

## **Indiferentismo, encierro y disfraz: Las clases populares en *Las catacumbas* de Méndez Vides**

**Claudia García**

University of Nebraska—Omaha

Narrador, poeta y periodista cultural, el guatemalteco Adolfo Méndez Vides (1956) es una de las figuras más destacadas de la escena literaria nacional. En 1996 fue galardonado con el Premio Mario Monteforte Toledo por *Las murallas* (1997), novela publicada por Alfaguara, lo mismo que *El leproso* (2007) y la colección de cuentos *El tercer patio* (2007). En este ensayo examinaré su novela *Las catacumbas* (1987; 2001) que, pese al Premio Latinoamericano de Novela Nueva Nicaragua (1986), pasó casi desapercibida en su primera publicación y no ha tenido mayor reconocimiento a partir de su reedición en 2001. Procurando indagar las razones de la escasa atención concedida a un texto de alta calidad literaria, argumentaré que este fenómeno responde a su ubicación próxima pero disonante con respecto a la “nueva novela guatemalteca” (Menton) o narrativa de la violencia (Liano), en el momento de su escritura, y a la narrativa centroamericana de posguerra, en el de su reedición.

En *Las catacumbas*, Méndez Vides retrata lo que Malín D'Echevers había denominado “el indiferentismo tan propio de nuestras clases bajas” (49) cuarenta años antes. Ubicada a mediados de los años sesenta en Mazatenango, pequeña ciudad del occidente del país, la novela narra un día y dos noches en la vida de tres artistas itinerantes de baja categoría. La obra plasma la total apatía política de sectores populares no indígenas, cuyos sueños y aspiraciones se consumen en la dudosa vida nocturna pueblerina y el embotamiento alcohólico: después de una noche de actuación, Pedro José, Graciela y el narrador van al bar “Las catacumbas”, donde conocen a la Estrella (una cantante) y a Patricia (una copera), estableciéndose múltiples y cruzadas relaciones de seducción entre ellos. El mundo narrado desde la perspectiva de este sujeto popular se caracteriza, además, por el encierro del individuo en un medio opresivo y no solidario y por la violencia de género.

Por medio de la connotación, Méndez Vides plantea una visión crítica de la cotidianeidad de las clases populares, cuya vigencia aparece subrayada por la fluidez entre el tiempo representado y el presente de la escritura. Tal fluidez señala oblicuamente el fracaso de los proyectos revolucionarios y de las expectativas de desarrollo que evocan el *presente perpetuo* de la experiencia cultural posmoderna (Jameson, “Postmodernism” 1974), sobre todo en su vinculación con la imposibilidad del cambio y la falta de esperanza

(Stephanson 52; Jameson, *Postmodernism* 46). Escrita a comienzos de la transición democrática implementada por el ejército, *Las catacumbas* permite correlacionar el entorno social opresivo y el desinterés en la cosa pública destacados en la novela con la debilidad del sistema democrático guatemalteco, una de cuyas variables es el alto porcentaje de absentismo electoral que acompañó cada retorno a las urnas desde 1985.<sup>1</sup> La eficacia literaria del texto está asociada con el valor polisémico del mismo, el cual surge de una personal apropiación de la renovación técnica del *boom* encuadrada en una tradición literaria local —como apunta la intertextualidad con *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y con *El cristiano errante* de Antonio José de Irisarri—, y basada en (a) el comportamiento transgresor de la voz narrativa, que difumina los límites entre hechos, interpretaciones de los hechos y conjeturas a partir de los mismos; (b) una estructura temporal marcada por dos impulsos contradictorios —linealidad cronológica y analepsis—, cuyo efecto se percibe como inmovilizante; y (c) la presencia de una red de motivos textuales que conforman dos núcleos semánticos, la inestabilidad y el doble, subrayando el clima de desconfianza y encierro que atraviesa la novela.

En las secciones siguientes describiré el contexto histórico y literario de la edición y reedición de *Las catacumbas* para dar cuenta de las razones de su inserción disonante en él y analizaré los planos constitutivos del texto: intertextualidad, estrategias de la voz narrativa, estructura temporal y núcleos semánticos.

### Contexto histórico y literario

*Las catacumbas* presenta un anclaje temporal difuso, que juega con la continuidad entre el tiempo del relato y el de la enunciación. Si éste último se ubica en la primera mitad de la década de los ochenta, aquél apunta a la mitad o finales de la década de los sesenta, como se puede inferir de unos pocos y demorados indicios temporales: la mención del popular cantante argentino Sandro (49), de la taquillera actriz cinematográfica Isabel Sarli (91), del cantante Armando Manzanero (92) y de la caravana del “expresidente Arévalo” (95), probablemente refiriéndose a la frustrada campaña presidencial de 1963.<sup>2</sup> Ambos momentos se caracterizaron históricamente por la derrota de la insurgencia guerrillera, aunque en los dos casos la resistencia popular se mantuvo viva. Recordemos que a partir del golpe de Peralta Azurdia en 1963 (motivado por el temor de las fuerzas conservadoras frente a la candidatura de Arévalo), el ejército asume abiertamente la conducción del Estado, llevando a cabo una amplia y exitosa operación contrainsurgente que para 1968 consigue derrotar a las fuerzas revolucionarias; sin embargo y pese a las numerosas víctimas, las organizaciones populares se mantuvieron activas en el período 1966-1976, contando con la participación de un combativo conjunto de organizaciones sindicales tanto urbanas como campesinas (Rojas Bolaños 119-121). Con respecto a la primera mitad de la década de los ochenta, en ésta se intensificaron las acciones contrainsurgentes, culminando en la campaña genocida del gobierno de Ríos Montt (1982-1983) (Figuroa Ibarra 54). El ejército destruyó la base social de la guerrilla sin imponerle una derrota definitiva: a partir de un núcleo de sobrevivientes se organiza la resistencia (Jonas 29), que incluyó también

---

<sup>1</sup> Con una participación máxima del 66% en la segunda vuelta de 1985 y una mínima del 38% en la de 1995 (Ortiz Loaiza *et ál.* 27).

