

DE LA GUERRA A LA PAZ EN EL SALVADOR: DOS CUENTOS DEL CONFLICTO ARMADO Y DOS CUENTOS DE TRANSICIÓN DE RAFAEL FRANCISCO GÓCHEZ FERNÁNDEZ

DOI: DOI.ORG/10.31641/TUMH6685

Manuel Ramírez Salazar

University of Toronto

Resumen: La guerra civil en El Salvador (1980-1992) y la firma de los Acuerdos de Paz que dieron fin al conflicto militar el 16 de enero de 1992 son dos momentos históricos que se encuentran representados en la mayor parte de la producción cuentística del escritor salvadoreño Rafael Francisco Góchez Fernández. Este trabajo discutirá, primero, dos cuentos relacionados con la guerra civil: "Así como en las películas" y "Destreza," de la colección *¿Guerrita, no?* (1992). En ellos se analizará la representación de la violencia generada por el aparato armado del Estado y la forma en que esta se aplicaba a la población civil durante el conflicto. Luego, se estudiarán dos cuentos que tratan sobre el período de transición: "Desnudos en una capilla" de la colección del mismo título, publicada en 1993; y "El cadáver" de *Del asfalto* (1994). En estos textos se observará la preocupación, tanto individual como colectiva, sobre qué se debía hacer con el pasado reciente en el momento de transición nacional de una situación de guerra a una de paz. Se espera que el análisis de estos cuatro cuentos contribuya al estudio literario y cultural de esos dos momentos fundamentales de la sociedad salvadoreña.

Palabras clave: Rafael Góchez, cuentos, violencia, El Salvador, guerra civil, transición

Información de contacto : manuel.ramirezsalazar@utoronto.ca

Mucho se ha escrito sobre los textos literarios producidos tanto durante la guerra civil salvadoreña como en los años posteriores a esta. Sin embargo, la producción cuentística de Rafael Francisco Góchez Fernández no ha recibido mucha atención por parte de la crítica literaria. Este trabajo tiene como objetivo analizar dos cuentos considerados textos de guerra, “Así como en las películas” y “Destreza” con el fin de discutir la forma en que el autor representa la violencia ejercida por el aparato armado del estado hacia la población civil. Ambos cuentos forman parte de la colección *¿Guerrita, no?* publicada en 1992.

Estaría por demás afirmar que algunas de las principales causas que originaron el conflicto de El Salvador en la década de los años ochenta fueron las injusticias sociales y económicas creadas por el sistema oligárquico-militar vigente desde 1932. El golpe de Estado del 15 de octubre de 1979, que intentó ponerle fin a dicha situación, y que derrocó al presidente de la república Carlos Humberto Romero, buscaba frenar la ola de violencia desatada por el gobierno de Romero y, a la vez, implementar algunas reformas con el fin de apaciguar a los distintos grupos sociales que exigían el mejoramiento de las condiciones de vida de los sectores pobres del país. La proclama de la nueva Junta de Gobierno, por lo tanto, incluía un programa de reforma agraria, la disolución de los grupos paramilitares, el respeto a los derechos humanos y una mayor participación política para las organizaciones populares (Keen and Wasserman 500). Sin embargo, la historiadora Tommie Sue Montgomery señala que el motivo principal de ese golpe de estado pudo deberse a que los militares involucrados habían visto cómo la Guardia de Somoza había sido eliminada por los sandinistas en Nicaragua y temían que lo mismo pudiera ocurrirle a la institución militar si la revolución triunfaba en El Salvador (10). Esa situación podría ayudar a explicar la falta de compromiso por parte del gobierno a la hora de implementar cambios significativos. Como resultado, las organizaciones de masas consideraban que las reformas planteadas por el nuevo gobierno no eran lo suficientemente profundas. Por otro lado, debe tenerse en cuenta también que la oligarquía consideraba que los pequeños cambios políticos y económicos propuestos por la Junta amenazaban demasiado sus intereses y privilegios.

A todo lo anterior se sumaba la inhabilidad del gobierno para ejercer su autoridad sobre el ejército, pues el sector conservador del Alto Mando de la Fuerza Armada, representado por el coronel Abdul Gutiérrez, había logrado obtener el control del Ministerio de Defensa. De ahí que, aunque se proclamara una nueva apertura política para la izquierda organizada, los cuerpos de seguridad continuaran reprimiendo a la población civil. De hecho, más personas murieron a manos del aparato de seguridad en las tres semanas posteriores al golpe que durante el gobierno de Humberto Romero (Keen and Wasserman 501). Como consecuencia, los miembros civiles de la Junta comprendieron que dentro del marco político existente era prácticamente imposible implementar las reformas enunciadas en la plataforma de la Junta Revolucionaria. El tres de enero de 1980 todos los miembros del gabinete de gobierno, con la excepción del ministro de defensa, renunciaron a sus cargos, reflejando así, en gran medida, la frustración de estos dirigentes. Nuevamente el sector más conservador del ejército —esta vez avalado por José Napoleón Duarte, el PDC (Partido Demócratacristiano) y la embajada estadounidense— había tomado el control del gobierno con la firme decisión de eliminar por completo cualquier oposición. El asesinato de Monseñor Oscar Romero en marzo de 1980 y el de los seis líderes del Frente Democrático Revolucionario en noviembre del mismo año, fueron solamente muestras de la ola de represión que abatiría al país. Para finales de esa década cerca de setenta y cinco mil personas, la mayoría civiles, habían perdido la vida y decenas de miles se encontraban desplazadas o habían emigrado.

