

---

# Re-presentar la memoria: Regina José Galindo, Claudia Hernández, Jorgelina Cerritos

Re-presenting Memory: Jorgelina Cerritos, Regina José Galindo, Claudia Hernández

EMANUELA JOSSA

Università della Calabria, Italia  
ejossa@unical.it

**Resumen:** El propósito de este trabajo es presentar y confrontar tres re-presentaciones recientes de la memoria del conflicto armado y sus secuelas en El Salvador y en Guatemala, a partir de la convicción de que el recuento del pasado no es una operación neutral. En el ámbito de la relación entre historia, memoria y textos (aquí entendidos en su amplia acepción) se analizan unas performances de Regina José Galindo, la novela *Roza tumba quema* de Claudia Hernández y el drama *Bandada de pájaros* de Jorgelina Cerritos. Tres autoras que desafían los dispositivos de la exclusión y del olvido, proponiendo diferentes versiones de la labor y de la re-presentación de la memoria.

**Palabras clave:** memoria histórica, Guatemala, El Salvador, Jorgelina Cerritos, Regina José Galindo, Claudia Hernández

**Abstract:** This Starting from the assumption that narrating the past is never neutral, the aim of this work is to introduce and compare three recent re-presentations of how the armed conflict in Guatemala and El Salvador and its consequences are remembered. Within the interplay of history, memory and texts (intended here in their wider sense), this work will analyse some of Regina José Galindo's performances, Claudia Hernández's novel *Roza tumba quema*, and Jorgelina Cerritos's play, *Bandada de pájaros*. As they challenge the mechanism of exclusion and oblivion, these three authors suggest different versions of the work and re-presentation of memory.

**Keywords:** Historical Memory, Guatemala, El Salvador, Jorgelina Cerritos, Regina José Galindo, Claudia Hernández

**Recibido:** diciembre de 2019; **aceptado:** diciembre de 2019.

**Cómo citar:** Jossa, Emanuela. "Re-presentar la memoria: Regina José Galindo, Claudia Hernández, Jorgelina Cerritos". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 38 (2019): 98-112. Web.

Ellas están vivas y tienen una verdad que contar.

*Regina José Galindo, Testimonios*

Le dijo, una a una, las marcas que tenía en el cuerpo.

*Claudia Hernández, Roza tumba quema*

Mujer Pequeña: no quiero saber.

*Jorgelina Cerritos, Bandada de pájaros*

En los años 90, y más aún en el periodo inmediatamente sucesivo a los Acuerdos de Paz, en Guatemala y en El Salvador empieza a quebrarse el supuesto paradigma narrativo del testimonio, de la novela testimonial y de la novela histórica (géneros basados en el análisis de la realidad, considerada una materia factual y objetiva) que caracterizó la producción narrativa durante las guerras en los dos países centroamericanos. Siguiendo a Mackenbach (ver “El testimonio centroamericano”), defino como “supuesto” el paradigma acuñado en los años setenta y ochenta porque, a pesar de su canonización, las escrituras de la memoria, no solamente en Centroamérica, siempre han tenido una complejidad y una hibridez que las vuelve problemáticas e insumisas a la sistematización. Por un lado, son reconocibles unas características de las representaciones narrativas de la memoria: la pretendida autenticidad de los hechos presentados, la supuesta disolución del autor que deja la palabra a los testigos, el nexo aparentemente ineludible con la verdad histórica y la incuestionable equidad de los proyectos políticos; pero por otro lado es cierto que estas características no fijaron una fórmula a seguir, sino plantearon y mostraron cuestiones e interrogantes. En este sentido, *Un día en la vida* de Manlio Argueta y *Me llamo Rigoberta Menchú* pueden representar de modo emblemático dicha complejidad en lo que concierne a la relación con el subalterno, al proyecto revolucionario, al vínculo entre la identidad autoral y las instancias ficticias. De hecho, el quiebre con el supuesto paradigma es un efecto de los impulsos ya presentes en las representaciones de la memoria, pues se debe al cuestionamiento de la relación entre la memoria misma, la historia y su puesta en escena en los textos, entendiendo el término “texto” en su sentido más amplio, que incluye la literatura, la pintura, la fotografía, el teatro, el performance... Así que se puede apreciar una inédita incertidumbre en unos textos enfocados en la memoria de los hechos traumáticos relacionados a los conflictos bélicos recientes en Guatemala y en El Salvador. Se trata de textos que muestran menos su agotamiento y más su vacilación; textos que interrogan el binomio historia/memoria, separándolo y poniendo de relieve sus fisuras y fricciones. Es decir, no se interrumpe el diálogo con el pasado, ni el enfrentamiento con las cuestiones mencionadas, pero a la vez se realiza una exploración de nuevas opciones para su re-presentación, a partir de las instancias problemáticas ya presentes en el periodo anterior. De ahí, por ejemplo, la manifestación de un proceso de individualización y relativización en estas prácticas discursivas, así como indica Mackenbach por lo que concierne al testimonio (ver “El testimonio” 424). En las últimas producciones artísticas, muchas autoras y muchos autores problematizan la instancia narrati-

va que necesariamente reconstruye el pasado a partir de su sobre-determinado lugar de emisión, inhabilitando la representatividad en nombre del subalterno. De esta forma, después de los 90 y en el nuevo milenio, la novela, el teatro, el performance interrogan tanto la lectura como la escritura del pasado y más que apoyarse en la memoria asumida como noción estable y compacta, se confrontan, a veces dramáticamente, con una memoria incierta y vacilante.

