

Géneros fronterizos, límites discursivos e intersecciones en las literaturas centroamericanas

Dante Barrientos Tecún

p. 143-153

[Résumé](#) | [Index](#) | [Texte](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

Résumés

[Français](#)[Español](#)

Périphérique dans la périphérie, la littérature centraméricaine s'est toujours déplacée dans les marges, en un jeu constant d'influences, d'appropriations et de créations avec les littératures canoniques européennes, d'une part, et avec les littératures dominantes dans l'espace Latino-américain (Mexique, Argentine, Chili), d'autre part. Nous tenterons d'analyser dans ce travail quelques cas significatifs de ruptures des frontières génériques qui se sont manifestées dans la production centraméricaine – à partir d'un corpus composé d'œuvres d'auteurs contemporains (José Luis Villatoro, Franz Galich, Rodrigo Rey Rosa, Dante Liano) –, ainsi que certaines "limites" des discours littéraires quant à leurs représentations. Nous nous intéresserons aussi à quelques intersections, points de convergences, que l'on peut distinguer dans les discours littéraires de l'Amérique centrale.

[Haut de page](#)

Entrées d'index

Mots-clés :

[Périphérie](#), [frontières génériques](#), [mondialisation](#), [subalternité](#), [polyphonie](#)

Palabras claves :

[Periferia](#), [fronteras genéricas](#), [globalización](#), [subalternidad](#), [polifonía](#)

Index géographique :

[Amérique centrale](#), [Guatemala](#)

Index chronologique :

[XXe-XXIe](#)

Texte intégral

PDF 227k [Signaler ce document](#)

1 José Luis VILLATORO, "Esconde la piedra marchita", *Poesía escogida*, Guatemala, Editorial Cultura, (...)

1En un poema de José Luis Villatoro (Guatemala, 1932-1998) "Esconde la piedra marchita" (1975), pueden leerse estos versos "solo dejamos marcas / señales / signos / manchas de sangre / ira / palabra escrita / árboles / labor honesta / caminos y caminos"¹; en el paratexto de *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)* (2006), novela de Franz Galich, tenemos estas frases:

2 Franz GALICH, *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, Managua, Anamá ediciones, 2006, p. 5.

Cómplice lector, esta novela se puede leer de varias formas, huelga decirlo: como documento histórico o sociológico. Pero la mejor forma es como si se tratara de una película made in Hollywood. Por lo tanto, no se aconseja que intente establecer relaciones, semejanzas o comparaciones con países de América Latina, Asia, África. Se trata de una novela. Disfrútela. Nada más...²

2El mismo autor, en otro paratexto, esta vez de su novela *En este mundo matraca* apunta:

3 F. GALICH, *En este mundo matraca*, Guatemala, Impresa / Adesca, s. f., p. 9.

escrita por el insigne escritor amatitlaneco Cide Tomat Tomatío, pariente lejano de los héroes, a petición de ellos mismos para entretención de todos sus coetáneos que también son sus parientes lejanos en la honradez y casi hermanos en el difícil y extraordinario arte de la mentira.³

3Y la novela en cuestión se cierra con un "Epílogo sobre el epílogo" que dice:

4 *Ibidem*, p. 194.

Aquí terminan las historias, aventuras y desventuras, de Charpadeoro, Sietementiras y Mentirafresca, Abuelo, padre e hijo respectivamente. Ahora empezarán las de ustedes como lectores, cuando salgan

de Este Mundo Matraca que es la feria de la vida. Tienen opción, si lo desean, de agregar o quitar lo que a su juicio le faltare o sobrare. Los editores dejarán una página en blanco, al final, para que le dé el fin que desee, según su real entender. ¡Salú!⁴

4Permítasenos agregar otra cita en la entrada de este trabajo. En *El material humano* (2009), Rodrigo Rey Rosa, coloca una "Introducción" en la cual precisa:

