían, y por diversión. [...]

El día de la irrupción, ni su papá ni muchos otros hombres de la región estaban en sus casas. Los ruidos y gritos que salían del lugar eran de una estampida de sólo niños y de mujeres, y

de helicópteros que los seguían y ametrallaban. Ella, que estaba cuidando a sus seis hermanos menores cuando comenzó, los tomó como pudo y corrió con ellos en la misma dirección en la que iban los demás de la población. Su madre, que estaba dentro de la casa preparando la comida, no tuvo oportunidad de salir sino hasta un rato después.

Cuando lo logró y llegó donde ella estaba con sus hermanitos y el resto de los habitantes, le dijo Acá le entrego a sus hijos. Yo me voy porque no sé qué es esto. Y se fue al monte. A esconderse, que era lo que su instinto le decía. Se fue con la tía que la había defendido de la mamá de sus vecinitas y con las hijas de ella a refugiarse en una quebrada. Su madre, que sí sabía de qué se trataba todo eso, le recibió a los niños y le dijo que ni ella ni sus hermanitos podían irse de ahí, que era posible que los mataran y que, si podía, hiciera lo posible por salvarse ella. No le deseó suerte ni la abrazó. No había tiempo para más que para tomar a los niños de la mano y darle a ella la única tortilla que consiguió sacar de la casa.

Eso comió cuando pasó la noche entera en la quebrada iluminada por los morteros, los cañones de 60 y de 105. Y la compartió con su tía y sus primas en esa noche eterna (Hernández 20-21).

Sobrevivientes todas, de maneras distintas, de una guerra que se asemeja tanto a la salvadoreña como a la colombiana⁷ (y a tantos otros conflictos armados modernos), estas mujeres, niñas, adolescentes, adultas y ancianas, componen el coro de las sobrevivientes de un mundo hostil y en constante conflicto, un mundo en el que por el solo hecho de ser mujeres no solo forman parte de los vencidos (de la guerra y de la posguerra), sino que encarnan una doble marginación y discriminación. Pero el coro de voces no es ese que se hace cargo de dar cuenta de las espeluznantes masacres o de las grandes gestas y triunfos de la guerrilla, o del ejército, o de las fuerzas especiales, es el coro de la *otra* historia que nos es susurrada a lo largo de toda la novela para que no

⁷ En diversos medios colombianos, probablemente debido a que la primera edición de la novela (2017) apareció en la editorial independiente Laguna Libros con sede en Bogotá, se multiplican las menciones a la novela como una lectura necesaria para comprender el pasado reciente de Colombia y su transición hacia un nuevo tiempo en el contexto de las negociaciones de paz que culminaron en 2016 con la firma del “Acuerdo General para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera”. Véase: <https://www.eltiempo.com/contenido/politica/proceso-de-paz/ARCHIVO/ARCHIVO-16682558-0.pdf>

dejemos de escucharla. Sin embargo, no hay garantía alguna de que esta *otra* historia se pueda escuchar completa, más bien sobrevive interrumpidamente. De allí que la encarnación de una historia en fragmentos sea palpable en el hecho de que “ella”, la protagonista, haya sufrido durante la guerra la pérdida parcial del oído. En ella, la memoria de la guerra se encarnó en uno de sus cinco sentidos y lo interrumpió para siempre. Así, la presencia y relevancia que cobran los cuerpos en la novela por medio de la desarticulación y el desmontaje de su unidad, además de contener en sí mismos una politicidad, se pueden manifestar como resistencia.