En la producción del nuevo milenio, mientras muchos testimonios siguen siendo políticamente orientados, como veremos en los ejemplos a seguir, otros textos en diálogo con la memoria han perdido la seguridad relacionada con un claro planteamiento ideológico, a favor de una visión que no se contenta con el dualismo de las dos fuerzas en conflicto, sino por el contrario quiebra la lógica binaria para trabajar justamente sobre las contradicciones, las incoherencias, las faltas de la memoria. A partir de su consciente y hasta declarada parcialidad, la literatura, el teatro y la performance se insinúan en las fracturas de la memoria, desafiando el concepto de verdad histórica a través del diálogo con la invención y la ficción.<sup>1</sup>

Pero la historia sigue siendo el “pretexto/pre-texto” (Mackenbach, “Narrativas” 248) de artistas, escritoras y escritores guatemaltecos y salvadoreños que se interrogan acerca del pasado y sus restos, sus secuelas en el presente, esto es, acerca de heridas y cicatrices. Una interrogación obstinada y persistente no obstante o precisamente porque el escenario político y cultural de Guatemala y El Salvador fomenta el olvido. Baste citar acontecimientos ya remotos, como la Ley de Amnistía en El Salvador, el asesinato de Monseñor Gerardi, coordinador del proyecto de recuperación de la memoria histórica REMHI. O hechos más recientes como la condena y luego la absolución de Ríos Montt; el cierre, en el año 2013, de *Tutela Legal*, una oficina del Arzobispado de San Salvador que desde 1982 conserva archivos que documentan las violaciones de los derechos humanos cometidas durante los años de guerra. Todos hechos que confirman el intento de cancelar la memoria o de realizar una representación hegemónica y excluyente del pasado. No quiero establecer una correspondencia directa entre el proceso de paz, los eventos históricos y las prácticas discursivas, pero considero importante remarcar este contexto y más que todo la evidencia que conlleva: la memoria no es un proceso neutral. El poder del estado nación puede silenciar ciertos acontecimientos, borrarlos en función de una memoria oficial impuesta. En este sentido, desde mis primeros estudios dedicados a la literatura de El Salvador, considero la Ley de Amnistía General para la Consolidación de la Paz, aprobada por el gobierno Cristiani en 1993, tan solo cinco días después de la publicación del informe *De la locura a la esperanza: la guerra de los doce años en El Salvador*; un elemento determinante para la comprensión y la interpretación de las prácticas discursivas de la posguerra en este país. El olvido impuesto por el poder, bajo la forma de la amnistía, (que viene del griego ἀμνησία, o sea

<sup>1</sup> Escribe Mackenbach: “se establece una nueva jerarquía en la que la literatura –como acto creativo de memoria y de un pasado posible (y no por eso menos verosímil)– ocupa el lugar dominante en contraposición a las pretensiones de verdad totalizantes y esencialistas de la memoria y la historia” (“Los textos” 20).

privación del recuerdo, pérdida de la memoria) ha creado un vacío, una falla. El cierre del pasado ha producido la legitimación de la dimensión opaca del olvido, pretendiendo resolver todos los conflictos en nombre de una reconciliación que encubre y a menudo hasta fortalece la inicua articulación de las relaciones de fuerza. Por esto, el olvido impuesto, como dice Ricœur (ver 642), determina el desvalor de la memoria: no serviría para la justicia, no ayudaría a comprender las transformaciones históricas, tampoco favorecería la construcción de un futuro. A pesar de eso o justamente por eso (entre otras causas), la memoria es una cuestión todavía abierta y sigue siendo un recurso ficcional.

Es importante también subrayar la distancia temporal en relación con las guerras y con el impulso revolucionario, una distancia que más que la veracidad puede disminuir el interés hacia los recuentos de los testigos y favorecer la praxis del borrón y cuenta nueva. Además, las nuevas generaciones se encuentran en una situación política muy distinta, en la que el capitalismo neoliberal se afirma como opción única y deseable. A propósito de la diferencia de los dos contextos, M. Perkowska habla de “una ruptura en la continuidad de experiencia, de saberes y creencias que no solo son distintos, sino inconmensurables” (13). Los factores de diferencia del contexto socio-político y de distancia temporal también surten otro efecto. A más de veinte años de la conclusión de los conflictos, ya hay generaciones de adultos que vivieron la guerra en su infancia, guardando recuerdos borrosos pero apremiantes, o que más bien no tienen ningún recuerdo, pero cuentan con la pérdida de familiares y se interrogan sobre el papel que tuvieron sus padres en aquel entonces, preguntándose si todo habrá sido en vano. Los nuevos autores a menudo son los hijos de los que protagonizaron la revolución o la represión; tal vez vivieron las guerras en primera persona, pero sin la capacidad de comprender lo que estaba pasando. Más que a la categoría de posmemoria, que para Hirsch implica la falta de experiencia, esta generación podría ajustarse a la definición de “generación 1.5” propuesta por Susan Rubin Suleiman para los niños sobrevivientes de la Shoah, pero no veo la necesidad de recurrir a esta categoría. Las tres autoras objeto de este estudio, la guatemalteca Regina José Galindo, las salvadoreñas Claudia Hernández y Jorgelina Cerritos, nacieron en los años setenta, es decir eran niñas y luego adolescentes durante las guerras en sus países. Para ellas la guerra se configura, al principio, como una experiencia asumida desde una perspectiva infantil. Percibieron la sensación que algo terrible estaba pasando, advirtieron la angustia y el miedo, quizás no siempre recibieron respuestas satisfactorias acerca de las experiencias que las estaban aturdiendo. De hecho, muchos de los que eran niños durante los ochenta, recuerdan no solamente imágenes o ruidos aterradores, sino también la censura y las omisiones realizadas por los adultos, que querían proteger a sus hijos o, siendo implicados, protegerse a sí mismos. La censura de los adultos en la época de la guerra es uno de los ejes temáticos de la novela *Dios tenía miedo* (2011) de la escritora salvadoreña Vanessa Núñez Handal, que además investiga la estrategia del gobierno para ocultar y justificar la violencia, generando miedo y confusión en la población. Por su parte, Regina José Galindo en una

