

2004

Metáforas poscoloniales: restauración, desarraigo y construcción del artefacto del Cuarto Mundo en la Antigua Guatemala

Claudia Ferman

University of Richmond, cferman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Public History Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

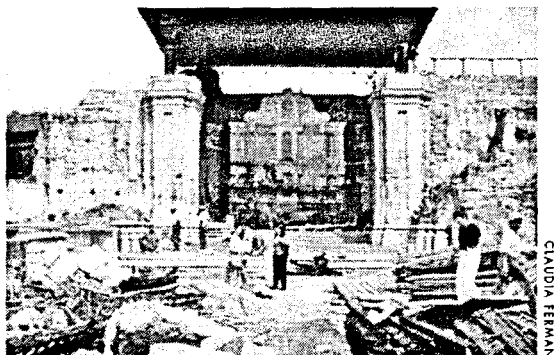
Recommended Citation

Ferman, Claudia. "Metáforas poscoloniales: restauración, desarraigo y construcción del artefacto del Cuarto Mundo en la Antigua Guatemala." In *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*, edited by Patricio Navia and Marc Zimmerman, 336-48. México: Siglo XXI.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Metáforas poscoloniales: restauración, desarraigo y construcción del artefacto del Cuarto Mundo en la Antigua Guatemala

CLAUDIA FERMAN



Sólo recuerdo que me incorporé con dificultad, obediente, pensando en la Antigua Guatemala, sólo ruinas, para nada.

MÉNDEZ VIDES

¿Por qué preservamos “ruinas”? ¿Por qué restauramos, reactivamos, exhibimos edificios del pasado? El presupuesto que subyace a este trabajo es que toda restauración constituye siempre una activa apropiación del espacio, tanto material como simbólico, y que siempre es intencional, aunque no necesariamente de intención simple o unívoca. Desde un depósito de basura hasta un monumento de orgullo nacional, toda utilización intencional del espacio es también complicada por los modos mediante los cuales una determinada comunidad interactúa con los vestigios de su pasado, restaurados o no. Cuando consideramos el espacio público como recurso, producto y práctica —sensual, social, política y simbólica— (Remedi, p. 1), se hace necesaria la diferenciación entre los papeles que desempeñan los planificadores y los usuarios, individuos y

grupos que no siempre están sintonizados de la misma manera. Las transformaciones del espacio pueden ser leídas entonces a través de los proyectos culturales emergentes que encarnan, e interpretadas en sus relaciones con otros proyectos presentes (o ausentes) con los que entran en pugna.

Me propongo aquí analizar un acto particular de restauración, el hotel Casa Santo Domingo de la Antigua, en Guatemala, como una metáfora, un signo complejo en el cual se pueden leer significados expresivos de la problemática guatemalteca contemporánea, referidos en particular a la ciudad de la Antigua. Voy a describir este signo como una metáfora poscolonial, es decir, un espacio-signo del presente, de alta complejidad, en el que están plasmadas las relaciones económicas, culturales y políticas de una sociedad estratificada que incluye pueblos del Cuarto Mundo en situación de dominación.¹ Voy a discutir esta metáfora en estrecha relación con una segunda metáfora poscolonial, esta vez literaria, desarrollada en dos textos de un autor guatemalteco contemporáneo (y antiguëño), que literaturiza algunas de las significaciones patentes de la condición poscolonial en el espacio geográfico y cultural de la Antigua.