Dado el estado de violencia en que se sumergía la nación salvadoreña en los años ochenta, no era de extrañar que muchos escritores nacionales reflejaran en sus escritos su preocupación por ese estado de cosas. Uno de ellos fue Rafael Francisco Góchez Fernández, escritor salvadoreño nacido en la ciudad de Santa Tecla, El Salvador, en 1967. Obtuvo una licenciatura en letras por la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA). Actualmente es docente de escuela secundaria y músico. Durante la década de los noventa obtuvo cinco premios nacionales de literatura: Wang (1990), Alfonso Hernández (1991), Expo Familia (1993), Carta a mi padre (1995) y los Juegos Florales de San Salvador (1997). Desde 2023 participa como analista político en diferentes medios de comunicación social. La primera colección de cuentos de este escritor se titula *¿Guerrita, no?* (1992) y consta de veintiséis cuentos. Tres de ellos tratan directamente sobre la violencia que proviene de grupos armados del gobierno, como lo son el caso de dos cuentos analizados en este trabajo y “Te juro que no estaba bolo.” Los otros cuentos tratan sobre la forma en que la violencia producida por la guerra civil había permeado a la sociedad, tanto en las relaciones afectuosas, amorosas y sexuales entre individuos, como en la interacción cotidiana que podría ocurrir al tomar un autobús o realizar las compras en un supermercado. El crítico literario Rafael Rodríguez, al comentar sobre la referida colección observa que los cuentos de Góchez “se centran en la más estricta y crasa dimensión de la realidad” (9). Dicha realidad, añade el académico, es representada por una violencia caracterizada por torturas, violaciones, desapariciones, capturas forzadas y asesinatos (9). Estas afirmaciones son sumamente importantes porque, como observaremos en los dos primeros cuentos, lo que nos ofrece Góchez Fernández es la utilización de la violencia producida por la guerra civil con el fin de recrear historias que, para los desconocedores de la realidad centroamericana de los años ochenta, pudieran parecer, de acuerdo con Rafael Rodríguez, completamente desquiciadas (9). A lo anteriormente expuesto, podemos añadir que, de acuerdo con Allan Armando Barrera Galdámez, el tema de la violencia política se puede encontrar implícita o explícitamente en una gran parte de la producción literaria que surge entre las décadas de 1960 y 1980. De igual manera, el académico agrega que: “Los autores de este periodo expresaron las transformaciones culturales y la violencia política acaecida en la región en su forma literaria, identificando al Estado como el agresor y al pueblo como la víctima” (n.p). Esta violencia política, por tanto, podría ser definida, según Philippe Bourgois como “violence directly and purposefully administered in the name of a political ideology, movement, or state such as the physical repression of dissent by the army or the police” (8). Tomando en cuenta lo anterior, podremos entender que, en el caso de Rafael Góchez, la violencia política generada por el Estado sirve de materia prima para recrear una situación donde uno o varios individuos, generalmente pertenecientes a los cuerpos policiales y del ejército salvadoreño, son capaces de cometer inimaginables actos de violencia en contra de la población civil. Al aproximarnos a la lectura de los cuentos notaremos que, en el caso de “Así como en las películas,” la violencia es generada por el brazo armado del Estado y dirigida indiscriminadamente a los habitantes del área rural, sin que los miembros del ejército traten de ocultar sus actos de salvajismo. En el Segundo cuento, “Destreza”, la violencia adquiere una dimensión todavía más macabra dado que los victimarios, pertenecientes a los cuerpos de seguridad del gobierno, se encargan de “eliminar” a sus adversarios bajo el manto del anonimato.

“Así como en las películas” es una historia que nos muestra cómo un adolescente campesino tímido, que necesitaba la ayuda de bebidas alcohólicas para tomar valor y así poder hablarles a las jóvenes de su comunidad, se convierte en un soldado capaz de cometer actos bárbaros contra la gente de su mismo pueblo. La historia es contada por el propio protagonista, del que se desconoce su nombre. El narrador en primera persona establece que ha sido reclutado por el

ejército y revela las impresiones y sensaciones de su primera noche como recluta. Luego de recibir el adoctrinamiento militar y aprender el uso de las armas, el nuevo soldado, aunque no entiende el por qué de la guerra, afirma que, “Lo importante es que ahora soy importante; tengo huevos ... es decir, valor, pues” (59). Estas declaraciones son significativas dado que nos revelan su manera de pensar e indican que ha decidido permanecer en el ejército no por convicciones ideológicas, sino debido a que el uniforme militar y las armas le confieren autoridad, poder y valor. Esta situación difiere, en gran medida, de lo que el crítico Barrera Galdámez ha examinado en textos literarios que tratan sobre violencia, especialmente en el caso de la novela *Un día en la vida* de Manlio Argueta. En esta obra la represión ejercida por las Fuerzas Armadas respondía a una ideología “anticomunista” que impelía a los elementos represivos a matar “por el ideal de una ‘patria grande’, libre de comunistas enemigos del Estado y del capital”. Por otro lado, podríamos igualmente agregar que, según Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz, “se reflejan más los rasgos del militarismo influenciados por el culto a la muerte tan arraigados en las instituciones castrenses latinoamericanas” (84). Se puede afirmar, por lo tanto, que el accionar del protagonista del cuento no se ve regido por conceptos ideológicos, sino por el afán de sobresalir y ser reconocido por sus superiores, lo cual le permite “experimentar” con nuevos métodos de tortura.

A medida que transcurre su relato, el personaje-narrador nos va dando a conocer la manera en que evoluciona el proceso que lo lleva a convertirse en un experto torturador, al comentar que

Poco a poco fui agarrando más práctica. Se me ocurrían buenas ideas para interrogar a los prisioneros. A uno le fuimos quitando de a poquito el pellejo, y cuando lo veíamos desmayarse, lo dejábamos descansar, para seguir después (60).