Sin llegar a convertirse en figuras esquemáticas ni mucho menos simples “casos ilustrativos” de un momento histórico específico, los personajes femeninos se corresponden cada uno con determinadas experiencias de vida, situaciones de violencia, lucha, trauma, resignación y empoderamiento que, a su vez, reproducen en su sonoridad los rasgos de un sinnúmero de historias de mujeres que (sobre)viven en/la guerra. En este sentido estamos, en *Roza tumba quema*, ante una obra literaria que no es objeto sino evento que es actuado (*performed*). En palabras de Pierre Macherey: “Literary texts are the home of a form of thought which speaks its name without displaying the marks of its legitimacy, because its exposition is a form of theatricality” (232). Así, las voces de mujeres contenidas en los 40 fragmentos que intercalan experiencias desde diferentes momentos vitales (la infancia, la adolescencia, la madurez), atravesadas por la profunda escisión que es la guerra, se conectan entre sí para componer y actuar ese coro imperfecto e interrumpido que deviene comunidad audible, una comunidad de mujeres que da origen por y para sí misma a una ética del cuidado que asegure la sobrevivencia por sobre la muerte. Tanto durante como después de la guerra es la búsqueda de la sobrevivencia la fuerza que pone en marcha los relatos y la posibilidad de escuchar sus voces a través de la narración extradiegética que, a su vez, se ve afectada por la matriz de la interrupción que da forma a este coro. Estas mujeres sin nombre no son, paradójicamente, mujeres anónimas, son la comunidad que ha sobrevivido a la guerra y, tal vez también, una comunidad por venir.

Incluyo aquí un breve excursus acerca de la noción de comunidad para articularlo en mi argumento. Tanto desde las

humanidades como desde las ciencias sociales, el concepto ‘comunidad’ es parte central del vocabulario del presente. Es un concepto y un campo epistemológico en disputa. Un ideal normativo, sí, del cual sabemos también que es problemático no cuestionarlo como tal, no poner en duda la recurrencia de los esencialismos identitarios, su sectarismo y sus políticas:

El testimonio más importante y el más penoso del mundo moderno, aquel que reúne tal vez a todos los otros testimonios que esta época se encuentra encargada de asumir, en virtud de quién sabe qué decreto o de qué necesidad (pues también ofrecemos testimonio del agotamiento del pensamiento de la Historia), es el testimonio de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad (Nancy, *La comunidad* 13).

Junto a la paradoja de que toda comunidad tiene un adentro y un afuera, es decir, límites que operan como mecanismos de exclusión que funcionan a su vez como incluyentes de “lo otro” que se quiere mantener al margen o expulsar, es claro que existen y conviven muchas diversas formas de vida comunitaria en el mundo. Jean-Luc Nancy defiende la idea de pensar la comunidad como apertura, “como lo *otro* del punto donde una forma de sociabilidad se cierra sobre sí misma. [...] Para Nancy lo político es el lugar de la comunidad, el lugar de una existencia específica, la existencia de un ser-en-común que da lugar a la existencia de un yo.” (Groppo 53). En Nancy, el pensamiento de la comunidad es uno de la existencia y la experiencia de ser-en-el-mundo siendo *con* otros. En este sentido, la comunidad trasciende la idea de lo colectivo para asentarse en lo común. El ser-con-otros va así más allá de una suma de subjetividades en función de una articulación social y sus órdenes. La comunidad es la posibilidad de lo común, esto es, de asumir al otro en tanto un otro constituyente de *eso mismo* comunitario. En *La comunidad inoperante* afirma: “La comunidad ocupa luego este lugar singular: [...] asume la imposibilidad de un ser comunitario en cuanto sujeto. La comunidad asume e inscribe la imposibilidad de la comunidad.” (26). La tarea de la política, por ende, no tendría como objetivo reinstalar un orden comunitario perdido que se reconstruye sin fisuras como la verdadera historia pasada de la comunidad (véase Groppo 56s.). Y lo común necesita de un medio de inscripción que Nancy, más allá de llamarlo literatura, opta por la noción de

escritura, que vendría a inscribir la duración colectiva y social en el instante de la comunicación, en el reparto (66).