<sup>2</sup> Juan José Arévalo (1904-1990) fue un presidente reformista de Guatemala (1945-1951).

estallidos de cólera popular, como la huelga de trabajadores del Estado en 1987 (Figueroa Ibarra 56).

La documentación histórica de la resistencia popular contrasta con la falta de conciencia política de las clases bajas retratadas en la novela. La violencia aparece insinuada, como un detalle de espesor descriptivo (84) o transmutada en violencia de género (71-77), pero no tematizada explícitamente. Por el contrario, Méndez Vides inscribe en el texto los efectos del proceso de cambio y modernización incompleta de la sociedad en los sectores populares —proceso iniciado en la década de los cincuenta pero agudizado en los años ochenta—, particularmente a nivel de las condiciones precarias del empleo, el subempleo y la marginalidad (Torres Rivas 170-171). *Las catacumbas* está poblada de seres vulnerables a causa de su precariedad laboral (coperas, prostitutas, meseras, músicos, cantantes, tenderos), la que los deja inermes frente a la violencia del entorno (Méndez Vides 46). Como Méndez Vides apunta desde las primeras páginas de la novela, la informalidad de la inserción laboral de estos personajes determina su sumisión —“los dos [Graciela y yo] de rodillas sentados frente al jefe que destinaba los cheques” (11)—, su pasividad —“Los músicos se movían como manipulados por el sopor. Yo . . . les calculaba los ingresos con pena, porque esta vida no es nada elocuente, sólo alegre a veces” (13)— e incluso su falta de objetivos vitales (68). Algunas figuras femeninas, como Graciela e Irma, comparten una aspiración de ascenso social simbolizado por tener un auto (28, 92); si bien todos los personajes, nivelados por la humildad de sus viviendas, pertenecen uniformemente a la clase baja:

Todos vivíamos igual, en casas con piso de torta de cemento, adornadas con begonias sembradas en botes oxidados de leche en polvo; si con patio por suerte, un tierrero, y el animal de ley en engorde, chompipes o patos; durmiendo en cuartos húmedos y oscuros, separados de los corredores por cortinas hechas a mano con telas floreadas, donde se notaban las señas del hilvane. (23)

Contrastando con las aspiraciones modestas o mutiladas de los personajes, la fantasía les permite a algunos de ellos (Graciela, la Estrella, Patricia) alterar imaginariamente el pasado y hacer más tolerable un presente opresivo, en tanto que la excepcional pasión de la Estrella por el canto le asegura un repertorio de vitalidad intrínseca e inalienable.

La ubicación parcialmente excéntrica de *Las catacumbas* en el contexto de la nueva novela guatemalteca así como en el de la narrativa centroamericana de posguerra obedece al modo en que Méndez Vides se apropia de los materiales técnicos y temáticos disponibles, de forma que tanto se aproxima como se distancia de las figuras más visibles del período (Marco Antonio Flores, Mario Roberto Morales, Arturo Arias, Rodrigo Rey Rosa).<sup>3</sup> Como características de la nueva novela, Seymour Menton apunta el predominio del tema político y psicológico, la estructura fragmentaria, el lenguaje coloquial, el *collage* textual, el monólogo interior y la asociación libre; al igual que la figura de las prostitutas y de la cantina como espacio de “autenticidad guatemalteca” (349-367). Dante Liano ve el tratamiento de la violencia como el hilo conductor de la producción literaria posterior a

---

<sup>3</sup> *Los compañeros* (1976) de Flores, *Los demonios salvajes* (1978) de Morales, *Después de las bombas* (1979) de Arias y *El pueblo y los atentados* (1979) de Edwin Cifuentes son textos representativos de la nueva novela guatemalteca.

1954, con rasgos comunes como la imitación del habla urbana, los juegos temporales y de focalización narrativa, la parodia y una notoria ausencia del campo y del indígena (260-270); *Las catacumbas* sería un caso de violencia oblicua (266). Por su parte, Arias vincula la nueva novela guatemalteca con la renovación literaria general en Centroamérica y subraya los formatos breves, la mayor importancia de las voces discursivas que de la trama, el elemento erótico, la ruptura lúdica con la moral represiva y la organización fragmentaria de los textos (185-187). Con respecto a la narrativa guatemalteca y centroamericana de posguerra, ésta se aparta del testimonio y del discurso de la izquierda,<sup>4</sup> debilitándose la ilusión de representar la conciencia nacional (Ortiz Wallner, Leyva), si bien los textos evalúan el fracaso de los procesos revolucionarios (*En el filo* de Flores), retratan el tránsito de la violencia revolucionaria a la violencia criminal (*El cojo bueno* de Rey Rosa) o inscriben una subjetividad en expansión, volcada hacia contenidos eróticos o existenciales, como en *A-B Sudario* de Jacinta Escudos, *Stripthesis* de Ronald Flores y *Labios* de Maurice Echeverría (Leyva).