entrevista<sup>2</sup> subraya como ella de la guerra percibió esencialmente la angustia y el peligro. A manera de introducción, en *Bandada de pájaros*, Jorgelina Cerritos escribe: “los adultos hablando en secreto de lo que no debíamos enterarnos. A la bandada de niñas y niños se nos acabaron los juegos y de alguna manera comprendimos que una guerra había empezado” (9).

En esta nueva etapa, no es fácil sistematizar los trabajos sobre la memoria en Guatemala y El Salvador, ni la intención de este trabajo es definir estas nuevas tendencias en busca de unas características homogeneizadoras; por lo contrario, quisiera mostrar los lugares textuales que expresan una discontinuidad y evaden categorizaciones netas. En las últimas décadas, el testimonio sigue siendo un género vigente que cuenta con una producción considerable. Para el caso de El Salvador, se publicaron nuevos testimonios, como por ejemplo *La venada* de Juanita Minero Ayala, y reimpresiones de textos paradigmáticos como *Nunca estuve sola* de Nidia Díaz<sup>3</sup>. El apoyo de la editorial de la UCA (Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”) y de la editorial del MUPI (Museo de la Palabra y la Imagen) es fundamental para la publicación de los testimonios que responden al deber de recordar, asumido como empresa éticamente orientada. En los testimonios publicados por el MUPI, como *Siete Gorriones* de Chiyo o *Ventana a la memoria* de autores varios, sobresale la exigencia de construir una memoria compartida, rescatando historias individuales y colectivas de quienes creyeron en la necesidad de la lucha armada para transformar la sociedad. Frente a esta persistencia de la memoria, políticamente orientada, unos autores ven el peligro de la saturación de un núcleo temático y de su proceso de elaboración textual, ya denunciado de manera inteligente, tajante y paradójica por Castellanos Moya en *Insensatez*. Pero a la vez son conscientes de que la liquidación de la memoria implica el riesgo opuesto de relegar la historia a un rincón insignificante. Con estas convicciones, persuadidos tanto de la necesidad de recordar como de la búsqueda de otras modalidades de re-presentación de la memoria, Rodrigo Rey Rosa, Regina José Galindo, Daniel Hernández en Guatemala y Castellanos Moya y Claudia Hernández en El Salvador, entre otros, proponen una re-lectura simbólica y concreta de los testimonios y/o de los archivos. El estilo y la puesta en escena de este *material humano* son una opción efectiva y sugerente para cuestionar la memoria sin ceder al olvido.

## Memoria a través del cuerpo

Regina José Galindo propone muchas performances asentadas justamente en el archivo de la memoria testimonial, elaborado de modo crítico e inconforme. En *Tierra* utiliza las palabras de un testigo escuchado durante el juicio por genocidio contra Ríos Montt y Sánchez Rodríguez llevado a cabo en 2013. El testigo explica como los condenados tenían que excavar la fosa común antes de ser asesinados. La *performer* está inmóvil, desnuda y de pie, mientras un

<sup>2</sup> Ver entrevista en <https://www.youtube.com/watch?v=gVsKhr2BNSk>.

<sup>3</sup> El libro de Nidia Díaz se publicó por primera vez en 1988. En 2013 tuvo su tercera edición y en 2015 la primera reimpresión por la editorial de la UCA.

excavador mecánico remueve la tierra a su alrededor. *La verdad*, una performance del 2013, está basada en la lectura en voz alta de los testimonios de mujeres mayas víctimas de la violencia durante la guerra. Cada diez minutos, un dentista inyecta un sedativo en la boca de Regina José Galindo, dificultando cada vez más la dicción de las palabras. De esta forma, se pone en escena la fría violencia del poder que quiere silenciar la memoria en contraposición a la obstinación de un cuerpo que sigue contando el dolor sufrido por las mujeres indígenas de Guatemala. Como dice Jacinta Escudos,<sup>4</sup> la artista pone en escena el camino inverso al de los testigos: ellos, en su malestar, pasaron del miedo, expresado por palabras susurradas y troncadas, a la valentía de la deposición en tribunal; mientras la *performer*, en su bienestar, profiere las palabras exactas de las deposiciones, pero luego, con la boca anestesiada, ya no puede articular con claridad los enunciados de las víctimas. Ella no puede recuperar la densidad de la experiencia vivida, pero puede aludirla de manera incompleta, re-presentando y dramatizando los testimonios.

El archivo es la fuente también de *Mientras ellos siguen libres* (2007): Regina José Galindo, con ocho meses de embarazo, está tendida en la cama, las piernas abiertas, las manos atadas con un cordón umbilical. En la performance expone textos procedentes de *Guatemala: Memoria del silencio*, el informe de la Comisión para el esclarecimiento histórico publicado en 1999. Son los testimonios de mujeres embarazadas que fueron violadas por los militares:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. (C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepéquez)

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté. (C 16246. Marzo, 1982. Chinique, Quiché)<sup>5</sup>

Su cuerpo es la presencia física, terriblemente concreta, que remite a las sobrevivientes, ausentes, pero cuya historia es reconocible a través de los textos escritos.