Así, retomando la idea inicial en este apartado, se trata de una comunidad fracturada y fragmentada en donde la pregunta por la sobrevivencia es también una por la convivencia en un espacio regido por la pérdida y la muerte, nunca naturales sino violentas, ya normalizadas como formas de la sociabilidad. Una comunidad que a la vez se distancia de la idea de “comunidad carismática” y del cronotopo épico de la literatura nacional en donde quedarían superadas las distorsiones de una modernidad periférica “degradada” (véase Roque Baldovinos 225).

El argumento de la novela es finalmente también parte de esa *otra* historia que nos es susurrada: una joven campesina se convierte en guerrillera y en el transcurso de su militancia y vida en la clandestinidad, da a luz a cuatro hijas, de las cuales la mayor le es robada para luego ser vendida en el mercado negro de las adopciones. Durante y después de la guerra, habiéndose distanciado del proyecto revolucionario por ya no coincidir con los ideales que la llevaron a la lucha, la protagonista compone su día a día alrededor de garantizar una vida digna, aún en la precariedad, a las tres hijas que permanecieron y crecieron a su lado.

El destino de los hijos robados durante los conflictos armados en Centroamérica es una herida abierta y una historia silenciada que apenas se ha empezado a verbalizar, a hacer audible y a contar desde la ficción literaria⁸. Es en este punto en donde la mención de París en la oración que abre la novela de Claudia Hernández anuncia otro lugar de memoria, esta vez uno en apariencia dislocado de la historia personal y de la historia colectiva y de la historia nacional. París es el único lugar que es nombrado por su nombre propio en toda la novela. “Nunca ha estado en París” (7), con esta expresión que oscila entre negación y afirmación, inicia la novela; más adelante en la lectura se develará el lugar concreto que ocupa París en esta historia familiar de mujeres. París, el lugar por demás icónico en la historia transnacional de las literaturas latinoamericanas, nudo de relación histórico-política

⁸ Una temprana precursora es la novela de Francisco Goldman, publicada primero en inglés bajo el título *The Long Night of the White Chickens* (1992), y muchos años después en español como *La larga noche de los pollos blancos* (2006). Algunos relatos de Rodrigo Rey Rosa también abordan esta cara oculta de la guerra, véase, por ejemplo, el volumen *1986. Cuentos completos* (2014).

y cultural entre Europa y América; espacio de deseos, ilusiones y proyecciones, modernidad y vanguardia, lugar de posibilidades y de futuro, es reescrito en esta novela.

París es, aquí, el ocaso y también fracaso de este imaginario utópico pues es el lugar de una pérdida generada por la guerra y la traición. A París ha sido vendida ilegalmente la primogénita de la protagonista. La pérdida será doble cuando hacia el final, la madre termine por aceptar el rechazo de la hija que le fue arrebatada y se despida de ella en esa misma ciudad. Así, dicho encuentro será un desencuentro que subraya la asimetría entre dos formas de vida cuyos destinos nada comparten a pesar del vínculo biológico que las une. Así, los efectos de la guerra y de sus tragedias personales se manifiestan también en otros espacios vitales. La tragedia de la separación forzada y ruptura violenta del vínculo primordial vital entre madre e hija pone en marcha una forma del discernimiento acerca de los afectos. Plantea la cuestión por los modos de pertenencia que, como miembros de una comunidad afectiva, construimos o desechamos. Si bien la novela compone una esfera de los afectos cuyo origen es la figura de la protagonista madre y su ética del cuidado —que a fin de cuentas permite la sobrevivencia de su descendencia—, París interrumpe en esa esfera, París es un fantasma que impide la recomposición del vínculo; París es un lugar de memoria de los horizontes utópicos fallidos.