En otra ocasión, el joven personaje añade que sigue “mejorando” su capacidad de generar dolor al asegurar que, “A otro lo estiramos entre cuatro, y uno en medio comenzaba a darle de patadas en la columna hasta tronar: ‘¡Crack!’” (60). Como podemos observar en las citas anteriores, Rafael Góchez representa una realidad violenta y cruda, donde prevalece la tortura como forma de ejercer control e infundir terror sobre la población. Esto es significativo puesto que, a lo largo del conflicto militar salvadoreño, los cuerpos de seguridad hicieron uso de distintos métodos de tortura para extraer información a “los enemigos del Estado.” Elaine Scarry establece que el dolor causado por la tortura representa un dolor físico real que le confiere una cualidad de “incontestable reality on that power that has brought it into being” (27). Esto podría ilustrar la capacidad que los diferentes gobiernos que ostentaron el poder durante la guerra civil poseían para infligir dolor a sus oponentes políticos. El Estado, por lo tanto, se convierte en generador de violencia, cuyos objetivos eran castigar a quienes consideraba revolucionarios y disuadir a todo aquel que pretendiera apoyar cualquier forma de activismo político contra el gobierno.

Los actos de violencia representados en el cuento no se limitaban a la tortura, dado que la población no beligerante también era víctima de numerosos abusos y atrocidades perpetradas por la Fuerza Amada. Un ejemplo claro de ese tipo de barbarie es el episodio de la violación de Lupe, una joven campesina que había rechazado los avances amorosos del narrador. Es el mismo joven soldado quien nos dice que, después de un combate armado con un grupo guerrillero en las cercanías del pueblo de Lupe, decide ir con otros dos soldados a la casa de la joven, donde proceden a sacarla forzosamente de su vivienda. El personaje-narrador agrega que, “Los otros dos me entendieron el plan: primero yo; después, ahí que vieran ... pero me tenían que ayudar” (61). Este miembro del ejército prosigue describiendo en detalle la violación de la

joven, lo cual produce un fuerte choque en el lector y una reacción de repudio hacia los soldados. De igual forma, por medio de la utilización de un discurso castrense el autor describe simultáneamente el ataque sexual de la joven y el combate armado hacia la población civil. Góchez Fernández logra yuxtaponer dos acciones violentas, presentando la escena así: "Alcancé a oír los planes para atacar por dos frentes simultáneos. Empezando estaban, cuando se reanudó el combate, el de las balas, había que tomar posiciones, es decir, otras posiciones, y ya ni acabaron a gusto" (61). Tenemos, por consiguiente, que el uso del discurso castrense contribuye a darle un realce a la imagen metafórica que representa una nación mancillada por su propio ejército a través del ataque sexual al que es sometida la joven campesina. El concepto de violación resulta importante porque el cuento no recrea solamente la violencia ejercida por los cuerpos militares hacia la población rural, sino también la forma en que la nación resiste las agresiones brutales del ejército. Esa resistencia toma forma en la escena con la que termina el cuento, donde el soldado, tres meses después de haber violado a Lupe, se encuentra con Pedro, novio de la joven, y se enfrentan a cuchilladas. El soldado manifiesta que ha sido capaz de hundirle el arma blanca a su oponente y lo da por muerto. Sin embargo, el militar termina expresando que "comencé a celebrar demasiado pronto. No sé de dónde se me ocurrió querer orinarlo en la boca, pues todavía, cuando estaba apuntando el chorrito... ¡el hijuesesentamil!... pudo estirar la mano ... con todo y puñal..." (62). El final del cuento sugiere, por consiguiente, que la manera de frenar la violencia perpetrada por los "violadores" de la nación es por medio de la castración. Esta acción de "castrar" podría mostrar la justificación de una respuesta violenta a un acto de agresión. De igual manera, podría entenderse desde un punto metafórico con el propósito de desvirtuar el discurso oficial pues mantenía que las fuerzas de seguridad estaban para proteger a la ciudadanía del comunismo internacional. Es decir, ese discurso oficial contrasta con el del personaje, dado que él mismo ha manifestado las atrocidades cometidas por el ejército salvadoreño en el área rural.

Si "Así como en las películas" representa la violencia generada por el brazo armado del Estado, de la cual toda una comunidad es testigo, en "Destreza" la represión se realiza en secreto. La historia es protagonizada por un joven que trabaja vendiendo cocos. Su destreza y habilidad para partir dicha fruta es reconocida y admirada por sus clientes. Desafortunadamente, llega el momento en que el joven ya no puede seguir ejerciendo su oficio y se ve obligado a buscar otra forma de ganarse la vida. Luego de tratar infructuosamente de obtener empleo, logra finalmente encontrar trabajo en una organización paramilitar, donde podrá volver a poner en práctica sus habilidades de coquero. Encontramos entonces que en el comienzo de la historia se realza la forma en que el vendedor de cocos realiza su trabajo, describiéndosela de la siguiente manera:

fijaban la vista en tu mano derecha, la cual empuñaba el corvo hábilmente y daba en el lugar exacto, con el característico ruidito de "chak", y sin derramar ni una sola gota de agua [...] Una vez sacada toda el agua, depositabas el coco en la base yunque-no-metálica [...] y descargabas el golpe, surcando el aire con un "zinggg", para dar justo en el medio del casco, obteniendo dos mitades asombrosamente simétricas, de las cuales extraías, con el mismo cuchillito arqueado, la comidita blanquita (33).

El proceso de partir el coco culmina con una demostración de admiración por parte de quienes presencian el trabajo del vendedor. En ese momento, el narrador expresa que "Las caras de los clientes siempre mostraban síntomas de alegría en ese instante, pues el ritual se aproximaba a su final y pronto verían su sed saciada" (33). Indudablemente lo que Góchez Fernández nos presenta aquí es un "ritual" caracterizado por la experiencia y la forma esmerada en que el

personaje realizaba constantemente esa tarea que podría considerarse, por así decirlo, de poca trascendencia. El relato transcurre sin muchos problemas para el vendedor de cocos hasta que su negocio deja de ser rentable y se ve obligado a buscar una nueva forma de ganarse la vida. Es en ese momento cuando el narrador se dirige directamente al personaje y le lanza la interrogante: "Y vos, ¿qué trabajo ibas a hallar? La única cosa que podías hacer bien era vender cocos, y el refrán de 'a cada santo se le llega su fiestecita' no parecía caminar bien en tu favor" (34). Podemos observar que la cita aparenta ser un diálogo entre el narrador y el personaje. Sin embargo, lo que tenemos es un discurso unilateral controlado por la voz narrativa y que lleva el propósito, en apariencia, de recriminar al personaje, de manera burlona, por las pocas opciones laborales con las que este individuo cuenta. Esa situación se torna más evidente cuando el narrador nos deja saber los problemas que enfrenta el coquero para encontrar otra ocupación, pues se dirige nuevamente al personaje diciéndole:

Te ofrecieron puesto de cobrador de buses, pero vos no estabas para eso: sos patas aguadas [...] y ni el timbre de voz te ayuda; además no podés silbar. De mecapalero, peor [...] ¿Verdad que es jodido no tener estudios y solo saber ser coquero? (34).