A partir del contacto directo con el público, presupuesto de toda performance, Galindo construye una memoria dialógica que reclama la intervención de los que presencian el acto. De esa forma, se apela a la vulnerabilidad compartida y construye una memoria viva y operante en contra de los dispositivos del poder que de manera autoritaria quieren borrar las huellas del pasado. ¿Quién puede borrar las huellas? es justamente el título y la pregunta de una performance del 2003, propuesta por la artista con ocasión de la legitimación

<sup>4</sup> Ver *Jacintario* (19 de diciembre 2013): <https://jescudos.com/>. La escritora también pregunta: “¿De cuántas maneras nos anestesia el sistema a diario para que no hablemos, para que no levantemos la voz, para que no hablemos claro, para que no digamos la verdad?” (s.p.)

<sup>5</sup> Ver <http://www.reginajosegalindo.com/>

de la candidatura de Ríos Montt a la presidencia de Guatemala. Ella empapa los pies en un catre lleno de sangre y camina hacia el palacio presidencial, dejando sus huellas. Sus pisadas ensucian la calle recordando otra sangre derramada, remiten a una experiencia y evocan el pasado a partir de la falta de los cuerpos que sufrieron la violencia. Las huellas aluden a las heridas de la guerra, sin sustituirlas, por el contrario, exhiben el vacío y la ausencia que implican. Dice la artista: “Siento rabia e impotencia ante los hechos sucedidos a gran parte de la población durante la guerra y una profunda desolación ante la actitud de algunos empeñados en negar o minimizar el dolor, la sangre, la muerte” (s.p.). El olvido y la omisión pueden pesar más que la memoria: en *Suelo común* (2011) la artista permaneció enterrada durante dos horas bajo un cristal blindado que el público podía pisar. Los pasos, aunque cautelosos, pesan sobre el vidrio transparente que descubre el cuerpo y a su vez el cuerpo reclama la narración de una historia que se quiso enterrar. Es un proceso doble, que siempre implica la necesidad de un reconocimiento y de una restitución. El performance tiene un alcance universal: se hizo en Liubliana, en el Parque Tivoli, y no se refiere explícitamente a la historia de Guatemala, sino adquiere una significación que cambia de acuerdo con la perspectiva del público. El cuerpo botado sobre la tierra puede evocar y restituir una temporánea materialidad a los muertos de todas las historias pendientes e irresueltas y, por cierto, puede ser la sinécdoque de los millares de cuerpos de hombres y mujeres, niñas y niños guatemaltecos asesinados durante la guerra. Estos cuerpos borrados por las masacres interpelan al público. Regina José Galindo yace en un suelo que en el título define “común”. El adjetivo significa “corriente, recibido y admitido de todos o de la mayor parte” (*RAE Diccionario en línea*), y también “no siendo privativamente de nadie, pertenece o se extiende a varios” (*RAE Diccionario en línea*). La denuncia de la normalización de hechos reprobables se une a la exhortación a reconocer un espacio de cercanía, un territorio común, a compartir una historia que implica al público y al cuerpo insepulto. Contra el olvido y la exclusión, Regina José Galindo no habla en lugar de las víctimas, sino las trae al presente, empleando con intención deliberada un código visual excesivo así como acciones extremas.

## En diálogo con la memoria

En su hacerse narración, la memoria trae al presente la ausencia irreparable, en un proceso que muestra conflictos y contradicciones. En unas novelas recientes de El Salvador y de Guatemala, la re-presentación de la memoria sigue enfrentándose a la pregunta del cómo decir lo indecible, cómo escribirlo desde una perspectiva que no sea abusiva, cómo no hablar en lugar de quien no puede hacerlo, remitiendo por ende al tema del cuestionamiento de la verdad histórica y de la legitimidad de su narración. La respuesta a estas cuestiones son las nuevas estéticas de la ficcionalización de la memoria, a menudo transitorias e inestables. La transitoriedad también tiene que ver con la trayectoria de cada autor y autora. Por ejemplo, en el caso de El Salvador, Jacinta Escudos publicó su primer libro, la novela corta *Apuntes de una historia de amor que no fue*, en

1987. Escrito durante la guerra, trata del involucramiento de la joven Eva a la lucha clandestina y cuenta los acontecimientos en su hacerse, a través del diario de la muchacha. En 1993, terminada la guerra, la escritora publica su primera colección de cuentos *Contra-corriente*. De los diecinueve cuentos que conforman la colección, solamente dos tratan el tema de la guerra (“Cuando Margarita se fue a Miami” y “Mira Lislique, qué bonito”) con una distancia irónica y una perspectiva disconforme. Luego, su producción posterior no puede inscribirse en el ámbito de la narración de la memoria, pero la violencia de la guerra sigue asomándose de forma implícita en cuentos como “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?” (*Cuentos sucios*).