París, sin embargo —en el contexto de la lectura de esta novela—, evoca no solo aquel imaginario transnacional de una modernidad literaria y de una literatura global. Una lectura a contrapelo de este lugar simbólico nos remite inevitablemente a la historia intelectual y de la militancia de la izquierda centroamericana. Para esta, París fue el lugar que acogió o refugió a varios de los líderes (hombres) de los movimientos contrainsurgentes pero también es el lugar en el que el testimonio más emblemático fue posible: el que surgió del encuentro a inicios de 1982 entre Rigoberta Menchú Tum y Elizabeth Burgos. La antropóloga venezolana condujo en su apartamento parisino más de 1000 minutos (más o menos unas 18 horas, grabadas en 12 casetes) de entrevistas con la entonces muy joven líder indígena maya quiché, miembro de la insurgencia guatemalteca, exiliada en aquel momento. El resultado es el ampliamente

conocido testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*⁹, publicado por primera vez en 1983.

Dejaré de lado aquí la larga e intensa historia de producción, circulación y canonización de este testimonio por ser conocida y estar ampliamente documentada y, por interesarme más que poner a dialogar posibles re-escrituras de lo testimonial (que bien podríamos rastrear en la novela de Hernández), enfocar la mirada sobre la dislocación del lugar simbólico “París” que podemos leer al reunir dos aspectos: por un lado, la tradición de la literatura como arma discursiva (testimonio de Menchú) y, por el otro, una escritura que apuesta por una comprensión estética de lo político (novela de Hernández). Creo que no solamente asistimos a una dislocación y descentramiento de “París”, sino que somos interpelados a re-leer la historia reciente como una historia de la guerra, como un conjunto de historias y, sobre todo, de voces en tensión: allí donde desde lo testimonial se gestaba una estrategia de comunicación y concientización de amplias dimensiones que tenía como finalidad llamar la atención de la opinión pública sobre las violaciones de derechos humanos y apelar a la solidaridad de la comunidad internacional acerca del conflicto armado interno y el genocidio indígena en Guatemala (e, igualmente, llamar la atención sobre la catástrofe de la guerra en el resto de la región), allí, nos dice esta ficción literaria del siglo XXI, se desarrollaba la vida de una hija que le había sido arrebatada a la madre durante su tiempo de militancia, lucha armada y sacrificio extremo en la montaña. Esa niña fue dada en adopción por sus propios compañeros, tal vez la más profunda traición que viviría como guerrillera.

V.

En la mayor parte de los 40 fragmentos de *Roza tumba quema* domina el uso del presente de indicativo, mas también hay fragmentos en los que el presente se deja de lado a favor del uso del

⁹ Desde el 2001, el Hoover Institution Archives de Stanford University guarda los “Elisabeth Burgos-Debray papers”, el archivo más completo de la antropóloga venezolana, dentro del cual se encuentra el manuscrito original del testimonio Menchú-Burgos, así como las grabaciones de la entrevista realizada en París en 1982. Este material no tiene restricción de acceso y se puede consultar *in situ*.

futuro o del pasado acentuando una vez más la ambigüedad del lenguaje, interviniendo el pacto de lectura. Las historias narradas en los fragmentos se mueven hacia atrás, hacia el pasado, o hacia adelante, hacia el futuro, o, suceden en el presente con lo que hay historias contadas en el futuro que ya sucedieron y otras contadas en el pasado que están por suceder. En este flujo de los tiempos recorreremos las historias de vida de una comunidad de mujeres sin nombres propios cuyas voces son finalmente inscritas en la historia de la guerra que aún no ha sido contada pero que se está contando a sí misma. *Roza tumba quema* evidencia el fin de la utopía de una comunidad imaginada homogénea y aún más, el fin de la comunidad imaginada del consenso, esa que se instala con la posguerra en todo Centroamérica, que habla además del fracaso de la construcción de una hegemonía efectiva y operativa.