En un reciente artículo sobre la narrativa centroamericana, el escritor y crítico guatemalteco Arturo Arias afirma que la producción literaria de los años noventa es tan poco recordable como las transiciones a la democracia de los países del área. En el mismo artículo, Arias se pregunta para quién escribe el novelista centroamericano, y si existen lectores para los textos que escribe (Arias, pp. 175-176). Parafraseando a Arturo Arias, nos podríamos preguntar: ¿para quién se restauran los edificios coloniales en Guatemala?, ¿existen ciudadanos/usuarios para estas restauraciones?²

PRIMERA METÁFORA: CASA SANTO DOMINGO DE LA ANTIGUA GUATEMALA

Casa Santo Domingo es el nombre que hoy lleva un hotel y complejo cultural que comenzó a desarrollarse en 1989 en la Antigua Guatemala. Este complejo se debe a la iniciativa de un empresario guatemalteco poderoso, Jorge Castañeda

¹ "The Fourth World is the collective name for all aboriginal and native peoples whose lands fall within the national boundaries and techno-bureaucratic administrations of the countries of the First, Second, and Third Worlds. As such, they are peoples without countries of their own, peoples who are usually in the minority and without the power to direct the course of their collective lives" (N. Graburn, p. 1).

² "For whom does the Central American novelist write? Do readers exist for such texts?" (p. 176).

Cofiño, quien comenzó por adquirir en ese año parte del antiguo predio que ocupaba el convento de Santo Domingo, construido en 1642. Unos años atrás, esa parte había sido convertida en una casa-habitación más un laboratorio de investigación arqueológica por Edwin Shook, un arqueólogo norteamericano ex profesor de Harvard y dueño del predio en aquella época. Antes del terremoto de 1976, el doctor Shook había trabajado durante muchos años en excavaciones arqueológicas de esos solares, y había recuperado abundantes evidencias de asentamientos prehispánicos que él interpretaba como preclásicos y de una civilización maya adelantada (de alrededor del año 200 d.C.).

Cuando Castañeda, el empresario a cuya iniciativa se debe Casa Santo Domingo, compra la propiedad, decide recuperar y restaurar el convento dominico, es decir, la edificación española que data de 1642, y convertirla en un restaurante y más tarde en un lujoso hotel. De ese modo comienza una verdadera empresa de recuperación colonial: el convento había sido destruido en 1773 por los terremotos de Santa Marta, y el predio estaba cubierto de escombros y ripio.³ Después del último terremoto, y con la creciente secularización promovida por las reformas borbónicas, el solar y los edificios pasaron a propiedad de la Corona española. Después de la Independencia (1821), las tierras fueron subastadas y fueron a parar a manos privadas. De modo que para 1989, el terreno en que inicialmente había estado emplazado el monasterio pertenecía a distintos propietarios, estaba cubierto por toneladas de ripio, y una parte considerable había sido convertida en cafetales. Castañeda formó una empresa, a la que llamó Hotel Casa Santo Domingo, con la que compró buena parte de esos lotes. Hotel Casa Santo Domingo suscribió entonces un convenio con el Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala (institución que regula la edificación y la urbanización de la ciudad) para recuperar los vestigios del convento y del templo.

El proyecto Casa Santo Domingo incluía inicialmente un hotel de gran lujo, un restaurante, un centro de convenciones, una capilla para celebrar bautismos y matrimonios, y un centro cultural. Este centro, que presentaba distintos estados de construcción en 1997, estaba planificado para contener un museo/galería; un salón de uso versátil con capacidad para 1 500 personas; un teatro de cámara para 180 personas (estos últimos situados en lo que había sido originalmente el salón mayor del convento); un museo de arqueología colonial que incluye una cripta, y un taller de investigaciones arqueológicas que se abriría para ser visitado por el público. Este proyecto fue calificado como de “turismo sostenible”.

³ Los terremotos anteriores, en 1715 y 1751, ya habían dañado las construcciones considerablemente.

Más arriba he propuesto que la Casa Santo Domingo puede ser considerada como una metáfora poscolonial. ¿Cómo podríamos leer esa metáfora? Casa Santo Domingo se levanta en un sitio controvertido: para el arqueólogo Edwin Shook, el sitio constituye un asentamiento maya preclásico de cultura avanzada; para el Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala y para la empresa Casa Santo Domingo, se trata de un sitio colonial. Magdalena Guamuch Aguirre, asistente de arqueología del Proyecto Santo Domingo, afirma que no se puede hacer ninguna afirmación concluyente acerca de una ocupación maya masiva en el lugar, ya que no existe suficiente evidencia: no se han hecho excavaciones profundas ni sistemáticas. Por otra parte, la cuestión es que el propio proyecto en el que ella participa es simplemente colonial. Dice la arqueóloga guatemalteca:

Nuestro objetivo no es buscar ocupación prehispánica sino la colonial, o sea la última ocupación [...] No podemos romper piso colonial (entrevista personal).