Por lo que atañe a la narrativa de Claudia Hernández, el proceso de acercamiento/distanciamiento del tema de la memoria es inverso. No es mi intención sistematizar aquí mi propuesta, pero creo que ya es posible hablar de etapas de su escritura. Se puede observar en primer lugar el paso de la narrativa breve a la novela: sus primeras obras son colecciones de cuentos y solamente en 2017 se publica su primera novela. En su narrativa breve, la escritora aborda el tema de la memoria de manera tangencial y sin referencias históricas precisas. Traigo a colación solamente dos cuentos: “Molestia de tener un rinoceronte” (*De fronteras*, 2007) y “Viejos amigos” (*Causas naturales*, 2013). Las dos narraciones empiezan en medias res y presentan a dos personajes, sin nombre, que se enfrentan con una pérdida, una falta. En el primer cuento, un joven trata de liberarse de la incomodidad de tener un rinoceronte que ha aparecido justo cuando ha desaparecido su brazo; en el segundo cuento, un hombre tiene que volver a su país para vender la casa en la que transcurrió su infancia, “el único lazo [...] con la ciudad que nos expulsó de ella” (Hernández 101). El origen de estas faltas, que es privación o ausencia, remite a un antecedente que solamente puede inferirse.<sup>6</sup> La elipsis produce interrogantes sobre un pasado de propósito omitido o recordado de una manera vaga. De esta forma, la falta de un brazo, en “Molestia de tener un rinoceronte”, y la casa cubierta de enredadera seca, en “Viejos amigos”, funcionan metonímicamente para remitir a la memoria, pero al mismo tiempo para eludirla: los efectos, la mutilación y la casa abandonada, se configuran así como trasnominaciones no sintagmáticas pero sí diegéticas, de la causa que no se quiere mencionar. A partir de sus faltas, los dos personajes se reconstruyen en el presente, pero sin interrogar el pasado, y logran hacer nacer un rinoceronte en el lugar de un brazo perdido, o consiguen que la enredadera reverdezca en los muros gastados de la casa paterna. En estos cuentos, vinculados con el género fantástico, la memoria es el substrato eludido de un presente en transformación.

Por el contrario, en la novela *Roza tumba quemada* el pasado histórico ya no es una sugerencia implícita o una referencia indefinida, sino el escenario concreto de la narración: los acontecimientos tienen lugar en El Salvador y empiezan en el periodo del conflicto armado entre guerrilleros y ejército para terminar en la época de la posguerra. Una mujer campesina vive con sus hijas su

<sup>6</sup> En “Molestia de tener un rinoceronte”, no hay referencias a la guerra y se pueden hacer hipótesis diversas acerca de la mutilación, que podría atribuirse a un incidente o a un trágico episodio relacionado a la criminalidad, a las maras o a la migración clandestina a Estados Unidos.



microhistoria en estrecha relación con la macro historia, desde la guerra hasta la desmovilización de la guerrilla, desde las montañas de El Salvador a una ciudad francesa en busca de su hija ilegalmente adoptada. Para escribir la novela, la autora recogió y leyó muchos testimonios y documentos de archivo, fundando su escritura en relatos escritos (y también orales) de experiencias vividas. Preservó en parte el habla de la oralidad, tanto en los diálogos como en discurso indirecto libre, recurso distintivo de la novela testimonial, utilizado para tratar de reducir el papel de la voz enunciativa y disminuir la distancia entre el letrado y el subalterno víctima de la violencia. Claudia Hernández vuelve a proponer la estrecha relación entre literatura, historia y memoria, aparentemente sin fricciones. *Roza, tumba, quema* se aleja del supuesto canon de la escritura de la memoria y se resiste a una clasificación categórica. El escenario concreto que acabo de mencionar, así como la precisión cronotópica, sufren un proceso de sustracción de realismo: tanto los personajes como los lugares son anónimos, rasgo compartido con la mayoría de los cuentos fantásticos de la autora. Los espacios tienen nombres indefinidos: “un lugar con nombre de planta” (Hernández 18),<sup>7</sup> “una hacienda con nombre de caballo” (15): los personajes son señalados a través de los deícticos o de perífrasis, por ejemplo la hija mayor es “la primera de las hijas mujeres que había conseguido vivir” (18), es “la hija que estaba en otro país” (39 y 41) o “la hija que está lejos” (43); asimismo, hay “la segunda de las hijas que vivía con ella” (112). La madre que protagoniza la vicisitud narrativa es un personaje en construcción, que se cuestiona y plantea preguntas acerca de la violencia, del abandono, de la protección. Ella se involucra a la guerrilla y en la montaña conoce la violencia de los militares a la par de la rigidez obtusa y machista de unos revolucionarios. Ella no se considera una víctima, tampoco una heroína, sino una mujer que vive con plenitud un proceso histórico. Claudia Hernández rechaza cualquier dispositivo metanarrativo<sup>8</sup> de legitimación de discursos políticos y construye una relación peculiar con esta mujer que poco a poco va definiéndose. Autora y personaje, obviamente, son entidades diferentes, que pertenecen a ámbitos incomparables (ficción y realidad) pero en *Roza tumba quema* son compenetradas.

Claudia Hernández no reivindica una inverosímil coincidencia con su personaje, por el contrario, su conciencia estética y creativa reconoce y elabora la distancia entre su condición material personal y el mundo artístico de su obra, y transforma literaria y poéticamente esta diferencia. La autora ha interiorizado la gran cantidad de testimonios leídos y escuchados y, al ficcionalizarlos, configura una instancia narrativa que consigue colocarse al lado de su personaje. A partir de esta colocación horizontal, interpela a los lectores y, como Regina José Galindo, construye una memoria dialógica. La escritora emplea varios recursos estilísticos en función de la construcción de una novela polifónica, en el sentido de Bajtín (ver 13-72). Las voces de tres generaciones de mujeres dialogan, estableciendo un contrapunto entre perspectivas diferentes. Ellas viven en medio

<sup>7</sup> La primera edición de la novela se publicó en Colombia en 2017.