La elección estética de Méndez Vides en *Las catacumbas* se contraponen a diversos rasgos de ambas tendencias: rechaza el psicologismo y el entorno de la gran urbe y propone el registro coloquial sin la reproducción mimética de hablas o sociolectos; emplea un montaje temporal preciso, imbricado con las estrategias de la voz narrativa y del discurso referido; y despliega una estética del disfraz que, en vez de exhibir los procedimientos textuales, procura que éstos pasen desapercibidos. Análogamente, inscribe oblicuamente la crítica y evaluación de los procesos revolucionarios y políticos tanto a través del enrarecimiento de la temporalidad como de la función del intertexto. En la novela no hay una denuncia explícita de la violencia de la guerra o de las transformaciones sociales, si bien éstas afloran por medio de alusiones y de la violencia de género, como se observa también en la narrativa femenina contemporánea (Ana María Rodas, Aída Toledo). Otra disonancia de *Las catacumbas* está dada por la crítica velada de prácticas sociales consustanciadas con la identidad guatemalteca (como el sopor alcohólico) y por la elección de un narrador-protagonista sin conciencia política.

Sin embargo, la novela comparte con otros textos centroamericanos lo que Beatriz Cortez denominó “estética del cinismo”, una sensibilidad presente antes y durante el período revolucionario, pero más visible en la producción de posguerra (100, 103). Esta estética produce un tipo de ficción que explora la vida urbana en el espacio íntimo donde se construye la subjetividad, examinando los secretos y las pasiones del individuo, y su particular negociación con el caos que le rodea (Cortez 27). El cinismo permite la risa, pero se trata de una risa ácida (Cortez 38), como la mueca burlona y corrosiva de *Las catacumbas*, coagulada en el sintagma “Ja ja ja” a principios y final de la novela (12, 126), que el narrador tanto inflige como recibe. Según Cortez, la “estética del cinismo dio lugar a la formación de una subjetividad precaria... constituida como subalterna *a priori*... [y] que depende del reconocimiento de otros” (25): en *Las catacumbas*, el narrador se define

---

<sup>4</sup> La ficción, entendida como alienante durante el conflicto armado, se contraponía al testimonio, el cual concentró gran apoyo y la atención casi exclusiva del movimiento de solidaridad internacional (Cortez 26).

por su ansiedad frente a la mirada del otro (sobre todo un otro masculino), cuya aprobación o rechazo determinará su propio valor.<sup>5</sup>

En una entrevista con Luis Aceituno, Méndez Vides explica que la falta de atención a su novela en 1987 se debió a tres factores: la reticencia del campo intelectual ante nuevas publicaciones; la postura pública nacional de rechazo frente a la revolución sandinista, que condicionó la recepción del libro en Guatemala pese a que la izquierda tampoco endorsó la novela “al no encontrar . . . guerrilleros haciendo la guerra” (1); y el aspecto experimental y no comercial del texto, que para el autor surge de las circunstancias de exilio interior que marcaron su escritura.<sup>6</sup>

Como consecuencia de este emplazamiento disonante en el corpus textual contemporáneo, la novela ha suscitado muy escasas lecturas críticas. Liano le dedica apenas un incisivo párrafo, aunque considera que *Las catacumbas* es el mejor exponente de la “oblicuidad ambigua y amenazadora de la violencia cotidiana” (266). Arias le concede mayor espacio al análisis del texto (62-65), destacando acertadamente la focalización interna fija, el empleo de un solo espacio cronotópico y el clima sudoroso y claustrofóbico que construye el sentido textual, así como la importancia de la corporalidad y de la parodia en el texto (181-185). Sin embargo, algunas de sus observaciones resultan insuficientemente fundamentadas. Por ejemplo, Arias otorga protagonismo textual al conjunto de los discursos de los personajes sin establecer la relación entre éstos y la focalización interna fija previamente mencionada, y los identifica automáticamente como un “discurso contrahegemónico” por ser marcas de un segmento de la cultura popular (182). Igualmente, resulta difícil entender, con Arias, la corporalidad como “una fuerza corrosiva positiva” (183) y la risa como una celebración de la “liberación corporal” (185), en un texto donde el cuerpo remite a lo maloliente y a lo abyecto de modo sistemático, consolidando el sentido claustrofóbico del universo representado.

### **Intertextualidad, estrategias de la voz narrativa y estructura temporal**

Mi lectura de *Las catacumbas* subraya el aspecto polisémico del texto y desglosa los planos del intertexto, del narrador y de la temporalidad, así como la articulación de los

---

<sup>5</sup> Ver como ejemplos de esta precariedad las citas siguientes, donde queda claro que el reconocimiento de los otros tiene más peso aún que la propia percepción: “Me pregunté si la burla provenía por el tipo de monstruo que tal vez y sin darme cuenta yo tenía sobre mis piernas, pero eso no podía ser, la mujer de rojo era una belleza” (16); “cuando aquella bellísima mujer . . . [se puso a bailar conmigo] la carcajada que me llegó desde lejos me reveló un destino humillante. Imaginé . . . que quizá mi pareja renqueaba al andar o que la perseguía una cintura tan ancha como las caderas” (17).

<sup>6</sup> “Los años ochenta corresponden al tiempo de la diáspora para nuestra generación, de una u otra forma todos nos marchamos del país, yo regresé muy pronto y me embarqué en una empresa sin esperanzas. Me inserté en la vida nacional fuera del ámbito universitario al que había estado acostumbrado. Prácticamente adopté otro nombre y otra identidad. La escritura se volvió una tarea privada y secreta. Dejé de publicar. Aprendí un oficio para sobrevivir. . . en la vida diaria trataba de mantener alejados a mis dos yo. . . El discurso resulta impreciso y oscuro, porque ése era mi estado de vida. . . En mi acción de supervivencia yo trataba a diario con personajes así, gente llena de silencios, sin expectativas de grandeza, almas simples perdidas en un país silenciador, dominante y destructor. En la noche . . . me ponía a escribir sin meta ni proyecto sobre gente que tomaba como modelo de la experiencia real” (Méndez Vides, “Entrevista” 1). Cabe mencionar que el jurado que le otorgó el Premio Latinoamericano de Novela Nueva Nicaragua estuvo integrado por Augusto Monterroso, Nélida Piñon y Osvaldo Soriano.

mismos con el de los núcleos semánticos: Méndez Vides abre la novela a sentidos plurales (reflexión literaria, crítica político-social y de género) y, transmutando lo incierto o indeterminable en semánticamente productivo, otorga complejidad a un argumento en apariencia simple.