En esa supuesta conversación se observa un tono burlesco que se evidencia al llamar al personaje "patas aguadas" y afirmar que no podría ser cobrador de autobuses porque "no sabe silbar" ni tener un timbre de voz adecuado para lo que exige dicho empleo. El estudioso Rafael Rodríguez manifiesta que el aparente uso del humor o "postura lúdica" frente a la realidad en algunos de los cuentos de Góchez Fernández, es utilizado como "un arma defensiva, muy natural y explicable en situaciones de extrema tensión. Es como una descarga necesaria de los nervios [...] es un 'truco' para asegurarse un mínimo espacio de paz y de tranquilidad" (12). En efecto, el autor le imprime ese tono lúdico a su relato para plantear una situación que puede considerarse sin mucha relevancia, la de un vendedor de cocos cuyo negocio dejar de ser rentable, a otra completamente siniestra y macabra.

El joven coquero, prosigue la narración, logra finalmente encontrar otro empleo en un cuerpo paramilitar, donde se le permitirá utilizar la misma "destreza" que utilizaba para partir cocos, pero realizando una tarea radicalmente distinta: en lugar de la fruta, estaría decapitando las cabezas de los enemigos del Estado. El ritual seguirá siendo el mismo, el personaje hará su trabajo con el mismo esmero y sus "clientes" quedarán satisfechos con el resultado. El narrador vuelve a describir dicho ritual así:

El corvo bien afilado, en combinación con tu pulso, peló la superficie como siempre, quitando pelillos, hebras, el cuero mismo. Así, a la luz de la luna llena, hasta brillantito se miraba. Golpecito a golpecito, "chak-chak-chak" iban cayendo los pedacitos a una distancia regular. Luego el corte a manera de secante en una circunferencia, pero aplicado a la semiesfera. Lo depositaste en una improvisada base-yunque-no-metálica y, surcando el aire con el poderoso "zinggg", obtuviste las dos mitades perfectamente simétricas, dignas de un especialista en la materia. Cualquiera pensaría que habías ocupado sierra eléctrica. Con tu cuchillito arqueado extrajiste el contenido; la "comidita" esta vez serviría de alimento a chuchos y zopes. (34)

Este hecho tan macabro y espeluznante, relatado con toda crudeza, podría "constituir algo increíble, algo salido de la imaginación calenturienta de un loco" (Rafael Rodríguez 11). Sin embargo, prosigue Rodríguez, "para nosotros los salvadoreños es la mera realidad" (11). Es

decir, Rafael Góchez se nutre de la realidad nacional para representar hechos tan grotescos, como fueron las capturas de activistas y opositores al gobierno, cuyos cuerpos aparecían decapitados o, en la mayoría de los casos, nunca serían encontrados.

A diferencia de “Así como en las películas”, “Destreza” muestra un tipo de violencia perpetrado en el anonimato, representando la manera en que actuaban los temidos Escuadrones de la Muerte.¹ Esto se hace evidente al final del relato luego de revelarse la manera en que el personaje termina la tarea de decapitar a sus víctimas, cuando el narrador expresa: “Dejaste las dos mitades embrocada al as del camino. Eso sí, el rotulito de ‘Por traidor a la patria, UGB’ que lo ponga el otro, el chero que sí puede escribir. Vos ya cumpliste” (34). La cita lleva dos objetivos. El primero, incorporar en la narración un ente real, llamado precisamente Unión Guerrera Blanca (UGB) o Mano Blanca, y de esa manera recrear la violencia generada por dicha organización. Valdría agregar que, según lo expuesto por Lucrecia Molinari, los escuadrones de la muerte

desplegaban un mecanismo represivo que era a la vez, constante e impredecible. Su metodología más característica era el secuestro seguido por el abandono del cadáver horas después, mutilado o con diferentes huellas de brutales torturas, en zanjas y plazas (97).

Esto serviría para explicar y también entender la naturaleza del accionar de estas organizaciones que, según Molinari, operaban mediante una especie de juego macabro, “un juego enloquecedor de secreto/visibilidad que lograba aterrorizar y paralizar” (97). El segundo objetivo, por consiguiente, tendría la meta de extraer del anonimato a ese miembro de la UGB, dado que el narrador se ha encargado de presentarnos la historia de esta persona que pasa de ser un inofensivo vendedor de cocos, a convertirse en miembro de un grupo de exterminio.

Para concluir con los cuentos “Así como en las películas” y “Destreza” valga decir que estos presentan un intent, por parte de Góchez Fernández, de reflejar la violencia a la que fue sometida la sociedad salvadoreña durante la guerra civil. Es importante también recalcar que el mérito de estos escritos se debe a que la colección *¿Guerrita, no?*, se encuentra impregnada de la realidad de ese momento histórico nacional, con toda la crudeza, desesperanza y violencia vividas tanto por el autor como por la sociedad en general. Por último, parece pertinente añadir lo expresado por Góchez Fernández sobre esta colección: “expreso mi ferviente deseo de seguir escribiendo cuentos, pero ya no cuentos de guerra, sino de paz, y quizá mi próxima obra la titule *¿Pacita, no? A ver*” (17).