Si uno recorre el complejo Santo Domingo, puede observar sin dificultad la recreación del tipo de convivencia colonial: este enclave nostálgico remite en todas sus instancias a la España Imperial en América, sin referencia alguna a la contemporaneidad del universo cultural maya. Esta misma cultura maya que fue la que proveyó de la mano de obra calificada que levantó cada una de las paredes del monasterio, y que horneó cada una de las piezas cerámicas que se catalogaron para ser expuestas, y la misma cultura que recientemente proveyó la inteligencia y la fuerza de trabajo para la restauración del edificio colonial.

El proyectado Centro Cultural de la Casa Santo Domingo tuvo como director a Roberto Díaz Castillo, quien también en gran parte fue responsable de su concepción. Díaz Castillo propuso la institución como “un centro promotor de cultura” desestimando las connotaciones neocoloniales del espacio. “No nos vamos a dedicar a exaltar la Colonia”, afirmaba en 1997, y aceptaba la teoría de que en la localidad había habido un asentamiento maya de importancia antes de la llegada de los españoles (entrevista personal).

El museo/galería del complejo cultural lleva el nombre de Carlos Mérida, a quien Díaz Castillo define como el pintor guatemalteco más importante, introductor de la pintura moderna (es decir la de las vanguardias europeas) no sólo en Guatemala sino en Latinoamérica, y que vivió en París entre 1910 y 1920. A pocos metros del museo/galería se encuentra la tienda del hotel, pero ésta es una entidad separada y no tiene que ver con el proyecto del centro cultural. No sorprenderá a nadie si apuntamos aquí que es precisamente en esta tienda donde

pueden encontrarse algunas muestras del arte contemporáneo maya. La ubicación de estos artefactos: un espacio comercial en contraste con un “espacio cultural”; y la naturaleza de ellos: tejidos, joyas o cerámicas de confección maya y no pinturas de caballete, nos permite identificar esta producción como artefactos del Cuarto Mundo, según la definición de Nelson Graburn.⁴ Es decir, a pesar de que no existe un espacio dedicado a la producción artística contemporánea maya en el proyecto del centro cultural (el arte maya no es considerado “oficialmente parte del *establishment* o de la vanguardia”), algunos artefactos mayas contemporáneos accedieron al espacio de la Casa Santo Domingo a través de las puertas de la sofisticada tienda, gracias a una rúbrica separada y bajo las occidentales calificaciones de “artesanía” y “folklore”.

Lo que llama la atención es que este “centro promotor de cultura”, en 1997, mientras el hotel y centro de convenciones ya funcionaban a pleno, todavía no había encontrado su público en Antigua. Díaz Castillo pronosticaba que, dado que sólo visitaban el espacio turistas extranjeros y visitantes de la ciudad de Guatemala, el obligatorio autofinanciamiento sería una empresa extremadamente difícil. Por ejemplo, relata, cuando se organizó un ciclo de cine, teatro y danza, la recaudación total fue de 520 quetzales (menos de 100 dólares), lo que para un centro de estas dimensiones era irrisorio.