5 Rodrigo REY ROSA, *El material humano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 14.

Comencé a frecuentar el Archivo como una especie de entretenimiento, y según suelo hacer cuando no tengo nada que escribir, nada que decir en realidad, durante esos días llené una serie de cuadernos, libretas y hojas sueltas con simples impresiones y observaciones. [...] más allá de la información que esperaba obtener en ese laberinto de millones de legajos policíacos acumulados durante más de un siglo y conservados por azar, después de aquella visita inicial las circunstancias y el ambiente del Archivo de La Isla habían comenzado a parecerme novelescos, y acaso aun novelables.⁵

5Esta acumulación de citas al inicio de esta comunicación apunta a poner de relieve un aspecto que –si bien no es exclusivo de las letras centroamericanas– nos parece una tendencia, casi un signo específico de las escrituras de la región: la permanente movilidad de las fronteras genéricas de los textos. Villatoro –en la cita propuesta arriba– sugiere la elaboración de una escritura poética que se sale de sus márgenes arrastrada por la corriente violenta de la Historia de la región –contenida en la metáfora "manchas de sangre"–; una corriente que alcanza momentos cumbres de ruptura con la poesía narrativa y épica moderna de un Cardenal –*Hora 0*, 1957 y 1960; *El estrecho dudoso*, 1967; *Cántico cósmico*, 1989– o del salvadoreño José Roberto Cea en poemarios de muy largo aliento como el caso de *Los herederos de Farabundo* (1981) o *La guerra nacional* (1992) –forma poética, por cierto, prácticamente en desuso en las tradiciones literarias dominantes–. Un tipo de escritura, a decir de Anazildo Vasconcelos Da Silva y Christina Ramalho en su *História da epopéia brasileira. Teoria, crítica e percurso* (2007), estrechamente vinculada con las escrituras de la nación, en tiempos de globalización.

6Las citas extraídas de las novelas de Franz Galich revelan una concepción narrativa que traducen una actitud desembarazada, lúdica y participativa que rompe con las nociones de "autoridad literaria", de "dominación o control del discurso" por una entidad única para proponer la idea de la literatura como "texto infinito", "modelo para armar", para "completar" hasta convertirse en una forma crítica y creativa colectiva. En su propuesta, el escritor ya no tiene pues la "última palabra", si no que la cede o –mejor– la comparte con el lector, que es decir la sociedad. Como se dijo, Galich no sólo rompe la noción de "autoridad discursiva", sino que está estirando las fronteras de la escritura y la lectura hasta el punto en que –en el cierre de *En este mundo matraca*– ambos actos terminan por confundirse o ser uno solo. Además, hay que advertir que desde la perspectiva de las novelas arriba citadas de F. Galich, su lectura comprende un amplio abanico de posibilidades para ser descifradas como lo propone el autor mismo: desde la mirada de la historia y lo social pasando por la experiencia cinematográfica, hasta la invención y la broma, el placer y lo festivo. En ese sentido, la interjección coloquial "¡Salú!" que cierra *En este mundo matraca* no es sólo un gesto de irreverencia para despojar a la literatura de una visión jerárquica y solemnizada, sino igualmente una estrategia que establece un puente entre la escritura y lo oral, haciendo así porosas las fronteras genéricas.

6 Ver el final del relato, p. 179: "Yo estaba tratando de ordenar estas notas, esta colección de cu (...) "

7 *El material humano*, p. 14.

8 *El material humano*, p. 122.