Los Acuerdos de Paz firmados el 16 de enero de 1992 en México por las partes beligerantes del conflicto militar en El Salvador marcan un hito en la historia del país, pues vienen a poner fin a uno de los episodios más traumáticos y sangrientos que experimentó la sociedad salvadoreña en las postrimerías del siglo XX. Para el entonces secretario general de las Naciones Unidas, Boutros Boutros Ghali, el propósito de las negociaciones de paz era el de terminar con el conflicto armado por medio de una concertación política que garantizara el respeto ilimitado de los derechos humanos y reunificara al pueblo salvadoreño (Frente FMLN-150). Desde la perspectiva de un proceso de pacificación negociado entre el gobierno del presidente Alfredo Cristiani, el ejército salvadoreño y el FMLN, se puede hablar, por consiguiente, de una transición de un estado de guerra a uno de paz.

Y ahora que ha terminado la guerra, ¿qué hacemos? Esta era la pregunta que surgía de manera espontánea en todos los sectores sociales del país, ya que se iniciaba un proceso de apertura sin

1. Para un mayor análisis sobre los escuadrones de la muerte se recomienda el artículo de Lucrecia Molinari “Escuadrones de la Muerte: Grupos Paramilitares, Violencia y Muerte en Argentina (’73-’75) y El Salvador (’80)”.

precedentes. En su artículo “Víctimas y victimarios. Perdonar y dejarse perdonar”, el pensador jesuita Jon Sobrino argumenta que no solamente era necesario recordar las experiencias del conflicto sino que se debía reflexionar sobre el impacto que dichas experiencias tuvieron en la sociedad (n.p.). Por otro lado, el escritor Horacio Castellanos Moya afirma que el escritor debía reformular su posición ante la sociedad tomando en consideración que el discurso de choque que había prevalecido hasta antes de finalizada la guerra civil comenzaba a caducar debido al surgimiento de nuevos espacios políticos, pero que no por ello debía negarse la herencia de la guerra (57). Desafortunadamente, la clase dominante de la época, comandada por el partido político en el poder, ARENA,² pensaba que la tragedia nacional debía quedar relegada al olvido y había que tratarla como una pesadilla, la cual era mejor no recordar. Otros sectores sociales conservadores también planteaban que la incipiente democracia que comenzaba a gestarse se vería mejor servida si no se hurgaba la herida de la guerra que aún no había terminado de cicatrizar. Es decir, olvidar resultaba más saludable que una catarsis nacional. De hecho, estos dos elementos, perdón y olvido, constituyeron la base ideológica en la que se sustentaría la nueva derecha salvadoreña.

Antes de proseguir con los dos últimos cuentos, se debe subrayar que una gran parte de la crítica que analiza textos literarios escritos por autores centroamericanos en momentos posteriores a guerras civiles, revoluciones o conflictos armados, observa que en dichas producciones prevalece una especie de desilusión o desencanto. Es necesario también recalcar que el propósito de este trabajo no es establecer si los cuentos de Rafael Francisco Góchez Fernández que se analizan a continuación pueden considerarse de posguerra o no, sino que se pretende abordarlos dentro el contexto histórico reciente propiciado por la firma de los Acuerdos de Paz de 1992. Se considera importante hacer esta salvedad si se toma en cuenta que Beatriz Cortez señala que se produce una especie de desilusión respecto a los procesos revolucionarios que surgen antes de los años noventa ya que se observa allí “un momento de desencanto, de pérdida de liderazgo y de pérdida de fe en los proyectos utópicos que formaban parte del momento revolucionario en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, así como en el resto de los países centroamericanos” (25). Indudablemente, las afirmaciones de Cortez suponen que ese desencanto no ocurrió inmediatamente después de la Firma de los Acuerdos de Paz, en el caso de El Salvador, sino que debió haber transcurrido un lapso durante el cual los escritores, pensadores y académicos pudieran haber tenido tiempo de experimentar que los acuerdos no habían traído los cambios sociales, políticos y económicos necesarios para mejorar las condiciones de vida de la población.

El cuento “Desnudos en una capilla”, que se encuentra en la colección publicada en 1993,³ y que lleva el mismo título, presenta la disyuntiva entre olvidar o enfrentar el legado de violencia, muerte, tortura y vejaciones dejado por la guerra civil. En este caso, tenemos una historia narrada en primera persona por un joven universitario sin nombre, quien debe decidir si ignorar o confrontar el pasado reciente de su país. Esta historia aparece, pues, como el símbolo de una sociedad en estado de confusión y entusiasmo a causa de la efervescencia producida por el recién terminado conflicto bélico. El personaje-narrador entra en una crisis dado que, para él, resulta sumamente doloroso revivir las experiencias de la guerra. Por otro lado, no obstante, experimenta una especie de culpa al saber que no puede ignorar el dolor que la guerra les produjo a muchos de sus compatriotas. La estudiosa Nanci Buiza, al analizar la manera en que el impacto creado por guerras o eventos traumáticos es representado en la literatura, sostiene que no es que el individuo reprima el recuerdo del evento ni niegue que dicho evento haya ocurrido, sino que:

2. El partido político de derecha Alianza Republicana Nacionalista (ARENA) fue fundado en diciembre de 1981 por el mayor Roberto d'Aubuisson, quien fue también promotor de los temidos escuadrones de la muerte.