Para sintetizar la metáfora: el proyecto económico y cultural más importante de la Antigua de los últimos años, Hotel Casa Santo Domingo, que se propone como modelo porque conjuga viabilidad económica y respeto del patrimonio histórico, es un proyecto profundamente paradójico: no sólo es inaccesible para la mayoría de la población antigüeña y guatemalteca en general debido a sus precios prohibitivos, sino que, por las características de este proyecto, esta población/público potencial difícilmente podrá verse representado. La paradoja representada en el centro cultural se continúa en otros niveles: el proyecto conjuga simultáneamente, por un lado, un director que fue jurado de Casa de las Américas (la agencia cultural más visible de la Revolución cubana), y director de la editorial Nueva Nicaragua (editorial creada por la Revolución sandinista), con fachadas coloniales que pretenden erigirse como el único pasado legítimo de

⁴ “In stratified societies that consist of dominant and conquered strata, the arts of the latter peoples may be of two major types: 1) Those arts—the inwardly directed arts—that are made for, appreciated, and used by peoples within their own part-society; [...] 2) Those arts made for an external, dominant world: these have often been despised by connoisseurs as unimportant, and sometimes called “tourist” or “airport” arts. They are, however, important in presenting to the outside world an ethnic image that must be maintained and projected as a part of the all-important boundary-defining system” (N. Graburn, pp. 4-5).

Guatemala. Por otra parte, se asocian en él un proyecto de recuperación arqueológica de primera calidad con un pragmatismo economicista que afirma que no sólo el templo dominico es colonial sino la Antigua toda lo es; y que si es colonial, es española y europea, y por lo tanto puede desechar de plano toda referencia o consideración a la opresión de los indígenas que ha estado asociada a su historia desde el inicio. El Centro también expresa inequívocamente esta paradoja toda vez que los espacios y los actos de “la cultura” no se llenan de espectadores, sino de silencio. De un silencio agazapado, que pregunta, parafraseando a Arturo Arias: ¿Para quién bailan los bailarines de ballet, para quién tocan los músicos de las sinfónicas en Centroamérica? Y, ¿existen espectadores para los espectáculos que presentan?

SEGUNDA METÁFORA: EL CUENTO “ESTOS PREMIOS” DEL GUATEMALTECO MÉNDEZ VIDES (1995)

“Estos premios” abre la colección *Mujeres tristes*, publicada en 1995, y es en mi opinión el mejor relato del volumen. Méndez Vides, quien ya había obtenido el Premio Latinoamericano de Novela Nueva Nicaragua con su novela *Las catacumbas* (1986) y había publicado anteriormente otras dos colecciones de cuentos, es antigüeño y uno de los fundadores del grupo literario, también antigüeño, “Cuerpo sin lugar”.

El argumento del cuento es sencillo: un emigrante antigüeño en Nueva York recibe en el pequeño departamento que ha logrado alquilar, a Ramiro, el compañero con el que meses antes había partido rumbo a París, a donde nunca habían llegado: “No habíamos logrado llegar a París, y por una u otra razón fuimos a parar a aquella ciudad gringa, tal vez porque alguien nos había dicho que Francia ya había pasado de moda, para que nos justificáramos creo, porque ¿para qué mirar hacia atrás?” (p. 8).

Ramiro no ha conseguido trabajo y ha sido expulsado de la pequeña comunidad de guatemaltecos con quienes vivía, y su compatriota, que es la voz narrativa del texto, lo recoge creyendo al principio que es por poco tiempo. El relato se estructura, entonces, con base en el registro de la progresiva e inevitable decadencia y caída de Ramiro acompañadas por el malestar enfermizo que esta situación provoca en el narrador. Primero, por la invasión de su privacidad: su salida de Antigua tenía como propósito encontrar condiciones de vida en las que pudiera escribir. Después, porque Ramiro se va constituyendo en la prueba

palmaria de que sus objetivos de algún modo han caducado: “Todos los sueños se truncan en economía, en ganar unos dólares, en gastarlos de inmediato. Comprendí lo que significaba ser latino, ignorante, conato de intelectual de mierda perdido entre edificios feos y vulgares...” (p. 12).