<sup>8</sup> En este trabajo se utiliza el término en el sentido que le da Jean François Lyotard.

de cruciales disyuntivas y toman su partido, sin que la voz narrativa intervenga. Cada una expresa su conciencia del mundo, configurándose como otro “yo equitativo” (ver Bajtín 94), más que como objeto de la narración. La voz narradora se vale del estilo indirecto libre y del reiterado uso del condicional que en parte neutraliza las afirmaciones y las predicciones, en función de una relativización del predicado. Asimismo, el uso reiterado del periodo condicional, no solo irreal sino también posible, altera la temporalidad y la causalidad de la historia: “Si la hubieran llamado antes, habría ayudado a mudarla de inmediato. No habrían tenido que regresar en autobús hasta su pueblo ni pasar con la cabeza gacha por el camino para tratar de ocultar las lágrimas, ni lidiar con la curiosidad de la gente” (Hernández 134). De esta forma la prolepsis y la analepsis dejan de funcionar solamente como anticipación o retrospección, para insinuar eventualidades, abriendo grietas e intersticios en los eventos. Más que recuperar o adelantar acontecimientos, la voz narrativa deja entrever otras posibilidades, muestra relaciones de causa y efecto menos rígidas: “No era amiga suya, aunque podría haberlo sido si la hubiera conocido en la montaña” (177); “Piensa que, si la hubiera conocido en el tiempo de la guerra, habría sido de las que apoyaran su incorporación a las filas” (172). La historia no se construye con los “si” anacrónicos, pero la ficción tiene esta libertad. *Roza tumba quema* no reproduce los testimonios, sino representa existencias novelescas y por este motivo puede explorar variaciones imaginativas que “permiten resaltar las potencialidades no realizadas del pasado histórico” (Ricœur 377), implícitamente convocando a los lectores para un ejercicio de responsabilidad. A través de este tipo de construcción sintáctica, la autora también consigue profundizar de una manera más indirecta la dimensión íntima del deseo y de los afectos: “Si él hubiera muerto sin planes de abandonarlas a ella y a sus hijas, a lo mejor habría aceptado que las apoyara. Pero él estaba por dejarlas, así que ella consideraba que lo apropiado era resolver como lo habría hecho si eso hubiera pasado” (Hernández 213). Estas enunciaciones de posibilidades diferentes no sirven para construir una dimensión melancólica del relato de la memoria, sino para interrogarla, excediendo los límites del reducido ámbito de la realidad y de la individualidad. Planteando hipótesis que divergen de la misma realidad ficcional, la instancia narrativa recorre otros aspectos de la temporalidad vivida y propone un interrogante implícito sobre la responsabilidad relacionada a hechos que transcurrieron en un espacio compartido.

### Tentativas de la memoria

Entre 2013 y 2017, Jorgelina Cerritos, actriz y dramaturga salvadoreña, escribió y puso en escena tres dramas dedicados a la memoria histórica: *La Audiencia de los confines*, *Bandada de pájaros* y *13703. El misterio de las utopías*. Las palabras de Oscar Romero establecen el enlace entre las tres obras a través de distintos fragmentos de sus homilías o discursos que constituyen los epígrafes de los tres dramas: “La palabra es fuerza. La palabra cuando no es mentira lleva la fuerza de la verdad. Por eso hay tantas palabras que no tienen fuerza ya

en nuestra patria, porque son palabras mentiras, porque son palabras que han perdido su razón de ser” (Cerritos, *La Audiencia* 7). Para que la referencia no quede solamente en el texto escrito, en la representación teatral del primer drama, una de los protagonistas, Carola, repite las palabras del monseñor, mientras en el último drama Romero es un personaje. Esta referencia constante implica la presencia de un metarrelato que sigue siendo inmediatamente reconocible y por lo tanto capaz de sustentar un discurso ético y político, idóneo para convertir el teatro en un acto generador de sentido y de reconocimiento de un vínculo común. En este sentido, la autora toma distancia de la postura posmoderna con respecto a los ideales y a los discursos de verdad. En sus tres ensayos sobre la memoria, Jorgelina Cerritos, plantea justamente la estrecha relación entre memoria y recuperación de la verdad. Su proyecto nace de la convicción de que a través de la rememoración es posible rescatar el pasado, no solamente individual sino también colectivo. Integrar la historia en el presente es, para Jorgelina Cerritos, el fundamento del reconocimiento de la identidad y de la equidad. Pero esto no implica el desconocimiento, por parte de la autora, de las posibles aporías de la memoria y de la historia. Considerando que los salvadoreños están “confinados en el olvido” y que “la desmemoria se pasea entre nosotros reinando en la oscuridad” (Cerritos, *La Audiencia* 9), la autora propone una trilogía teatral justamente para “ensayar” la posibilidad de una recuperación del pasado. En el primer ensayo, *La Audiencia de los confines*, tres personajes están en la oscuridad a la espera de un amanecer siempre postergado.<sup>9</sup> Ellos representan la historia, la memoria y la verdad y riñen, confabulan, disputan, pero sobre todo se necesitan. Deciden poner en escena la parodia de un proceso, necesario para salir de la oscuridad. El intento fracasa porque Alonso (la Historia) no reconoce sus responsabilidades y desprecia a sus víctimas. Los tres personajes se quedan en la oscuridad y en la última escena se dedican a restaurar un mosaico con unos azulejos encontrados en la calle. Son los restos del mural del artista salvadoreño Fernando Llorc, *La memoria de mi pueblo*, destruido en el 2011.<sup>10</sup> La falta de muchas piezas es una referencia metafórica a los vacíos de la memoria histórica que, por lo tanto, como el mosaico, no se puede recomponer.