7En *El material humano*, una serie de notas dispersas, sin objetivo preciso inicial, tomadas del Archivo –el célebre Archivo de la Policía Nacional puesto al descubierto en 2005 en la ciudad de Guatemala– y de documentos policíacos conservados por azar, terminan por constituir un texto que la voz narrativa (¿el autor? de la introducción) vacila en calificar de manera precisa, a veces de "investigación", o de "información" o de resultado de una materia "novelesca" o "novelable", o de "cuento" sin final, de ausencias⁶. Más allá del espacio fronterizo y movedizo en que se mueve el relato, entre lo histórico y lo ficticio y hasta la autoficción, interesa destacar otro asunto contenido en la frase final de la ya citada introducción, cuando el narrador se refiere al Archivo y lo califica de: "Una especie de *microcaos* cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo."⁷ El término de *microcaos* aplicado al Archivo, podría a su vez leerse como un juego de metaficción, en la medida en que dicha imagen puede aplicarse a la construcción misma del relato, compuesto del contenido de cuatro libretas y cinco cuadernos más "hojas adjuntas", que a su vez contienen elementos del diario de visitas al Archivo, de las fichas del archivo de diferente naturaleza, de elementos de un *thriller*⁸, citas de autores reconocidos o desconocidos o cercanos al narrador, pasajes autoficcionales, notas de

lecturas, más reflexiones de diversos tipos o sea: un "microcaos". La estructura "éclatée" del libro acaso no es sino la forma posible para abordar una historia que es a su vez un estallido. Las fronteras genéricas parecen así desacomodada en virtud de lo contado.

9 Ver Alberto Julián PÉREZ, *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios m (...)*

8 Si el "cómo se cuenta lo que hay que contar" traduce con frecuencia los avatares propios de los contextos de producción de las literaturas centro-americanas, el desde dónde se cuenta (situación de enunciación) conduce a plantear los límites discursivos y sus representaciones. Ya se ha discutido ampliamente en América Latina –aunque quizás no con el detalle necesario en el caso de Centroamérica– acerca de las posturas dominantes de los escritores de principios y mediados del siglo XX, en particular de modernistas y regionalistas. Las posturas estéticas de los primeros, sin ser del todo homogéneas –porque desde luego hay excepciones y casos que escapan a las normas–, revelan una mirada desde la institución literaria como espacio privilegiado de la palabra; arte erudito para iniciados, en que el escritor mostraba su "sensibilidad aparte" y su dominio técnico del lenguaje –un lenguaje frecuentemente extravagante, rico y colorido–, que llevaba a un proceso de estetización de lo narrado-poetizado⁹. Y como precisa Alberto Julián Pérez en *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*:

10 *Ibidem*, p. 154.

El Modernismo adopta la estética parnasiano-simbolista, pero funciona con respecto a ésta como un segundo grado estilístico, en el sentido que la refleja, la comenta, la idealiza, la descontextualiza y en el proceso de implantación la resemantiza con su propio color local, su propio exotismo.¹⁰

9 En ese proceso –ha apuntado el discurso crítico– de apropiación e incorporación de distintos estilos para crear un "estilo abierto", radica su modernidad, en el dominio de las estéticas provenientes de las metrópolis culturales dominantes. Por otra parte, ya se sabe que los regionalistas procuraron salir de esa situación enunciativa sin lograrlo del todo o sólo parcialmente, desembocando en posturas paternalistas o semejantes o inconscientes. Lo que desde luego no significa descalificar su representación de una realidad que intentaron desde una ideología específica descifrar. Pero no es el caso de extenderse en este punto aquí. Más nos interesa abordar algunas modificaciones significativas de las situaciones enunciativas que se presentan a finales del siglo XX y principios del XXI.

10 Uno de los planteamientos que se formularon con insistencia los narradores y poetas de la segunda mitad del siglo XX fue el de "desde dónde contar", y en particular cómo representar a los grupos subalternos, al conjunto de las comunidades. Roberto Obregón en su poemario *El fuego perdido* afirmaba a finales de la década de 1960, con su tono lúdico que:

11 Roberto OBREGÓN, *El fuego perdido*, Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1969, (...)

Y no estaría demás que levantáramos acta
hablando en moneda de curso legal
que al poeta por el que se filtre nuestra nación
aún no se le ha visto
ni en escritura alguna
ni en espejo
ni en aguas reflejado¹¹