3. La colección consta de siete cuentos. Entre los más destacados se encuentran “La terapia” y “Satanismo”. El primero narra la historia de un exitoso empresario agobiado por la violencia heredada de la guerra, por lo que busca la ayuda de un psicólogo. Luego de varias sesiones, el empresario se siente curado después de leer una historia en un periódico sobre la violación de una joven, quien, por casualidad también ha empezado a visitar a ese mismo psicólogo. El segundo representa, de igual manera, la violencia, pues la noticia periodística trata sobre el asesinato de un niño a manos de su propio padre. El comienzo de la narración se presenta a manera de la historia de Abraham, quien lleva a su hijo Isaac a ser sacrificado para complacer a Jehová, con la diferencia de que Isaac no es asesinado; mientras que el padre en “Satanismo” sí.

it's that the self ceases to feel anything at all, not just toward the event but also toward itself and its involvement in the community. Overwhelmed by a vicious or troubling event, and seeking to protect itself from further trauma, the mind cuts off its ability to feel. It may know and be aware of what has happened, but that knowledge and awareness has been severed from any emotion. (103)

En el caso del narrador-personaje de "Desnudos en una capilla", sin embargo, observaremos que es precisamente la retención de cierto grado de emoción en el actante lo que permite mantener algo de la empatía que le servirá posteriormente para decidir que el olvido no es opción para él ni su sociedad.

El joven estudiante universitario, nos dice la historia, se encuentra en una iglesia observando los lienzos y cuadros relacionados con escenas religiosas y bíblicas. El narrador, hablando en primera persona, expresa que: "Encontrarme con cuerpos desnudos en las paredes de una iglesia no era nuevo para mí, ni me pareció herético aun para mi conservadora visión del mundo" (55). Resulta interesante que el protagonista se considere así mismo de "visión conservadora" pues deja entrever que es capaz de adaptarse a circunstancias que no le pudieran ser del todo aceptables. Es decir, el personaje muestra que tiene la posibilidad de cambiar su manera de pensar. Esto se evidencia cuando decide visitar otra iglesia, la capilla de la UPEPA (Universidad Pedro Pablo Castillo). Allí se lamenta de que dicho lugar no le puede proveer la paz espiritual que busca, porque esta vez no lo impactaron los cuadros religiosos característicos de figuras de desnudos bíblicos sino otras escenas, pero en lugar se marcharse, decide quedarse y reflexionar sobre lo que ha visto. Manifiesta que, al disponerse a abandonar el recinto, observa un grupo de mujeres y hombres desnudos, lo cual le produce un gran estremecimiento. Incrédulo ante tal visión, decide cerciorarse que sus ojos no lo engañan y procede a leer los títulos de los referidos cuadros, para luego describirlos de la siguiente manera:

Los protagonistas de semejantes escenas –anónimos seres contorsionados y suplicantes, exhaustos y apoltronados en su misma sangre coagulada– no eran simples ficciones de su autor [...] No. Ellos no eran otros que las representaciones de los miles de opositores o sospechosos de ser opositores de nuestras "democracias de fachada" de antaño. Esas eran las que fueron escenas típicas de las mazmorras oficiales durante los gobiernos democráticos que tuvimos en el país. (57-58)

El personaje, al verse confrontado con ese retrato de la violencia vivida por la sociedad, entra en un estado de choque psicológico, lo cual lo lleva a cuestionarse y a reflexionar si debe olvidar o aceptar que el trauma causado por doce años de guerra civil no podrá ser superado con la firma de un documento que puso fin a esa guerra.

A lo anterior podríamos añadir que el joven narrador, si se tomara en cuenta lo planteado por Nanci Buiza, habría tenido la posibilidad de desconectarse de la realidad que le presentaba la coyuntura nacional en ese momento; es decir, no mostrar ninguna emoción ante ese pasado cruel representado en esos cuadros de "cuerpos desnudos". Sin embargo, el personaje, a pesar de haber experimentado décadas de violencia, ha sido capaz de retener cierto grado de empatía hacia sus semejantes. Esa empatía crea en él la posibilidad de entablar un doloroso debate interno. Tal situación la podremos notar cuando el narrador menciona que:

no era en modo alguno recomendable mirar siquiera de reojo hacia esa pared, porque mi apesadumbrado espíritu no dejaría ya de pensar –siquiera por un instante– en la posibilidad de que tales torturas bien pudieran haberme sido aplicadas a mí

[...] Tampoco podría aducir sordera para ignorar ese pegajoso grito emanado de sus vísceras y esparcido en mis entrañas, ese grito que de tan fuerte se volvió inaudito en cuanto abandoné el lugar [...] El caso es que ahora ya no puedo pasar inmutable de largo por la capilla de la UPEPA, ni seguir poniendo las manos sobre mis ojos. (58)

Es importante recalcar el hecho de que el joven es capaz de ponerse en la situación que estuvieron los cuerpos mutilados que ha visto representados en la capilla, pues piensa que bien podría ser su cuerpo sin vida el que estaría también allí. Además, esa empatía que mencionamos previamente se manifiesta en la medida que el narrador deja de ver esos cuerpos desnudos únicamente como objetos o representaciones, sino como seres humanos, personas que ofrendaron su vida para que él pueda disfrutar la “paz” imperante en el país.

El concepto de devolverle la humanidad a ese amontonado grupo de cuerpos anónimos es lo que, de alguna manera, permite al personaje comprender que el sacrificio de las víctimas del conflicto no puede ser simplemente olvidado. Esto no necesariamente implica que él tenga una solución concreta a su dilema, dado que, en su lugar, lo inunda la incertidumbre. Así nos lo expresa el joven:

Yo no sé [...] a veces me siento un poco culpable por mi impotencia para borrar su dolor, para que ya no griten tanto. No sé el motivo de su presencia tras esos pergaminos de cristal. No sé por qué no puedo lavarlos de mis retinas. No sé nada. Acaso estén – y esto solo puedo intuirlo – para ahuyentar la nefasta amnesia, para mantener vivo su recuerdo en mi memoria, para que no los archive en la gaveta del tiempo pasado. (59)

Resulta claro que olvidar no puede ser una opción para el narrador ni tampoco relegar al olvido la memoria del pasado. Eso implica que el individuo como tal necesita de forma desinteresada despojarse del caparazón que le permitió mantenerse inmune a la crueldad generada por la violencia de la guerra.⁴ Solamente así se podrá dar el primer paso hacia una catarsis que haría posible el comienzo de una verdadera reconstrucción y reconciliación nacional.