En el nivel del paratexto,<sup>7</sup> es preciso considerar la secuencia título-dedicatoria-epígrafe como un marco que amplía las connotaciones culturales de la anécdota más allá de los límites del tiempo y del espacio representados. Las catacumbas remiten al trazado laberíntico de galerías subterráneas a comienzos de la era cristiana que sirvieron como escondite, lugar de culto y de veneración. El laberinto aludido en el título espeja la estructura deliberadamente errática de la trama, alejada de la organización teleológica con planteamiento, desarrollo y desenlace, y más bien sostenida por escenas nucleares a las que el texto retorna desde ángulos diversos. Además, las catacumbas evocan un espacio de resistencia a la hegemonía imperial, que, por su emplazamiento subterráneo, propician la asociación tanto con lo clandestino del movimiento revolucionario (Cortez 106, 108) como con el inframundo de la tradición maya (Arias 185).

Por otra parte, cuando se revela que “Las catacumbas” es el nombre de un bar (25), el término adquiere otro sentido. Metafóricamente apunta a la ritualidad del alcohol y de la seducción y, metonímicamente, señala una serie literaria de la que el texto forma parte: el corpus de la nueva novela guatemalteca, antes mencionado, y *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante serían los ejemplos más próximos.

La dedicatoria de la novela, dirigida a tres mujeres (presumiblemente la esposa y las hijas del autor), resulta significativa en un texto cuyo protagonista es decididamente misógino, sugiriendo así la distinción entre la ideología del autor y la ideología representada en el texto. A su vez, el epígrafe —una cita de *El cristiano errante* (1847) de Irisarri— reafirma la ligazón de *Las catacumbas* con los orígenes y el desarrollo del género novelesco en Guatemala, invocando una tradición local de crítica social y de innovación estética consciente (Irisarri 28), e insertándose en ella.<sup>8</sup>

Para Jorge Chen Sham, *El cristiano errante* “ensaya el tipo de novela moderna como crítica de una época y de una sociedad” (5-6). A partir de una forma básica cercana a la crónica histórica (voz en tercera persona que narra de forma retrospectiva), el texto da cabida a la novela de aventura, a la novela de peregrinos como subgénero de la bizantina y al relato de viaje que reivindica lo autóctono americano. El relato es interrumpido sistemáticamente por las digresiones del narrador extradiegético, quien, en diálogo con el lector, formula comentarios didácticos, filosóficos y críticos que dejan traslucir un

---

<sup>7</sup> Hasta aquí he empleado una noción amplia de *intertextualidad*, como el conjunto de relaciones postulables entre un texto y otro. A continuación y a efectos de hacer más clara mi exposición, utilizaré parcialmente la terminología que Gérard Genette propone en *Palimpsestes*, en particular el concepto de *paratexto* y las precisiones que Genette introduce a propósito de las nociones de *hipotexto* e *hipertexto* (9-12).

<sup>8</sup> Irisarri nace en Guatemala en 1786 en el seno de una familia acomodada y muere en Nueva York en 1868. Espíritu ilustrado y de enorme erudición, estuvo compenetrado de la política de su tiempo, en la que participó activamente como diplomático, gobernante, militar y periodista, ocupando importantes cargos de gobierno en Chile a partir de 1809 y en Guatemala (1849). Viajero incansable, fundó o dirigió periódicos en varios países. *El cristiano errante* apareció por entregas en Bogotá entre 1846 y 1847 en el periódico del mismo nombre, con el seudónimo del protagonista. Además de narrador y polemista, Irisarri cultivó la poesía y el estudio filológico.

desencanto hacia el presente a través de la nostalgia por los últimos días de la Colonia (5-15). En su prólogo, Irisarri afirma que “[c]riticar las costumbres de mi tiempo es tan sólo el objeto de mi escrito” (23), proponiendo el retrato de “la América Española en los últimos días de su unión con España para comparar los presentes progresos con el estado en que se hallaba entonces” (24).

El epígrafe en la obra de Méndez Vides pertenece al capítulo VII de *El cristiano errante*, que narra el viaje del protagonista de Guatemala a México y que se inicia con una descripción de dos caminos posibles: “o el de la costa, o el de Los Altos” (169). El primero de ellos, que el personaje de Irisarri no toma por difícil y poco poblado (169), es precisamente el entorno geográfico en que se desarrolla *Las catacumbas*. Sin embargo, la cita utilizada en el epígrafe se refiere a los desafíos del camino de Los Altos en su descenso a la costa, que obligan al viajero a caminar “de todos los modos imaginables, menos del buen modo” (182). Esto quiere decir que, a través del epígrafe, el texto plantea una relación entre el viaje de Romualdo a comienzos del siglo XIX en *El cristiano errante* y el que lleva a Pedro José, a Graciela y al narrador de *Las catacumbas* a Mazatenango en la segunda mitad del siglo XX. Este viaje, no narrado aunque aludido en el texto (84, 123), es el horizonte imaginario que quiebra el sofocamiento del entorno provinciano. El epígrafe en la obra de Méndez Vides parece sugerir que, más que de un viaje físico, se trata de un recorrido crítico y reflexivo por textos fundacionales, es decir, del ejercicio de una mirada histórica.