11 Como puede observarse, Obregón parece cuestionar –desde el momento histórico que le tocó vivir y desde sus coordenadas ético-estéticas– la validez de las representaciones literarias de la nación propuestas hasta ese momento histórico. No es tampoco necesario aquí discutir y matizar la afirmación poética provocadora –y exagerada– del poeta. Pero interesa sobre todo destacar la inquietud que el problema de la representación significaba y aparece traducida en el poema. El problema de dar cuenta de una realidad compleja y vasta como la de los países del istmo hace que esta cuestión pase a ocupar un lugar muchas veces central en el proceso de creación literaria. Quisiera aquí referirme brevemente a dos casos que ofrecen respuestas a esta cuestión.

12 El primer caso se refiere a la novela *Limón Blues* (2002) de Anacristina Rossi. En la "Coda" que cierra la novela, la autora cuenta que en los años cincuenta estuvo viviendo en "el Atlántico", el Caribe costarricense, en donde encontró un mundo que la subyugó:

12 Anacristina ROSSI, *Limón Blues*, Alfaguara, Colombia, 2002, p. 397.

En Limón vivía una gente fascinante que hablaba un inglés exquisito, se vestía de modo espectacular, cantaba cosas extraordinarias y tenía rituales secretos en unos sitios llamados logias.¹²

13Al regresar años más tarde en 1973, todo aquel mundo parecía haber desaparecido, pero existía en los periódicos de Limón en inglés. La reconstrucción de la memoria de aquel mundo es lo que se encuentra en la génesis de la novela:

13 *Ibidem*.

En un principio pretendí hacer una mezcla de novela y documento histórico. Para ello, había incluido cartas oficiales, artículos de periódicos, informes de archivos y los había dejado en itálicas, para que el lector supiera que aquello era historia pura, y que el Limón de la novela había existido de verdad.¹³

14El recurso narrativo de incorporar discursos diversos sacados de otros géneros permite incorporar al texto una multiplicidad de voces, y aunque después la autora decida borrar las marcas tipográficas que distingue los tipos de discursos, la polifonía se convierte en elemento clave del relato. En la profusión de voces recuperadas, en el mosaico que componen, se dibuja un mapa posible de la memoria comunitaria:

14 *Ibidem*, p. 398.

Como quería presentar la comunidad afroantillana con sus propias voces, mi principal material fueron los periódicos en inglés publicados en Limón entre 1903 y 1952, los cuales se encuentran en la Biblioteca Nacional de Costa Rica, en San José. Por supuesto que el libro es mi interpretación personal de los textos consultados.¹⁴

15La autora se encarga por tanto de organizar un material vocálico sacado de documentos diversos, reconstruyendo así una historia y una identidad perdidas, pero pone claramente de realce que su propuesta no es sino una representación posible, con lo cual resta toda primacía al "discurso autoritario". Desde luego, este procedimiento –o estrategias semejantes– ya las había detectado Arturo Arias en su ensayo "Claribel Alegría: los recuerdos del porvenir" en los años 1960 en autoras como la misma Claribel Alegría y su novela *Cenizas de Izalco* (1966) o bien en Yolanda Oreamuno y su *La ruta de su evasión* (1949). Autora, esta última, de la cual, por cierto, Sergio Ramírez hace un personaje de ficción, a partir de otro juego de voces, voces femeninas, en su novela recientemente publicada y titulada *La fugitiva* (Alfaguara, 2011). La "Coda" de *Limón Blues* juega por tanto aquí un papel semejante al de la "distanciación brechtiana", toda vez que deja ver la construcción del texto, su andamiaje, llevando a desvelar el proceso de escritura, su sentido ideológico, o sea la "conciencia escritural". Como lo señala José Angel Vargas Vargas en su trabajo titulado: "Superación del regionalismo y conciencia escritural en la novela centroamericana contemporánea":