Si “Desnudos en una capilla” representa una manera individual de entender el fin del conflicto militar y la memoria reciente del pasado reciente nacional, “El cadáver”, de la colección *Del asfalto*,⁵ presenta una un acercamiento colectivo a la historia reciente del país. En ella, el personaje principal es la sociedad salvadoreña. La narración inicia a las cinco de la mañana y tiene lugar en una calle cualquiera de la ciudad de San Salvador, donde se encuentra el cuerpo sin vida de un hombre. La gente que transita por el lugar en que yace el cadáver lo ignora y continúa su camino sin inmutarse. Las horas pasan y el difunto sigue sin ser notado y es solamente al final del día que una anciana se acerca al occiso para cubrirlo con una manta y dedicarle una plegaria. El desarrollo de esta situación se observa por medio de la recreación de la cotidianidad, representada durante el transcurso de un día cualquiera y teniendo en cuenta el paso de las horas, que va desde las 0500 hasta las 0000. De igual manera, es posible identificar a los diferentes sectores sociales que generalmente transitan a esas horas del día. De ahí que la narración tenga inicio con el día laboral que, para unos comienza a las 5:00 de la mañana. El narrador nos describe el comienzo de la jornada de la siguiente manera:

Aún el sol no ingresa en la adormitada ciudad. [É]l está tirado en la acera, a pocos metros de un depósito de basura y de cara al piso. Se pueden advertir sus brazos colocados de cualquier manera, sus pies torcidos, como testimoniando que fue arrastrado al menos por media cuadra, su cabello ya

4. Hemos tomado este término con base a lo analizado por Nanci Buiza en su artículo “On Aesthetic Experience and Trauma in Postwar Central American: The Case of Horacio Castellanos Moya’s *El asco* and Claudia Hernández *De fronteras*”.

5. La colección se encuentra dividida en cinco partes y un anexo, cada parte consta de cinco o seis cuentos. Los temas tratados incluyen experiencias sobre situaciones propias de la guerra civil, como el caso de “La voz”, mientras que otros representan el período de transición, como “La cantada” y “El anónimo”.

endurecido por la sangre coagulada que lo baña y hace un río inmóvil hasta la cantarilla más cercana, su cráneo perforado y su piel pálida como papel periódico. Debió haber sido asesinado al caer la noche anterior. (101)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 55
Julio / July 2026

CIBERLETRAS

De inmediato notamos la forma mimética en que se describe la condición de la víctima, a manera de una fotografía que servirá de mudo testigo de su brutal asesinato. De igual manera, nos muestra la forma en que esta persona ha sido completamente despojada de todo rastro de humanidad, dado que sus victimarios lo han lazado cerca de un promontorio de basura. A medida que transcurre la historia, el mismo cuerpo sin vida nos irá revelando la crueldad con que fue asesinado y el deseo de no ser ignorado por su comunidad. Es tal su deseo, que el narrador aparenta adjudicarle una condición de ser viviente al observar que, “Parece dar rígidos buenos días a los madrugadores que comienzan a circular con los primeros destellos de la aurora” (101). El narrador, de esa manera, desea con vehemencia que los transeúntes se den cuenta de la presencia del cadáver, al indicar que “espera el grito de una mujer muy observadora, que se dé cuenta del error de su primera impresión al comprobar que, en efecto, no se trata de un ebrio consuetudinario fondeado” (101). Desafortunadamente, muchos, entre vendedores ambulantes, visitantes médicos e —irónicamente— socorristas de la Cruz Roja, pasan frente a él sin que lo tomen en cuenta. Lo anterior invita a preguntarse si sería posible que una sociedad fuera capaz de ignorar la presencia de un cadáver en medio de una calle de la ciudad, especialmente si dicha sociedad se encuentra ya dentro de un contexto de paz. Indudablemente que la respuesta sería negativa. Sin embargo, lo que se observa en “El cadáver” es la representación de la normalización de la violencia experimentada por un país a lo largo de doce años de guerra civil, donde la mayor parte de la población tuvo que desarrollar mecanismos para mantener un cierto grado de distanciamiento de los horrores que un conflicto militar produce. Nanci Buiza opina que el trauma colectivo experimentado por causa de la guerra y la violencia también es un factor que genera ansiedad e incertidumbre. Además, añade que: “Unable to rationalize events of such magnitude, the collective’s self understanding breaks down, and intense feelings of helplessness, fear, and threat take hold” (102). Se podría añadir que el mencionado trauma le impide a la sociedad actuar ante el acto de violencia representado en el cadáver, dado que le recuerda los tiempos de guerra; por lo que la negación de ese evento significaría el rechazo a recordar tal conflicto.

Las horas transcurren y la claridad del día no logra que alguien se detenga para observarlo y avisar a las autoridades sobre este individuo que ha sido asesinado. El narrador lo describe magistralmente al afirmar que es “una presencia dramáticamente ausente” (103). El fin del día laboral se aproxima, pues se nos informa que son las 1730. Y los peatones todavía no se dan cuenta de que:

él está sin camisa, pantalones ni zapatos. Sus piernas y abdomen dan cuenta de incontables quemaduras de cigarrillos apagados allí. Las ampollas se confunden con el color papel periódico de su piel y se disputan el espacio con los moretones de otros tantos golpes de culata de fusil y alguna cicatriz de arma blanca. Solo tiene unos calzoncillos de color desconocido, ensangrentados. Los marchantes prefieren pasar sobre de él. (105)

Las marcas de tortura son evidentes, pero eso no parece tener importancia para todos aquellos que lo vieron. Para los peatones ese cuerpo sin vida no pertenecía a la nueva realidad de “paz”, porque formaba parte de una herida que todavía no había cicatrizado. Esto podría verse reflejado en lo expuesto por Castellanos Moya cuando afirma que los salvadoreños experimentaron la violencia en su forma

más extrema, la de crímenes crueles y violentos (Only 34). Además, el escritor sostiene que dicha violencia es causada por un grupo de salvadoreños que también se ha encargado de matar a otro grupo de salvadoreños, en lo que ha denominado, “a long and constant carnage, generation after generation. The dominant stereotype is that El Salvador is a country of victims and of aggressors” (34).