Una entrada del *Handbook of Latin American Studies* de 1993 se refiere a la novela de Méndez Vides como “*Three Trapped Tigers without the sense of humour*” (Hispanic Division of the Library of Congress 3592). Aunque resulta discutible que *Las catacumbas* esté desprovista de sentido del humor, es evidente que se sirve de *Tres tristes tigres* como hipotexto. La conexión más obvia se plantea con la sección “Ella cantaba boleros”, protagonizada por la Estrella, narrada por el fotógrafo Códac y distribuida en ocho segmentos a lo largo de la novela de Cabrera Infante: como en “Ella cantaba boleros”, la anécdota de *Las catacumbas* gira parcialmente en torno a la figura de la Estrella. El hipotexto y, por ende, el rasgo de parodia literaria del conjunto, se indica a través del nombre y de la construcción del personaje, que también en Méndez Vides está definido por su oscilación entre la exuberancia erotizada y lo monstruoso (12-13, 33, 35, 60-61, 63), por su pasión por la música (91-92) y por su mitomanía (94). Así como “Ella cantaba boleros” se abre con la Estrella acaparando la atención de Códac en desmedro de Irenita, *Las catacumbas* se inicia con la presentación de la cantante, que monopoliza la mirada de Pedro José y provoca el resentimiento de Graciela.<sup>9</sup>

A través del recurso a “Ella cantaba boleros” como hipotexto, la novela inscribe su apropiación estética del *boom*, operando sobre el material de Cabrera Infante tanto por proximidad como por contraste. La crítica suele señalar la importancia de la oralidad en el proyecto estético de *Tres tristes tigres* (Guibert 543; Jiménez 55, 71), novela que privilegia lo fragmentario y lo lúdico-humorístico, apartándose de la transición lógica entre los fragmentos (Jiménez 102). En *Las catacumbas*, Méndez Vides no pretende recuperar el

---

<sup>9</sup> El texto crítico de Arias, basado en la primera edición de la novela, menciona al personaje de la Estrella con el nombre de la Sirena, poniendo en evidencia un cambio significativo entre la edición de 1987 y la del 2001. Según Méndez Vides, los cambios en la segunda edición intentan dar pistas que orienten la lectura sin modificar lo sustancial (comunicación personal).

amplio espectro de la oralidad, pero deja filtrar las voces de los otros personajes a través de un empleo específico del discurso referido, y, como Cabrera Infante, también recurre al registro coloquial, a lo fragmentario y al sentido del humor. Por otro lado, *Las catacumbas* retoma el tipo de crítica político-social que lleva a cabo Cabrera Infante al recrear nostálgicamente La Habana prerrevolucionaria en un gesto que, como señala Reynaldo Jiménez, se consideraba contrarrevolucionario en la década de los sesenta ya que se apartaba de la temática de la persecución política del gobierno de Batista (7-35). *Las catacumbas* propone no sólo un homenaje literario, sino también un modo de aludir al estrecho margen de disidencia que el intelectual de izquierda tuvo en el proceso revolucionario cubano; por analogía, supondría un cuestionamiento crítico de la función política del intelectual en el ámbito nacional guatemalteco.<sup>10</sup> De este modo, la intertextualidad con *El cristiano errante* y con *Tres tristes tigres* permite vincular la novela de Méndez Vides con la tradición literaria de la sátira y de la crítica social y de costumbres. A diferencia de otras novelas del período, en *Las catacumbas* la denuncia social no se expresa como elemento temático sino por medio de la intertextualidad con dos textos emblemáticos del género, tanto a nivel local (la novela de Irisarri) como regional (*Tres tristes tigres*).

*Las catacumbas* está narrada en primera persona por uno de los cantantes, personaje innominado que se inmiscuye en la interioridad de los otros personajes al modo de un narrador omnisciente. Este transformismo o enmascaramiento de la voz narrativa se presenta en el texto bajo cuatro estrategias diferentes. Primero, la voz narrativa desarrolla una estrategia conjetural, señalada por la presencia del verbo “imaginar” al inicio de la secuencia, que puede tener carácter proléptico (13, 18, 28), de simultaneidad con el tiempo del relato (30, 37, 50, 51) o analéptico (100).<sup>11</sup> Segundo, el narrador relata el episodio (habitualmente una analepsis) al modo de un narrador en tercera persona, desde la perspectiva de uno de los personajes. Estos episodios se ligan al narrador diegético de tres modos: (a) deslizando indicios, por lo general hacia el final de la secuencia, de que ésta está basada en una conversación previa entre el narrador diegético y el personaje que le sirve

---

<sup>10</sup> *Tres tristes tigres* tiene vinculación con la crisis de la función del intelectual en la Revolución Cubana y que derivó en el conocido “caso Padilla”. La génesis de la novela se asocia con el cortometraje *P.M.* de Sabá Cabrera (hermano del escritor) en que se mostraba la vida nocturna de los bares de La Habana Vieja, film que Cabrera Infante pasó por televisión en 1961 en el programa de la revista literaria *Lunes de revolución* que él mismo dirigía. La censura revolucionaria prohibió la exhibición de la película en los cines, la revista dejó de funcionar poco después y Cabrera Infante fue alejado con un cargo diplomático en Bélgica. La muerte de la cantante Freddy (Fredesvinda García, modelo real de la Estrella), ocurrida en 1961, sirve de disparador del proceso de escritura de la novela (Jiménez 37-38, 57).