15 José Angel VARGAS VARGAS, *Inter Sedes*, vol. IV (6-2003), p. 118. En línea.

La renovación experimentada por la novela centroamericana contemporánea implica un desplazamiento de la realidad a la escritura [...] los novelistas han explorado la escritura, sin eludir su conciencia ética, política y social.¹⁵

16Estas exploraciones de las realidades centroamericanas a través del lenguaje y de la "conciencia escritural" que se abren camino con vigor en los años 1960, pero que ya se habían manifestado en autores de períodos anteriores –Asturias, Arévalo Marínez, Oreamuno–, siguen siendo pues motivo de reflexión entre los narradores y poetas de las décadas posteriores. Un momento muy significativo de esta reflexión se halla, nos parece, en el otro caso al que quiero referirme, se trata de la novela *El misterio de San Andrés* (1996) de Dante Liano.

17En el paratexto que cierra el volumen, titulado "Deudas y reconocimientos" el autor nos revela los mecanismos de construcción de su relato, los materiales que fue tomando y reescribiendo, es decir, las fuentes que tomó "prestadas" para pasarlas a la ficción. Y dentro de ellas se encuentran una diversidad de voces: las familiares, las de la ciencia antropológica, las de las colectividades ladinas de Chimaltenango –pasadas por el filtro de los recuerdos de infancia–, las de un miembro de la cultura quiché don Diego Guarchaj, la de un autor austríaco, Peter Handke. Cito un fragmento de dicho paratexto:

16 Dante LIANO, *El misterio de San Andrés*, Barcelona, Roca Editorial, 2006 (1era edición: 1996), p. (...)

Debo en primer lugar y sobre todo, a mi padre, don Andrés Liano, las numerosas anécdotas con que cerraba los almuerzos de mi infancia y juventud. De allí viene gran cantidad de material para esta novela. Lo que más he deseado ha sido apropiarme de su habilidad de gran contador de cuentos, de fabuloso mago de la palabra, que nos tenía suspendidos con las historias de la costa y del altiplano, de la provincia y la ciudad. De igual manera, debo a mi madre, doña Josefa Quezada Zamora, la actitud de respeto por los cakchiqueles. Esta, primera y doble, es la deuda principal de mi novela. La segunda deuda es con Ricardo Falla y con Rafael Cabarrús, dos jesuitas antropólogos que me abrieron los ojos sobre el mundo de los quichés y los kekchíes. Por ellos comprendí que no sabía nada de mis

compatriotas y que la humildad de reconocerlo era el primer paso para ser guatemalteco. Puesto que sé que me acusarán, al leer mi novela, de ignorancia (espero que no de mala fe), anticipo la objeción con la lúcida exclamación de Luis Cardoza y Aragón: "Nadie sabe nada de nadie nunca". Y agregó: sólo la ficción sabe, sólo la imaginación puede tocar, con la punta de los dedos, un retazo de verdad. De la masacre de Patzicía solamente sé lo que llegó a mis oídos de niño, en Chimaltenango, de las consejas y cuchicheos de los ladinos del lugar. Y lo que me contó mi padre que ya lo dije. Durante una semana, he conversado con don Diego Guarchaj sobre los secretos de la lengua quiché y su cultura; debo escribir mi admiración y mi respeto.¹⁶

17 *Ibidem*.