El aislamiento de Ramiro, que nunca más sale en busca de trabajo o siquiera a mirar el sol, condena al narrador, expulsándolo de su propio domicilio. Ramiro se convierte en una obsesión que complica aún más su paulatina enajenación:

¡Qué diferente había sido antes! Cuando nos reuníamos en un café de la Antigua a planear conquistar el mundo, irnos a recorrer todo el planeta, unos para dedicarse a la mecánica, otros como nosotros a las bellas artes que no conocíamos bien, para ser francos, o a cualquier cosa, pero lejos de los volcanes, del parque central donde todos nos conocían y saludaban repetidamente varias veces al día. Queríamos esto (pp. 18-19).

Para el protagonista llega finalmente la toma de conciencia: Ramiro se ha convertido en su única realidad, su sola instancia de encuentro cotidiano en la que puede relatar las desesperantes experiencias con las que se encuentra, volviéndolas, por literarias, placenteras e interesantes. En la primera comunicación efectiva que el narrador tiene con Ramiro, el protagonista re-crea (“escribe”) para su interlocutor (“lector”) un episodio de sus encuentros con la ciudad, dándole un nuevo sentido. El narrador le cuenta a Ramiro uno de sus paseos en el que había llegado a la universidad de Columbia: “[...] me había mezclado con las mujeres de verdad y los jóvenes estudiantes, y en el centro del campus había llorado. Él [Ramiro] seguía la historia con la piel erizada, así que continué angustiado por la falta imposible de nada y con el empeño de devolverle la salud a su pensamiento ya confeso... La historia ficticia continuaba: Bajo el puente, ya en el territorio de Harlem, había ido a sentarme en una huesera de vehículos robados, observando en silencio pescar a un negro y un puertorriqueño, que extraían del río sucio y hediondo peces tan enormes como ballenas, que se estrellaban bajo la tempestad contra el malecón” (p. 28).

El narrador logra finalmente erigirse en escritor una vez que acepta que Ramiro, con quien ha compartido la experiencia vital de la Antigua y comparte ahora el desarraigo en Nueva York, es *su único público posible*. Nueva York entonces se puebla de imágenes fílmicas y literarias y pierde su densidad oprimiente por el tiempo que dura ese relato.

Al día siguiente, Ramiro se levanta ciego: para sobrevivir, Ramiro ha tenido que excluir todo contacto con lo que lo rodea, para depender solamente de la visión literaria de su amigo, de su relato, y de los sonidos de música popular lati-

noamericana que reproduce el tocadiscos que el protagonista había comprado para Ramiro. El narrador se da cuenta entonces de que ahora es él quien depende completamente de Ramiro, su único interlocutor, su solo posible “lector”, su asidero en una Nueva York que lo enajena cada día más. Pero entonces Ramiro va a exigir más (y ya estamos al final del relato):

Y entonces, como si lo presintiera me empezó a pedir que le contara cosas que me herían, como una vez que me agarró de los hombros y me pidió de manera solemne que por favor le contara cómo era Guatemala, que se la recordara. Yo sentí un frío recorriéndome todo el cuerpo, y lo miré impedido frente a mí, pidiéndome algo imposible.

—Ya se me olvidó —dije (p. 30).

Cuando el centro del relato debe estar ocupado por Guatemala, el relato es el vacío, un espacio sin palabras; el relato se convierte en “lo imposible”. Éste es el párrafo final del cuento:

Sólo recuerdo que me incorporé con dificultad, obediente, pensando en la Antigua Guatemala, sólo ruinas, para nada (p. 30).

En el artículo de Arias citado (que en su repaso de la literatura centroamericana omite la mención del escritor Méndez Vides), la textualidad centroamericana es caracterizada como el emergente de los márgenes de la marginalidad: el discurso centroamericano no solamente es marginal en relación con los centros de poder mundial, sino incluso marginal a “los centros menores de poder periférico: México, Buenos Aires, São Paulo”.⁵ En esta conflictiva localización, según Arias, el/la escritor/a centroamericano/a “elige representarse a sí mismo/a como un objeto marginal”, y “busca la manera de establecer una relación dialógica con el centro metropolitano”, corriendo el riesgo de cometer errores: producir una textualidad que en lugar de emancipar, ratifique el poder metropolitano (p. 177).