<sup>11</sup> Un ejemplo permitirá apreciar la sofisticación de la estrategia textual, aún en este nivel de menor complejidad: “Mejor me abandoné al ritmo, y reía para mis adentros imaginando a Pedro José sobrio, descubriendo más tarde a la cantante como debía ser de verdad, sin disfraces, a la una de la tarde, con cuerpo y sangre, perseguida por los moscos espantados del piso pegajoso, antes o después de regar el serrín, con un vestido flojo para que a alguna hora los pulmones se hincharan a voluntad. Era como descubrirla íntimamente bebiendo naranjada de un vaso coloreado, de veladora; el sudor podría escurrírsele hasta los mismísimos empeines de los pies, dedos horribles con gruesas uñas descascaradas” (13). La descripción de la Estrella, que deconstruye el magnetismo subyugante que ésta ejerce sobre Pedro José, está incluida en una conjetura proléptica del narrador, que tiene a Pedro José como punto de partida, pero cuyo objeto es en verdad el personaje femenino. La precisión de los detalles sensoriales atenúa la percepción del episodio como conjetural, equiparándolo a otras descripciones del mundo *real* representado.



de foco (33-34, 63-68, 79-84, 114), con lo que la estrategia se revela como una modalidad del discurso referido; (b) evidenciando que no hay justificación para el comportamiento del narrador diegético como narrador omnisciente (45); y (c) omitiendo todo indicio de las fuentes de la información, pero planteando una situación plausiblemente basada en el diálogo entre el narrador diegético y el personaje que sirve de foco narrativo a la secuencia (59-62). Tercero, el yo narrador interpreta el comportamiento de otro personaje inmiscuyéndose en su interioridad como un narrador omnisciente (103, 123, 124). En estos casos, el narrador en primera persona y el personaje mantienen una relación de copresencia en la secuencia narrativa, sin que el texto sugiera ninguna explicación lógica o evidencia que corrobore la fuente de la interpretación del narrador:

Le dejé caer el brazo en el hombro [a Irma, la mesera] . . . pero . . . la única que se dio cuenta de mi atrevimiento fue Graciela. . . Se fijó bien cómo me comía yo a la mesera a mordidas de deseo . . . y quería creer que me había sentido ya la pestilencia del alcohol y la cerveza, esas causas naturales que llevan a los ojos a cobrar vida propia y a moverse para donde les da la gana. Además, se suponía que íbamos a pasarla bien esa noche. . . Pensó mejor en el periódico, en la descripción de esos actos cotidianos en alguna parte, la bolsa de Gamezán, los golpes sin marca, las torturas inteligentes para hacer hablar a las mujeres. (103)

Cuarto, el narrador se comporta como un narrador en tercera persona no omnisciente. El episodio es de carácter analéptico e incluye indicios, hacia el final del fragmento, que permiten identificarlo como una variedad de discurso indirecto libre (91-94). Por lo tanto, las estrategias de la voz narrativa crean un universo ficcional de bordes difusos, en el que es difícil distinguir entre los acontecimientos y las conjeturas sobre los acontecimientos, y, a su vez, diferenciar entre sucesos, conjeturas e interpretaciones.

Estas estrategias se acoplan a la estructura temporal de la novela, haciendo avanzar la trama de forma laberíntica. Por un lado, hay un eje que progresa linealmente: de la primera noche (capítulo I) pasa al día siguiente —en el que es posible identificar tres anclajes temporales: el almuerzo en la cevichería (capítulos III y IV), la tarde después del almuerzo (capítulos V y VI) y el crepúsculo (capítulo X)— y concluye en la segunda noche (capítulos XV, XVI, XVIII y XIX). Por otro lado, una contracorriente analéptica interfiere con la linealidad cronológica y retorna obsesivamente a la primera noche, cuyo eje se ubica en el bar “Las catacumbas” y los sucesos allí acontecidos. De este modo, el capítulo I sirve de punto de referencia para el rearmado cronológico de las analepsis que se retrotraen a la primera noche (capítulos II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XIV), en tanto que los anclajes temporales ya mencionados constituyen la referencia para las analepsis que remiten al día (capítulos XI, XII, XIII). Así, en el entramado temporal y argumental de la novela, Méndez Vides privilegia ciertas escenas a las que la narración insistentemente retorna, al modo de las cámaras nucleares de las catacumbas. Como consecuencia de estos dos impulsos contradictorios, el tiempo parece no fluir sino estar retenido. A esto se suma la circularidad estructural del texto, que empieza y termina con el espacio nocturno del bar, repitiendo la matriz presentación (capítulos I y VIII) -analepsis (capítulos II y XIX).

Las estrategias de la voz narrativa señalan dos direcciones del sentido. La complejidad de las mismas pone énfasis, más que en la construcción de un narrador no fiable, en el modo en que las interpretaciones de tal narrador se confunden con los sucesos narrados y constituyen el relato. Si la presencia textual de un narrador no fiable obliga a reflexionar

sobre la veracidad del material con que se reconstruye la historia/Historia, a través de los procedimientos de un narrador no fiable intérprete, como en *Las catacumbas*, se cuestionan los métodos con que se construyen los acontecimientos: hechos *versus* interpretaciones de los hechos; interpretaciones con fundamento *versus* interpretaciones sin fundamento.