El segundo ensayo sobre la memoria, titulado *Bandada de pájaros*, es un diálogo entre dos mujeres, una es alta, la otra pequeña. En la escena, las dos están de pie, sobre un risco. Hay un tercer actor que desarrolla distintos roles: es el cartero, el soldado, el maestro y lleva puesta toda la indumentaria a la vez, y unas enormes alas de papel. A lo largo de la narración/puesta en escena, se descubre que las dos mujeres son hermanas y que están muertas. La Mujer Alta quiere recordar el pasado, pero se enfrenta con el rechazo de la memoria por parte de la Mujer Pequeña:

<sup>9</sup> Para un análisis detallado de la obra, ver Jossa, “De la audiencia”.

<sup>10</sup> Fernando Llorc recibió el encargo para realizar el mosaico en la fachada de la catedral en 1996 con el mosaico “Armonía de mi pueblo”. En el año 2011 las autoridades de la iglesia decidieron eliminarlo afirmando que estaba deteriorado.

Mujer Pequeña: No quiero saber.

Mujer Alta: no podemos seguir así... como si nada...

Mujer Pequeña: Yo sí.

Mujer Alta: La nada no es nada, es mejor saber.

Mujer Pequeña: La nada es la muerte.

Mujer Alta: La muerte es la muerte, es parte de la vida, no es la nada. La muerte es natural, no la nada.

Mujer Pequeña: Yo así estoy bien. Ni vida ni muerte. No quiero saber. (Cerritos, *Bandada de pájaros*: 28)

Para la Mujer Alta es necesario recordar el pasado, dialogarlo para que no siga siendo un tormento y para que el olvido no las condene a la “nada”. La “nada”, aquí, es una condición de inconsistencia, sin tiempo ni lugar. Ellas ahora no tienen nombre y están destinadas al olvido no solamente porque están muertas, sino también porque están insepultas. El drama consiste justamente en la puesta en escena del pasado, a pesar de la resistencia de la Mujer Pequeña. Hay una alternancia entre el ahora de la muerte, en el que las hermanas son figuras anónimas, y el pasado de su vida, en el que sí tuvieron nombres y fueron Engracia y Susana. En su niñez, ellas corrían en bandadas, como pájaros felices y juguetones; luego empezó la guerra, enredándose con su historia personal, complicándola dramáticamente. Durante el conflicto, el maestro y Gonzalo, el novio de Susana, se integraron a la guerrilla, mientras Engracia estaba enamorada de un militar, Raymundo. La relación entre las dos hermanas se complicó por los celos: Susana estaba convencida de que su hermana se había acostado con Gonzalo. Ella encontró la prueba de sus sospechas cuando vio al cadáver de Engracia con una panza muy grande. Pero Engracia no había quedado embarazada. Ahora, en el risco, finalmente la Mujer Alta puede explicar a la Mujer Pequeña que los militares metieron en su panza la cabeza de Gonzalo. El diálogo post-mortem permite la reconciliación de las hermanas, pero al mismo tiempo renueva las atrocidades de la guerra. El drama insiste en detalles muy crudos para mostrar la crueldad de la violencia desmedida de los militares. Reiteradamente los personajes, obsesionados por el horror, recuerdan las imágenes de cabezas cortadas, puestas en las alambradas: “el chorrear de la cabeza... la cabeza... el pelo enmarañado de la cabeza... el tronar de la cabeza... el hedor de la cabeza...” (43); “al profe lo vi por última vez cerca de la alambrada. No a él completo, a su cabeza, Chorreaba. [...] A los días me pasaron por la misma alambrada, ya no estaba solo. Otra cabeza lo acompañaba. Era mi papá” (73). La Mujer Alta recuerda el suplicio de su cuerpo y ahora ni sabe a dónde fue a parar: “Unos días me tuvieron en una enfermería sucia, estaba monstrosa, decían, toda morada... después desaparecí...” (73). El cadáver insepulto de Susana permaneció en el escenario de su muerte y ella ahora lo describe a través de detalles espeluznantes:

Mujer Alta: ¿Dónde estás?

[...]

Mujer Pequeña: ...regada entre otros cuerpos amontonados... estoy recostada sobre un montón de piedras que raspan los huesos, como cascajos que le llaman... huele feo y hay moscas... no las veo... porque me sacaron los ojos para que tampoco viera a Gonzalo... pero las siento y las oigo... también estoy regada en una zanja, sobre mí hay otros cuerpos, ropa engusanada, un moto de pelo revuelto de otros cuerpos... hay dedos, orejas, bocas de niños asustados, hasta un par de testículos, creo... (79)

La Mujer Alta y la Mujer Pequeña reclaman una sepultura que nunca van a tener, porque nadie queda de su familia y nadie las está buscando:

Mujer Pequeña: Yo quiero la muerte, Engracia... el sepulcro, la tumba, la lápida... aunque sea una cruz maltrecha en la carretera con una coronita de flores... quiero aunque sea el fondo del agua... no quiero la nada. (9)

Sin tumba, las hermanas quedan sin nombre, solamente son dos cuerpos, uno alto, el otro pequeño.