Los personajes de “Estos premios” clausuran definitivamente la textualidad de la marginalidad: aislados de toda conexión extraña al universo de la Antigua, en un departamentito en Nueva York, Ramiro se erige finalmente en “el lector” una vez que ha quedado ciego e inválido, incapaz de afrontar los requisitos de la vida.

⁵ “... in the Central American context, textuality emerges from within the margins of marginality. In this particular region of the world, discourse is not only marginal in relation to centers of peripheral power, but it is even marginal in relation to smaller centers of peripheral power: México, Buenos Aires, São Paulo” (A. Arias, p. 176).

Pero ese relato/escritura tampoco encuentra su materia en Guatemala, “ocupada” por ruinas que se imponen como el primer significante más allá del cual la nación y la identidad se desdibujan. Su materia es una Nueva York fantástica, un espacio encantado sobre el que puede hilvanarse una visión, y sobre la que se destacan los personajes con espesura de identidad aunque la interacción sea imposible.

Las ruinas de la Antigua no significan nada para el protagonista ni para Ramiro, porque se trata precisamente de un espacio ocupado por vestigios del pasado colonial que definen incontestablemente las relaciones del presente: los que compran las ruinas, los que reciclan las ruinas (en palabras de Magdalena Guamuch Aguirre, “los dueños del dinero”), y los que acarrear el ripio para despejar las ruinas; los que almuerzan rodeados del tranquilizador espectáculo de las ruinas remozadas, vueltas a florecer, más vitales que nunca, y los que barren las ruinas, superponiendo sus sombras a las de los que barrían esos edificios trescientos años atrás, o doscientos, o cien, o hace apenas unos días.

EPÍLOGO

Entre el 8 y el 11 de marzo de 1999, el presidente de Estados Unidos, Bill Clinton, participó de una controvertida reunión cumbre Centroamérica-Estados Unidos, celebrada con los presidentes de Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y la República Dominicana. La publicitada reunión, que dejó bastante insatisfechos a los centroamericanos, tuvo lugar precisamente en Antigua, en la Casa Santo Domingo. Para los centroamericanos, esa reunión debía sellar el compromiso de Estados Unidos de contribuir a enfrentar las secuelas del huracán “Mitch”, la guerra en Guatemala y la serie de devastaciones que había sufrido la región en los últimos veinte años de guerra fría. El presidente Clinton paseó su alta figura y su optimismo por una Antigua incrédula de poder finalmente, por una vez al menos, atraer tanta atención y tanta publicidad a sus ruinas coloniales y a sus restauraciones poscoloniales.

Para esta fecha el hotel Casa Santo Domingo tenía ya su estructura definitiva: el centro cultural había desaparecido como tal⁶ y el proyecto cultural del complejo había quedado reducido a dos museos, uno de arte colonial, donde se exhiben

⁶ El licenciado Díaz Castillo dirige hoy un centro cultural con expectativas similares al proyecto inicial de Casa Santo Domingo en el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino fundado en Antigua en 1562, institución antecesora de la hoy Universidad Nacional San Carlos de Guatemala.

las piezas recuperadas en la restauración, y otro de arqueología, donde se exhiben las piezas de origen maya que se encontraron en el sitio. El complejo también incluye la cripta restaurada del convento dominico, en la que se exhiben restos humanos encontrados en la excavación del templo.

Para la ocasión de la cumbre Centroamérica/Estados Unidos, el hotel se vistió de fiesta, pero tuvo que rechazar como huésped al propio presidente Bill Clinton ya que todas las habitaciones estaban reservadas con anticipación. Clinton habrá tenido que conformarse con el relato de su esposa Hillary Rodham, quien había sido más afortunada en su visita a la Antigua tiempo atrás y había logrado alojarse en la Casa Santo Domingo. En la reunión, Clinton se disculpó con efusión inesperada por la intervención de los Estados Unidos en la guerra de exterminio en Guatemala, posó para interminables fotos de camaradería con los presidentes del área, pero la “Declaración de Antigua” no engañó a nadie acerca de su facticidad y su potencialidad real.