No hay un *locus amœnus* en ese espacio rural que irrumpe en el discurso de lo nacional-urbano-moderno desde esta novela. El lector es confrontado con una particular reapropiación del campo, del espacio rural colocado en el centro y con ello —y muy particularmente en el contexto de las literaturas salvadoreñas y centroamericanas contemporáneas— hace uso de un gesto subversivo que desestabiliza el discurso hegemónico acerca del espacio rural como el lugar de la lucha guerrillera dominado por la ley patriarcal. Y lo hace desde la acción descolocadora del lenguaje y el uso por el que apuesta. El dominio de la ley patriarcal no desaparece en la novela, pero sobre este se escribe una particular reapropiación del campo desde las voces silenciosas de una genealogía femenina. Una reapropiación del lugar de enunciación que tensa las relaciones y que reclama el espacio que le corresponde. Desde esta mirada somos interpelados por una escritura que nos implica, ya no solo desde la afectividad, o la empatía, sino que nos hunde en una “comprensión implicativa” (Didi-Huberman 44), en un mirar y escuchar éticos. En este trabajo que nos propone la novela de Hernández los gestos de la desarticulación decantan una poética que, a través de las operaciones lingüísticas y estéticas de dislocamiento, desmontaje y fractura, da forma a una imaginación radical capaz de sobrevivir incluso dentro de la lógica del mercado como principio absoluto de nuestro presente.

Bibliografía

Burgos, Elizabeth y Rigoberta Menchú. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Madrid, Padilla, 1992.

Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Política de las imágenes*, G. Didi-Huberman, Santiago, Metales Pesados, 2008, pp. 39-67.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

Grosso, Alejandro. “Tres versiones contemporáneas de la comunidad: hacia una teoría política post-fundacionalista”. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n.º 42, 2011, pp. 49-68. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revis-tas/pr.5104/pr.5104.pdf

Hernández, Claudia. *Roza tumba quema*. Madrid, Sexto Piso, 2018.

Küppers, Gabi. “Krieg im Frieden”. *ila*, n.º 414, 2018, s.p. Disponible en: <https://www.ila-web.de/ausgaben/414/krieg-im-frieden>

Lara Martínez, Rafael. “Mujer y nación: Narrativa salvadoreña contemporánea (Escudos, González Huguet y Hernández)”. *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada (eds.), Guatemala, F&G Editores, 2012, pp. 367-391.

Lara Ponce, Estuardo, Laura Caso Barrera y Mario Aliphath Fernández. “El sistema milpa roza, tumba, quema de los mayas itzá de San Andrés y San José, Petén, Guatemala”. *Ra Ximhai*, n.º 8, 2, 2012, pp. 71-92.

Macherey, Pierre. *The Object of Literature*. Trans. David Macey. Cambridge, CUP, 1995.

Menjívar Ochoa, Rafael. “Claudia Hernández o la renovación del cuento”. *Blogspot La mancha en la pared. Cosa literaria de Rafael Menjívar Ochoa*, 10 de junio de 2007, s.p. Disponible en:

<http://lamanchaenlapared.blogspot.com/2007/06/claudia-hernandez-o-la-renovacin-del.html>

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago, Universidad Arcis, 2000.

Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert, 2012.

Ortiz Wallner, Alexandra. “Claudia Hernández – por una poética de la prosa en tiempos violentos”. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, n.º 6, 2013, pp. 1-10. Disponible en: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/65>

Ortiz Wallner, Alexandra. “Konzise Texte, verstümmelte Figuren oder Gewalt als Prätext der Literatur: Die Kurzgeschichten von Claudia Hernández”. *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*, Rike Bolte y Susanne Klengel (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2013, pp. 105-119.

Pleitez, Tania. “El reconfortante naufragio. Tres cuentistas salvadoreñas”. *Carátula. Revista cultural centroamericana*, n.º 44, 2011, s.p. Disponible en: <http://www.caratula.net/ediciones/44/critica-tpleitez.php>

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique éditions, 2000.

Roque-Baldovinos, Ricardo. “La ciudad y la novela centroamericana de posguerra”. *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades, desplazamientos*, Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner, Verónica Ríos Quesada (eds.). Guatemala, F&G Editores, 2012, pp. 211-229.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 29 de junio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 110-128. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.9306>