Además, el rastro de esta estrategia transformista permite reconstituir una historia sumergida: la de la impotencia sexual del narrador e, incluso, la de su homosexualidad latente. Esta historia, dicha a través del silencio de los cortes, de la actitud defraudada de Graciela y de Patricia (figuras con las que el narrador tiene una vinculación erótica) y de una red textual de motivos que apunta al sentimiento de masculinidad amenazada por parte del narrador, deconstruye desde dentro la imagen del *macho* y formula una crítica de género. Estos motivos expresan una constante preocupación del narrador por la mirada de los otros hombres, en particular la de Pedro José (11), y se asocian al carácter misógino del personaje, quien recrea una imagen denigrante del cuerpo femenino, inscribiéndolo como asqueroso y maloliente.<sup>12</sup> En el discurso del narrador, la mujer cuenta sólo como objeto de seducción, por su valor de cambio en el mercado del deseo masculino; desprovista de valor de uso (no deseada en sí misma o por sí misma), pasa de belleza (22) a esperpento (14), según el efecto que produzca en los otros hombres. El narrador proyecta una imagen de sí mismo como hombre seductor y mujeriego. Sin embargo, sus acciones contradicen tal imagen y revelan que rehúye en lo posible toda iniciativa sexual, defraudando a Graciela o a Patricia —según la secuencia— en sus expectativas de intimidad (capítulo II), de sexo (capítulos VI y XII) o de contacto físico (capítulo XIV). En el capítulo X, en el que se narra una decepcionante y frustrada escaramuza sexual entre el narrador y Graciela, la crítica de género llega a su momento climático.

Este capítulo, titulado “Escondite de animales”, despliega la relación entre el discurso denigratorio del narrador hacia Graciela (73), la necesidad de éste de persistir en su imagen de seductor (73, 75), el temor ante su impotencia (“Me temblaba el pulso y no había bebido gran cosa, por los nervios, como esa primera vez” [74]) y la violencia casi animal del contacto físico entre ambos (76). Acentúa la deshumanización de tal contacto el espacio en que éste tiene lugar: “uno de esos resquicios para las comidas, los que sirven para escondite de los animales y que frecuentan a mediodía los trabajadores para cagar” (76). Se trata de un espacio en que lo humano, definido por las funciones biológicas (ingestión, eliminación), se superpone a lo animal.

Si la brutalidad con que trata a Graciela parece excitar sexualmente al narrador, la total pasividad de ella surte el efecto contrario (“respondió tranquila, acomodándose quieta. . . . Así no se podía concluir nada” [76-77]). De este modo, el pasaje subraya no sólo la conexión entre machismo, violencia sexual y virilidad endeble o impotente, sino también la aquiescencia femenina ante el maltrato: para Graciela, quien “se había quedado . . . muda, desafortunada aunque no lo pudiera creer” (77), la situación no parece ser en absoluto extraordinaria excepto porque, al quedar inconclusa, se siente “ofendida en lo más íntimo” (77).

---

<sup>12</sup> Para la masculinidad amenazada, ver las páginas 15, 16, 17, 20, 22, 85, 89, 124. Para el cuerpo femenino como lo abyecto ver las páginas 11, 13, 14, 15, 16, 25, 28, 37, 45, 62, 79, 96, 116, 122. Para una visión esperpéntica de la mujer, que menciono a continuación, referirse a las páginas 17, 63, 73, 121, 125.

Las relaciones entre los personajes de *Las catacumbas* están basadas en los celos, en pequeñas traiciones y en una falta de empatía solidaria frente a la miseria común y la ausencia de horizontes (11, 13, 40, 49, 84). La oposición día-noche, que estructura el contraste entre la realidad (23) y las aspiraciones de los personajes, está marcada por la frontera del vestuario. Tanto para los artistas como para el público, la noche implica un ritual de construcción de identidad —la identidad del deseo— que les permite escapar brevemente del entorno opresivo en que viven (21-22, 34-35, 72). La diseminación en la superficie textual de estas dos series de motivos, la transformación y el vestuario, insiste sobre el rasgo distintivo de la realidad representada: su inestabilidad. Así, la “lindura” de la Estrella (11) resulta “regordeta”, “chaparra” (12) e intrascendente de día y sin maquillaje (63); Graciela, quien “no era más que dos insignificantes pechos abriéndose paso entre los bolos” (13), con su atavío nocturno (22) “tenía cuerpo brotando en todas las direcciones” (56); y Patricia, la “bellísima mujer” (17) del vestido rojo, era “común y corriente, cobriza, pequeñita, poco pecho y deslucidas caderas” a la luz del día (19). Tal inestabilidad sólo es controlada por medio de la voluntaria cancelación de la percepción —“apretando los ojos para que no se desvaneciera el hechizo” (17-18)— o por medio del sopor alcohólico.

Este núcleo a su vez se vincula con los motivos que remiten al tema del doble, implícito en el transformismo que hace de cada personaje femenino su contrario, y en la estructura circular de la novela, que duplica la noche inicial en el bar “Las catacumbas” con otra, especular, que cierra el texto. Así, Pedro José y el narrador se encuentran mutuamente parecidos (116, 123), aunque Graciela no les halla “ninguna similitud” (116); Patricia afirma que el narrador tiene un doble “que contaba las mismas anécdotas, con la misma cara” (42), pese a la objeción del narrador de que “[l]os dobles no existen” (43); y la Estrella duplica no sólo al personaje de Cabrera Infante (91-92) y a la mujer de Pedro José, en Ciudad de Guatemala (60), sino a sí misma, narrando dos versiones contradictorias de su pasado (capítulos IX y XIII).

El topos del doble alcanza formulación narrativa en el episodio de la foto del parque, la que muestra al narrador y a Patricia como “otros, totalmente distintos” (110), si bien el fotógrafo —borracho— insiste en que son ellos mismos. Enlazando el motivo del doble con el de una realidad inestable, percibida a través de la ebriedad, el episodio concluye de forma contradictoria: el narrador guarda la foto “porque peor sería no tener nada para después recordarla [a Patricia]” (110). De este modo, la diseminación de motivos en la superficie textual propicia la reconstrucción plural de la historia, explotando productivamente sus márgenes de incertidumbre, y sugiriendo, sobre todo a partir del motivo del doble, una ampliación de sus referentes más allá de los personajes en que se centra.