## Cuerpos no sepultados

La reiteración del tema de la tumba en los textos aquí analizados es muy significativa. Los cadáveres insepultos, las fosas comunes, los desaparecidos sirvieron para alimentar el olvido y el desconocimiento de los cuerpos de las víctimas. En las obras citadas, Jorgelina Cerritos y Regina José Galindo conciben el tema desde la congoja por la negación de la sepultura, mientras Claudia Hernández lo hace desde la posibilidad de su realización.<sup>11</sup> *Roza tumba quema* presenta varias escenas en las que los personajes visitan las tumbas de sus familiares o participan en un entierro, cumpliendo un ritual íntimo y personal:

El hermano que está lejos y no puede salir del país al que se fue [...] irá a visitar la tumba. La saludará como a compañeros caídos en combate, como le cuentan que hizo su hermana. También entregará en ofrenda su uniforme entonces, como le dicen que hizo su hermana al colocar en los brazos de su madre una mudada, en bulto, que usaba durante el combate y no entregó el día del desarme. (254-255)

Lo que se remarca en la obra de las tres autoras es la necesidad del reconocimiento. El reconocimiento de una historia, a través de la restitución de una mudada en bulto, el reconocimiento de la identidad, a través de la restitución de los nombres a la Mujer Alta y a la Mujer Pequeña. Un reconocimiento puesto en escena, como en las performances *Hilo de tiempo*, donde el cuerpo de Regina José Galindo está oculto dentro de una bolsa tejida que el público puede deshilar hasta descubrirlo; *Alud*, donde la artista yace inmóvil y desnuda, cubierta de tierra y el público puede limpiarla; *Reconocimiento de un cuerpo*, donde el cuerpo anestesiado sobre una camilla es cubierto por una sábana blanca que el público puede levantar.

<sup>11</sup> Claudia Hernández ya había tratado el tema de manera irónica en “Manual del hijo muerto” (ver Jossa, “Cuerpos y espacios”).

La insistencia en el tema de la tumba se debe a un elemento tanto factual como especulativo. En la perspectiva de la violencia militar en El Salvador y en Guatemala, hay cuerpos marginados que no merecen la sepultura ni el duelo. Son vidas negadas, como dice Judith Butler (ver 60), por lo tanto la violencia ejercida en su contra no implica ninguna falta, ni tampoco la necesidad del entierro. De ahí el desconocimiento de las heridas, de las huellas, de los nombres y el intento, por parte de estas autoras, de rescatarlos. Regina José Galindo, Claudia Hernández y Jorgelina Cerritos desafían los dispositivos de la exclusión y del olvido, proponiendo diferentes declinaciones de la labor, de la función y de la re-presentación de la memoria. Creen que el reconocimiento del pasado, con su carga de sufrimiento no puede sanar las heridas pero es necesario, porque “sin esa capacidad para el duelo perdemos este sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia” (Butler 21). Sus textos no se proponen como “repositorios eternos del duelo” (Sosnowski 250), inertes e inoperantes, sino como territorios compartidos para recobrar el sentido de la existencia y quizás de la acción.

## Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo Cultura Económica, 1986. Impreso.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Cerritos, Jorgelina. *La Audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*. San Salvador: Índole, 2016. Impreso.
- Cerritos, Jorgelina. *Bandada de pájaros. Segundo ensayo sobre la memoria*. San Salvador: Índole, 2016. Impreso.
- Cerritos, Jorgelina. *13703. El misterio de las utopías. Tercer ensayo sobre la memoria*. San Salvador: Índole, 2017. Impreso.
- Escudos, Jacinta. *Apuntes de una historia de amor que no fue*. San Salvador: UCA Editores, 1987. Impreso.
- Escudos, Jacinta. *Contra-corriente*. San Salvador: UCA Editores, 1993. Impreso.
- Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*. San Salvador: DPI, 2010. Impreso.
- Galindo, Regina José. “No soy paz, soy guerra”. *Plaza Pública* 28 de enero 2016: s.p. Web.
- Hernández, Claudia. *De fronteras*. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 2007. Impreso.
- Hernández, Claudia. *Causas naturales*. San Salvador: Punto de lectura, 2014. Impreso.
- Hernández, Claudia. *Roza tumba quema*. Madrid: Sexto piso, 2018. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015. Impreso.
- Jossa, Emanuela. “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”. *Centroamericana* 24 (2014): 5-37. Impreso.
- Jossa, Emanuela. “De la audiencia de los confines a la audiencia de los márgenes. El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos”. *Centroamericana* 25 (2015): 71-96. Impreso.
- Jossa, Emanuela. “Il corpo come traccia, le tracce sul corpo: memoria e restituzione nella performance di Regina José Galindo”. *Vulnerability. Memories, bodies, sites. Vulnerabilità. Memoria corpi spazi*. Ed. Donata Bulotta. Perugia: Morlacchi Editore, 2016. 261-280. Impreso.

- Jossa, Emanuela. “¿Y qué pruebas tenemos ahora?”. *El Libro amarillo y 13703. El misterio de las utopías*, tercer ensayo sobre la memoria de Jorgelina Cerritos”. *Orillas* 8 (2019): 455-468. Impreso.
- Lyotard, Jean François. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Buenos Aires: Cátedra, 1987. Impreso.
- Mackenbach, Werner. “Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción”. (Per)Versiones de la modernidad. *Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 231-257. Impreso.
- Mackenbach, Werner. “Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2 (abril 2014): 11-37. Impreso.
- Mackenbach, Werner. “El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (diciembre 2015): 409-434. Web.
- Perkowska, Magdalena. “Introducción: ¿Narrativas agotadas o recuperables? Relecturas contemporáneas de las ficciones de los sesenta y setenta”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 27-28 (julio-diciembre 2013/enero-junio 2014): s.p. Web.
- Pisani, Ida (al cuidado de). *Regina José Galindo*. Milano: Silvana Editoriale, 2011. Impreso.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Sosnowski, Saúl. “El lugar de la memoria”. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Comps. Elizabeth Jelin y Ana Longoni. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. 241-260. Impreso.
- Suleiman, Susan Rubin. “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago* 59.3 (Fall 2002): 277-295. Impreso.