18 Como puede verse, el paratexto nos entrega los fundamentos no sólo de una estética, sino igualmente de una ética que tiene que ver con la alteridad, con la idea de nación, de identidad colectiva e individual, o sea con todo lo que conforma una escritura; en este caso de una escritura guatemalteca, centroamericana. Me parece importante aquí –más aún, decisivo– el papel de la oralidad; el papel de esas voces múltiples que devienen en el proceso creador, texto, palabra escrita, en particular las voces del recuerdo y del afecto y las colectivas de la cultura. De manera que la memoria auditiva se convierte en signo escrito en la representación de esta realidad. Es la actualización de un recuerdo (o de un conjunto de recuerdos) que se hace presente. Ahora bien, hay que destacar que esas voces no sólo aportan un contenido, un material temático sino una forma, un estilo ("apropiarme –dice el narrador refiriéndose a su padre– de su habilidad de gran contador de cuentos, de fabuloso mago de la palabra"); la oralidad interviene por consiguiente en contenido y forma de la escritura. Si como vemos, el paratexto define que la voz narrativa es el resultado de una acumulación de voces recreadas y reescritas, nos parece igualmente decisivo la "distancia" que el autor instaura entre su discurso y la realidad representada, formulada con la sagaz fórmula cardoziana: "Nadie sabe nada de nadie nunca". Esta postura de una escritura que se autodefine como "ignorancia" revela una clara "conciencia escritural" de sus límites y sus alcances, pero paradójicamente dicha conciencia no es sino la posibilidad de ir más lejos, más profundamente en el cuestionamiento del acto mismo de escribir y de la realidad representada. Cuestionando la escritura se llega no obstante a una certeza: el saber de la ficción, porque no sólo sabe que inventa sino que lo que inventa es posible. O para decirlo en palabras de Dante Liano: "Si esta novela parece realista, se debe a que no lo es en absoluto."¹⁷ No cabe duda, pues, que desde la concepción "omnisciente" de la literatura hasta esta postura de Dante Liano, han pasado muchas aguas de la historia literaria y social en Centroamérica. Muchos conflictos políticos y socioculturales –graves, espeluznantes– se han sucedido en la región que no han dejado más opciones que interrogarse sobre lo que se cuenta y cómo se cuenta y a la vez contarlos en "introducciones", "codas" "epílogos", "deudas y reconocimientos", etc. Los paratextos, espacios límites, liminares, en realidad dejan de serlo para constituir espacios textuales claves y decisivos.

19 El mosaico cultural que constituye Centroamérica hace de ella un espacio polifónico, de múltiples voces y demasiados silencios. Las literaturas de Centroamérica revelan convergencias e intersecciones en el esfuerzo de dar cuenta de esos silencios que han sido a lo largo de la historia probablemente unas de sus señas particulares. La reconstrucción, su reescritura y por tanto reinterpretación conecta las narrativas actuales con inquietudes de generaciones anteriores, salvo que las estrategias elegidas para reescribir lo que no ha sido dicho o lo que los discursos del poder han trabucado ya no son las mismas como se trató de mostrar arriba. La pregunta siempre escurridiza por la identidad que tanto ha inquietado desde muchas décadas atrás, no se borra pero ya no se aborda como fenómeno estático, sino como una "situación" que está siempre por alcanzarse, a veces desterritorializada, o transterritorializada, como espacio en construcción. Pero, además, en las narrativas de Centroamérica, no se cuestiona únicamente el proceso de la escritura y el resultado de sus representaciones sino la relación misma entre el texto y el lector, entre la escritura y la práctica de la lectura, en un proceso que lleva a la desacralización de la palabra literaria.

20 En ese sentido parece que estamos en una "era de pérdida de la ingenuidad". Y esa desacralización de la escritura puede llegar a dejarle la última palabra al lector, como sucede en este final de un cuento de Alfonso Enrique Barrientos titulado "Arcadio":

18 Alfonso Enrique BARRIENTOS, *El pantano y otros cuentos*, Guatemala, Artemis y Edinter, 1998, p. 74

Estimado lector: Si este cuento no le agrada, ni llena sus aspiraciones, póngalo en el recipiente adecuado. A lo mejor, mañana pasa por aquí Arcadio, con su cuadrilla de limpieza, y se llevan este cuento para la basura...¹⁸

21 Desde luego, no debe leerse este final como un rebajamiento o descalificación de la literatura, más bien como una apuesta para que el lector se apropie de la ficción, y de lo que está más allá de ella, en un acto de transgresión de los órdenes. A lo mejor en esa flexibilidad de las fronteras propuestas por estas literaturas radique parte de las posibilidades de contrarrestar las secuelas de los tiempos de violencia que nos han cercado.