En conclusión, aunque tanto la primera como la segunda edición de *Las catacumbas* tuvieron una recepción poco entusiasta, contradictoria con la calidad literaria del texto, aquí he demostrado que este fenómeno se debió al relativo apartamiento de la novela de los rasgos predominantes en el contexto literario de ambos períodos (nueva novela guatemalteca y narrativa de posguerra), especialmente a su rechazo del psicologismo y de abordar directa o evaluativamente la temática política. Por el contrario, Méndez Vides da preferencia a un tratamiento oblicuo que alude a la violencia política del entorno pero ilumina su transmutación en violencia de género, mientras que aborda la crítica social tanto por la vía de la experimentación técnica y de la intertextualidad —decantando de

modo original la renovación estética de los años sesenta y setenta— como por el enfoque en un sujeto popular apático, ostentosamente falto de conciencia política y con una endeble inserción laboral.

El retrato de una subjetividad precaria y subalterna que depende enfermizamente de la mirada del otro para su constitución, la falta de fe y de esperanza (Cortez 104) de estos individuos humildes, inmersos en una cotidianeidad sin expectativas, y la presencia de una risa corrosiva, determinan la proximidad de la novela a la “estética del cinismo”, sensibilidad perceptible con mayor frecuencia en la narrativa de la posguerra centroamericana. La mayor contribución de la novela de Méndez Vides se cifra precisamente en la descripción de la vulnerabilidad laboral de estos sectores de la clase baja, su falta de horizontes y su correlativo desinterés por la actividad política: esta mirada, que parece ignorar la resistencia popular llevada a cabo en el período al que el texto refiere o en el que fue escrito, en verdad se enfoca en las consecuencias del proceso de cambios sociales y económicos que, iniciados en la década de los cincuenta y profundizados para los años ochenta, se incrementarían con la adecuación de la economía guatemalteca al orden neoliberal a partir de la década de los noventa. En una democracia más formal que sustancial, en la que el discurso político sigue sin dar respuesta a las profundas necesidades de los sectores más desprotegidos, la novela de Méndez Vides no ha perdido su vigencia y su relectura constituye un aporte a la reflexión sobre el legado de la guerra y el fracasado desarrollo.

### Obras citadas

- Arias, Arturo. *La identidad de la palabra: Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Guatemala: Artemis & Edinter, 1998. Impreso.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1998. Impreso.
- Chen Sham, Jorge. “El cristiano errante: Entre la encrucijada discursiva y el desencanto utópico”. *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX*. Ed. Oralía Preble-Niemi y Luis A. Jiménez. Guatemala: Artemis & Edinter, 2004. 1-22. Impreso.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F & G, 2010. Impreso.
- D’Echevers, Malín. *Mah Rap*. Guatemala: s. e., 1946. Impreso.
- Figueroa Ibarra, Carlos. “Centroamérica: Entre la crisis y la esperanza (1978-1990)”. *Historia general de Centroamérica*. Ed. Edelberto Torres-Rivas. Vol. 6. Madrid: FLACSO, 1993. 35-88. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982. Impreso.
- Guibert, Rita. “Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres tristes tigres*”. *Revista Iberoamericana* 37 (1971): 537-554. Impreso.
- Hispanic Division of the Library of Congress. “Méndez Vides. *Las catacumbas*”. *Handbook of Latin American Studies*. Vol. 52. Lib. of Cong., s. f. Electrónico. 2 sept. 2011.
- Irisarri, Antonio José de. *El cristiano errante*. Guatemala: De Pineda Ibarra, 1960. Impreso.
- Jameson, Fredric. “Postmodernism and Consumer Society”. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent Leitch. Nueva York: Norton, 2001. 1960-1974. Impreso.

- . *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1992. Impreso.
- Jiménez, Reynaldo. *Guillermo Infante y Tres tristes tigres*. Miami: Universal, 1977. Impreso.
- Jonas, Susanne. *De centauros y palomas: El proceso de paz guatemalteco*. Guatemala: FLACSO, 2000. Impreso.
- Leyva, Héctor. "Narrativa centroamericana post noventa: Una exploración preliminar". *Istmo* 11 (2005): s. pág. Electrónico. 2 sept. 2011.
- Liano, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1989. Impreso.
- Méndez Vides, Adolfo. "Entrevista de Luis Aceituno a Méndez Vides". *La página de la literatura guatemalteca*. Juan Carlos Escobedo, s. f. Electrónico. 2 sept. 2011.
- . *Las catacumbas*. 1987. Guatemala: Magna Terra, 2001. Impreso.
- Menton, Seymour. *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1985. Impreso.
- Ortiz Loaiza, Paola, et ál. *Veintidós años después: Lo inédito del proceso electoral 2007*. Guatemala: FLACSO, 2008. Impreso.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Transiciones democráticas/transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra". *Istmo* 4 (2002): s. pág. Electrónico. 2 sept. 2011.
- Rojas Bolaños, Manuel. "La política". *Historia general de Centroamérica*. Ed. Héctor Pérez Brignoli. Vol. 5. Madrid: FLACSO, 1993. 85-163. Impreso.
- Stephanson, Anders. "Regarding Postmodernims: A Conversation with Fredric Jameson". *Social Text* 17 (1987): 29-54. Impreso.
- Torres Rivas, Edelberto. "La sociedad: La dinámica poblacional, efectos sociales de la crisis, aspectos culturales y étnicos". *Historia general de Centroamérica*. Ed. Edelberto Torres-Rivas. Vol. 6. Madrid: FLACSO, 1993. 163-208. Impreso.