Las murallas

Dos años antes, en 1997, Méndez Vides había obtenido el premio Novela Mario Monteforte Toledo con *Las murallas*, una reescritura del cuento “Estos premios”; la novela se publicó al año siguiente. El texto, a pesar de que constituye más que nada una expansión del cuento y de que recupera numerosos pasajes casi literalmente, reformula de alguna manera la esencia misma de la propuesta inicial. En el cuento, el protagonista-narrador parte hacia Nueva York en una búsqueda “sublime” (“convertirme en escritor, dramaturgo o cualquier cosa por el estilo”, p. 21). El protagonista de la novela, por su parte, lo hace para escapar a la falta de oportunidades en la Antigua, buscando un destino de éxito económico imposible de soñar en Guatemala. Nunca se habla de la escritura, de la vocación artística ni del idealismo inicial que sí manifiestan los protagonistas del cuento. La novela desarrolla la historia del inmigrante guatemalteco pobre en Nueva York, que cae en la anomia, la frustración y la desesperanza: “Me había convertido en otro latino más a la sombra del país anglo, viviendo ratosamente, visto por los gringos como ignorante, conato de esclavo entre edificios repetidos y sin pasión...” (p. 59).

En ambos textos, Ramiro, el personaje motor de la historia, se erige como la única razón que mantiene vivo al protagonista: prematuramente envejecido, inmovilizado, ciego, en el cuento es el único público posible para una literatura

que sólo se puede escribir desde la distancia y cuyo único paisaje es la misma Nueva York, en tanto Guatemala se desdibuja en un vacío del que no se puede hablar. En la novela, Ramiro es un cuerpo en decadencia que consume todas las energías del narrador:

De mi vida allí en adelante qué puedo decir, si terminé limitado a la obligación cotidiana de volver rápido para servir a Ramiro, para conducirlo agarrado del codo hacia el baño, sentarlo, limpiarlo, atenderlo cuando vomita. También me toca alimentarlo, darle la comida en la boca con una cuchara grande que sólo él utiliza. Debo atenderlo como madre impedida, bañarlo los sábados, cortarle el pelo y rasurarlo... (p. 151).

La parálisis de Ramiro, que lo afecta progresivamente desde que llega a Nueva York, primero cuando no consigue un trabajo, después cuando no sale ya a buscarlo y, por último, cuando se vuelve ciego hace eco de la parálisis en la que la novela describe a los personajes de la Antigua. La inmovilidad de los antigüeños en una sociedad en donde todo está pautado de antemano y de la que no hay escape posible se refleja en ambos textos pero se describe especialmente en la novela. Ramiro personifica esa parálisis que impide a los antigüeños toda reivindicación posible aun fuera de la misma Guatemala. En los párrafos finales de la novela, Ramiro le pide al narrador que le recuerde cómo es la Antigua (y no Guatemala como en el cuento). El protagonista se conmueve frente al pedido de “algo casi imposible”, que es mejor borrar para siempre de la memoria, y responde:

—Dicen que la Antigua ya no existe (p. 152).

La contestación de Ramiro es que entonces ya pueden morir tranquilos. El párrafo final cierra el proceso identificatorio cuando el narrador contrapone el paisaje externo, vivo, de Nueva York, y el de la memoria de la Antigua Guatemala, con el cuerpo paralizado de Ramiro que sobrevive, como toda ruina, justificado en un acto testimonial, evocativo de un contenido confuso o incluso contradictorio con la vida que quiere alzarse alrededor. “Afuera está la ciudad sofocante y aplastadora, latiendo. Y apenas en mi memoria las difusas ruinas de la Antigua Guatemala, manteniéndose en pie igual que Ramiro, por nada” (p. 153).