1 José Luis VILLATORO, "Esconde la piedra marchita", *Poesía escogida*, Guatemala, Editorial Cultura, 2000, p. 81.

2 Franz GALICH, *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, Managua, Anamá ediciones, 2006, p. 5.

3 F. GALICH, *En este mundo matraca*, Guatemala, Impresa / Adesca, s. f., p. 9.

4 *Ibidem*, p. 194.

5 Rodrigo REY ROSA, *El material humano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 14.

6 Ver el final del relato, p. 179: "Yo estaba tratando de ordenar estas notas, esta colección de cuadernos, cuando ella [Pía, la hija del narrador], que desde hacía unos minutos insistía en que le contara un cuento, me preguntó qué estaba haciendo. Le dije que estaba tratando de armar un cuento. -¿Para niños?- me pregunta. Le digo que no. -¿Para grandes? Le digo que no sé, que tal vez es sólo para mí. -¿Sabés cómo podría terminar?- me dice. Niego con la cabeza. -Conmigo llorando, porque no encuentro en ninguna parte a mi papá- responde."

7 *El material humano*, p. 14.

8 *El material humano*, p. 122.

9 Ver Alberto Julián PÉREZ, *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Madrid, Editorial Orígenes, 1992. Dicho autor precisa : "un estilo conscientemente ornamental, exponiendo la convencionalidad, la no naturalidad del lenguaje poético: su condición estética." *op. cit.*, p. 153.

10 *Ibidem*, p. 154.

11 Roberto OBREGÓN, *El fuego perdido*, Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1969, p. 113.

12 Anacristina ROSSI, *Limón Blues*, Alfaguara, Colombia, 2002, p. 397.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 398.

15 José Angel VARGAS VARGAS, *Inter Sedes*, vol. IV (6-2003), p. 118. En línea.

16 Dante LIANO, *El misterio de San Andrés*, Barcelona, Roca Editorial, 2006 (1era edición: 1996), p. 317.

17 *Ibidem*.

18 Alfonso Enrique BARRIENTOS, *El pantano y otros cuentos*, Guatemala, Artemis y Edinter, 1998, p. 74.

[Haut de page](#)

Pour citer cet article

Référence papier

Dante Barrientos Tecún, « Géneros fronterizos, límites discursivos e intersecciones en las literaturas centroamericanas », *Cahiers d'études romanes*, 28 | 2014, 143-153.

Référence électronique

Dante Barrientos Tecún, « Géneros fronterizos, límites discursivos e intersecciones en las literaturas centroamericanas », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 28 | 2014, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 04 avril 2016. URL : <http://etudesromanes.revues.org/4429>

[Haut de page](#)

Auteur

Dante Barrientos Tecún

Aix Marseille Université, CAER (Centre Aixois d'Études Romanes), EA 854, 13090, Aix-en-Provence, France.

Articles du même auteur

- [Limites, frontières et intersections en Amérique centrale](#)
[Introduction](#) [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers d'études romanes*, [28 | 2014](#)
- [Réécritures policières](#) [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers d'études romanes*, [25 | 2012](#)
- [Roberto Armijo, un poète salvadorien à Paris : « Inicié entonces un insólito aullido que desde hacía años no se oía en el Barrio Latino »](#) [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers d'études romanes*, [6 | 2001](#)
- [Introduction](#) [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers d'études romanes*, [15 | 2006](#)
- [Bibliographies](#) [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers d'études romanes*, [15 | 2006](#)
- [Rites et rythmes urbains dans la poésie de l'Amérique centrale : Visions et perceptions de l'Histoire](#) [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers d'études romanes*, [19 | 2008](#)
- [Tous les textes...](#)

[Haut de page](#)

Droits d'auteur