Casi para finalizar el cuento, a las 2345, aparece una anciana que lleva consigo una manta blanca, un rosario y cuatro velas, quien luego procede a cubrir el cuerpo, a encender las velas y a dedicarle una plegaria. Luego, a las 0000, el narrador concluye el día con la siguiente descripción:

La anciana iba retirándose con la misma lentitud con la que llegó, cuando escuchó un lacónico y espectral ¡“Gracias! a sus espaldas. Se detuvo y volvió la vista. No había nadie más, excepto él. Regresó y se arrodilló a su lado. Le descubrió la cara y, con voz sacada a duras penas de sus pulmones dijo:

- “¡Ay, hijo!: has aparecido en un tiempo equivocado. Tu época ya pasó. Estos son tiempos de paz”. (105)

Lo que podemos resaltar es el aspecto fantástico que nos ofrece la cita anterior, por el hecho de que deja al lector con la idea de encontrarse ante la situación inverosímil de un cadáver hablante. Sin embargo, detrás de ese evento sobrenatural, se encuentra algo todavía más increíble, como lo pudiera ser encontrar un cuerpo sin vida, mutilado y torturado, en el centro de una ciudad, sin que nadie se percate de su presencia. Por consiguiente, podríamos concluir que la normalización de la violencia que imperó durante la guerra civil se encuentra trágicamente plasmada en “El cadáver”, donde parte la sociedad ha optado por dejar su pasado reciente en los más recóndito de su memoria.

Para concluir, los cuatro cuentos analizados en este trabajo han tenido como propósito reflejar, en el caso de “Así como en las películas” y “Destreza”, la utilización de la realidad que El Salvador vivió durante la guerra civil para recrear la violencia producida por dicho evento histórico; mientras que “Desnudos en una capilla” y “El cadáver”, representan la incertidumbre y la ansiedad que produjo ese periodo de transición en la sociedad al firmarse los Acuerdos de Paz. Es de recalcar que en ninguno de los cuatro cuentos analizados se observa que Rafael Góchez adopte una postura que pudiese interpretarse como una validación ideológica de la izquierda salvadoreña, lo cual era muy prevalente en mucha de la producción literaria salvadoreña en la década de los ochenta. Un ejemplo claro podría ser la novela *Un día en la vida* (1980) de Manlio Argueta, dado que ha sido considerado un texto de denuncia que apoyaba el accionar ideológico de los movimientos sociales de izquierda. Probablemente sería de mucho beneficio comparar algunos textos de Manlio Argueta y los de Rafael Góchez para determinar si algunos de los cuentos de la colección *¿Guerrita, no?* pudieran considerarse de denuncia. Este podría ser un buen tema de investigación. Lo mismo podría argumentarse sobre las colecciones *Desnudos en una capilla* y *Del asfalto*, donde la preocupación principal de Góchez es entender cómo la sociedad lidiaría con su pasado reciente, no en representar la euforia experimentada por la izquierda política del país al darse por concluida la guerra. Por último, esperamos que este trabajo motive a otros estudiosos a que conozcan el trabajo literario de Rafael Francisco Góchez Fernández, pues, sin ánimos de equivocarnos, la crítica literaria aún lo desconoce.

OBRAS CITADAS

Argueta, Manlio. *Un día en la vida*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 1998.

Barrera Galdámez, Allan Armando. "De la violencia política a la violencia social. Una mirada desde la literatura centroamericana". *Cuadernos Inter.c.a.mbios sobre Centroamérica y el Caribe*, 17(1).

Bourgois, Philippe. "The power of violence in war and peace: Post-Cold War lessons from El Salvador". *Ethnography* Vol. 2, No 1, 2001: 5-34.

Buiza, Nanci. "On Aesthetic Experience and Trauma in Postwar Central American: The Case of Horacio Castellanos Moya's *El asco* and Claudia Hernández' *De fronteras*". *Hispanófila* Vol. 184, 1, 2018: 99-115.

Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de incertidumbres*. Cultura y transición en El Salvador. Ediciones Tendencias, 1993.

---. "Only a Shadow". *World policy journal* Vol.35, 1, 2018: 0-34.

Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo: pasión y el desencanto en la literatura de posguerra*. F&G Editores, 2010.

Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional. *Acuerdos hacia una nueva Nación. Recopilación de los Acuerdos de Paz suscritos con el gobierno de El Salvador*. Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, 1992.

Góchez Fernández, Rafael Francisco. *¿Guerrita, no?* UCA Editores, 1992.

---. *Desnudos en una capilla*. Dirección General de Publicaciones e Impresos. Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. Ministerio de Educación, 1993.

---. *Del asfalto*. UCA Editores, 1994.

---. <https://sites.google.com/site/rfgochez/>

Keen, Benjamin and Mark Wasserman. *A history of Latin America*. 5th edition. Houghton Mifflin Company, 2000.

Mackebach, Werner and Alexandra Ortiz Wallner. "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana* 32, 2008: 81-97.

Molinari, Lucrecia I. "Escuadrones de la Muerte: Grupos Paramilitares, Violencia y Muerte en Argentina ('73-'75) y El Salvador ('80)". *Diálogos* (San Pedro, Montes de Oca, Costa Rica) Vol. 10, 2009: 91-116.

Montgomery, Tommie Sue. *Revolution in El Salvador: from Civil Strife to Civil Peace*. Westview Press, 1995.

OBRAS CITADAS

Rodríguez, Rafael. Prólogo. *¿Guerrita, no?* UCA Editores, 1992, pp. 9-14.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP, 1985.

Sobrino, Jon. "Víctimas y victimarios. Perdonar y dejarse perdonar". <http://archivosagendas.or/es/victimas-yvictimarios-en-al-perdonar-y-dejarse-perdonar/>. Accessed 10 Feb.2025.