El espacio de la Antigua es un espacio que inmoviliza y expele. Como espacio simbólico no puede ser apropiado: o se incrusta en un vacío inasible (la Guatemala del cuento) o cesa de existir (en la novela) y su desaparición se lleva consigo la posibilidad de existir de los personajes (“Entonces ya podemos morirnos tranquilos”) (*Las murallas*, p. 153).

En estos textos, así como en los planes del Consejo Nacional para la protección de la Antigua Guatemala, o en el proyecto Hotel Casa Santo Domingo, la Antigua se presenta como un territorio ocupado y acotado por una gruesa cicatriz colonial: el espacio aparece dibujado y determinado por una serie de ruinas indestructibles (“las murallas”), coaccionan obsesivamente el imaginario social y con ello a cada una de las sucesivas poblaciones.⁷ “El piso colonial” que dibujó la geografía y el imaginario del siglo XVI, destituye toda participación de la población indígena del área que no sea en una relación subalternizadora. El cuerpo de la ciudad, como el de Ramiro, es un cuerpo inmóvil, corrupto,⁸ encerrado, incapaz de ver y que se va reduciendo día a día. Para el nuevo ladino, las cosas no son muy distintas: “Lo malo que tenemos los antigüeños es que creemos desde que nacemos que estamos predestinados a la magia y a los privilegios, por ese esplendor en ruinas que nos ha tocado cuidar por herencia, pero luego luego, cuando le toca bailar a la realidad y se asoma la luz del día, se nos olvida todo o se pierde el compromiso” (*Las murallas*, p. 97).⁹

Los dos relatos de Méndez Vides hablan precisamente de ese desfasaje, de esa falta de adecuación, entre la máquina simbólica de la Antigua (sus ruinas coloniales, sus esfuerzos de preservación) y la actualidad de sus habitantes, constreñidos en los estrechos límites del estado poscolonial que no puede garantizar ni siquiera el estatus de consumidor para sus ciudadanos. En el contexto poscolonial globalizado, las cicatrices de ese espacio no harán sino robustecerse, inmovilizando o expulsando cada vez más a los que habitan su territorio.

¿Quiénes desordenarán la cuadrícula poscolonial para que se deje ver el complejo tejido humano que subyace bajo esos muros? ¿De dónde saldrá el oxígeno que alimente ese espesor y dé una nueva consistencia a la escritura centroamericana?

REFERENCIAS

Arias, Arturo, “De-colonizing knowledge, reformulating textuality: Rethinking the tole of Central American narrative”, en Piazza y Zimmerman, 1998, pp. 173-188.

⁷ Cuando en la novela Ramiro queda ciego, grita: “No veo nada, sólo murallas” (*Las murallas*, p. 139).

⁸ Tanto en la novela como en el cuento se describe con detenimiento la pestilencia que despiende el cuerpo de Ramiro y que dificulta aún más la convivencia con él.

⁹ En el cuento, el mismo párrafo enfatiza la relación con la literatura: “Lo malo que tenemos los antigüeños es que creemos desde que nacemos que estamos condenados a la literatura, y cuando le toca bailar a la realidad se nos olvida el compromiso” (“Estos premios”, p. 21).

- Graburn, Nelson H.H., *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- Lincoln Annis, Verle, *The Architecture of Antigua Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos, 1968.
- Markman, Sidney, *Colonial architecture of Antigua Guatemala*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1966.
- Piazza, Michael y Marc Zimmerman (eds.), *New World [dis]orders and peripheral strains*, Chicago, March/Abrazo Press, 1998.
- Remedi, Gustavo, "La ciudad latinoamericana S.A. o el asalto al espacio público", en *Henciclopedia* (<http://www.henciclopedia.org.uy>).
- Vides, Méndez, "Estos premios", en *Mujeres tristes*, Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1995, pp. 7-30.
- , *Las murallas*, México, Alfaguara, 1998.

Entrevistas personales

- Magdalena Guamuch Aguirre, asistente de arqueología del proyecto Santo Domingo, julio de 1997.
- Roberto Díaz Castillo, director del Centro Cultural Casa Santo Domingo, julio de 1997, abril de 2000.