

# CENTROAMERICANA

## 32.2

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



EDUCatt

2022

# CENTROAMERICANA

32.2 (2022)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*Centroamericana* es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

#### *Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Aix-Marseille Université, France)

Emiliano Coello Gutiérrez (UNED, España)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Consuelo Naranjo-Orovio (Instituto de Historia-CSIC, España)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Universidad de Costa Rica)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Torino, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

© 2023 **EDUCatt** – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.7234.22.35 – fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 979-12-5535-146-7

*Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.*



## ÍNDICE

SARA CARINI

*La narración de la esclavitud en el «Expediente de reclamación de libertad para una negra natural de Bahamas» .....7*

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

*Algo más sobre el soneto “Venus” de Rubén Darío.  
Una lectura desde la semiótica .....31*

DANTE LIANO

*Las “tecunas” en «Hombres de maíz» .....55*

VERÓNICA MALDONADO CABELLO

*Volver a África: memoria, raza e identidad  
en narrativas afrolatinoamericanas .....69*

GUILLERMO MOLINA MORALES

*Tontos contra embaucadores: una lectura de «Bajo el almendro...  
junto al volcán», de Julio Escoto .....87*

## ENTREVISTA

DANTE LIANO

*La imprescindible y urgente necesidad de contar una historia.  
Entrevista a Sergio Ramírez ..... 113*

<i>Instrucciones a los autores</i> .....	125
Normas editoriales y estilo.....	125
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» .....	127
Política de acceso y reuso.....	128
Código ético.....	128

## TONTOS CONTRA EMBAUCADORES: UNA LECTURA DE «BAJO EL ALMENDRO... JUNTO AL VOLCÁN», DE JULIO ESCOTO

GUILLERMO MOLINA MORALES  
(Instituto Caro y Cuervo)

**Resumen:** La novela *Bajo el almendro... junto al volcán* (1988), del hondureño Julio Escoto, narra las vivencias de unos campesinos, convertidos en milicianos bajo el liderazgo del alcalde Capitán Centella, en un pequeño pueblo de Honduras, ante la posible invasión de El Salvador en la llamada Guerra del Fútbol. En el presente artículo, proponemos un análisis basado en las figuras de la risa: los tontos listos, que son los campesinos, se guían por la lógica del mundo idílico-natural, lo que produce situaciones cómicas al enfrentarse con la retórica letrada; en oposición, los embaucadores, procedentes de ese *afuera* letrado, intentan alienar a los campesinos en forma de circo seductor y de ejército patriótico. El enfrentamiento se resuelve a través de la diatriba, que el Capitán Centella utiliza en dos ocasiones para reivindicar los valores del mundo de las tradiciones. De esta manera, se eleva una lógica alternativa que, más allá de los eventos de la Guerra del Fútbol, cuestiona los discursos letrados dominantes.

**Palabras clave:** Julio Escoto – Literatura hondureña – Guerra del Fútbol – Figuras de la risa – Diatriba.

**Abstract:** «Fools Against Tricksters: a Reading of Julio Escoto's *Bajo el almendro... junto al volcán*». The novel *Bajo el almendro... junto al volcán* (1988), by the Honduran Julio Escoto, narrates the experiences of some peasants, involved in militiamen under the leadership of the mayor Capitán Centella, in a small town in Honduras, before the possible invasion of El Salvador in the so-called Soccer War. In this paper, we propose an analysis based on the figures of laughter: the clever fools, who are the peasants, are guided by the logic of the idyllic-natural world, which produces comical situations when confronted with literate rhetoric; in opposition, the tricksters, coming from that literate *outside*, try to alienate the peasants in the form of a seductive circus and a national army. The confrontation is resolved through the diatribe, which Capitán Centella uses twice to



vindicate the values of the world of traditions. In this way, an alternative logic is raised that, beyond the events of the Soccer War, warns us against the dominant literate discourses.

**Keywords:** Julio Escoto – Honduran literature – The Soccer War – Figures of laughter – Diatribe.

Durante cuatro días de 1969, Centroamérica vivió un conflicto armado que enfrentó a las naciones de Honduras y El Salvador. El conocido reportero polaco Ryszard Kapuściński popularizó el exótico nombre de Guerra del Fútbol, a pesar de que las causas del conflicto eran mucho más profundas que los altercados ocurridos en los enfrentamientos deportivos entre ambas selecciones nacionales. Recordemos, por el momento, los hechos más básicos: el 14 de julio el Ejército de El Salvador entró en territorio hondureño, alegando el maltrato que sufrían sus compatriotas en el país vecino; el Ejército hondureño respondió al ataque, mientras que su gobierno apelaba a la retórica de la defensa de la patria; cuatro días después, el 18 de julio, se firmó un alto el fuego negociado por la O.E.A. (Organización de Estados Americanos). La relativa brevedad de la contienda propició el nombre alternativo de Guerra de las Cien Horas.

Más que los hechos bélicos, interesa aquí el imaginario que se deriva de los sucesos. El propio Julio Escoto, dos décadas después de haber publicado la novela que vamos a estudiar, retoma testimonios de aquel tiempo para destacar una emoción compartida: «El 14 de Julio de 1969 fue el día del miedo para hondureños y salvadoreños»<sup>1</sup>. El subrayado en el miedo permite a Escoto encajar su visión de la historia, que veremos con detalle a propósito de la novela: el pueblo como víctima. La otra cara de la moneda nos la recuerda el citado reportaje de Kapuściński: «A ambos lados de la frontera se cultivó el odio»<sup>2</sup>. El cronista recuerda un dicho frecuente en Honduras: ‘Hondureño, toma un leño y mata a un salvadoreño’. El odio al país vecino, intrínsecamente

---

<sup>1</sup>J. ESCOTO, *Lectura postraumática del año de la guerra (1969)*, Centro Editorial, Tegucigalpa 2010, p. 5.

<sup>2</sup>R. KAPUŚCIŃSKI, *La guerra del fútbol y otros reportajes*, Anagrama, Madrid 2008, p. 18.

alimentado por la exaltación al país propio, continuaría posteriormente a través de las respectivas memorias históricas. Según Pérez Pineda, «los componentes básicos de la memoria en los dos países no pueden ser más contrapuestos»<sup>3</sup>. Curiosamente, ambas naciones destacan el argumento de la legítima defensa como narrativa oficial de la historia: los salvadoreños defendían a sus compatriotas en territorio hondureño, mientras que los hondureños defendían su territorio.

Nos interesan especialmente las elaboraciones alternativas de la memoria histórica. Como afirma García, «la literatura de ficción no se ha ocupado mucho del tema (...), pero todos los textos que se han publicado muestran un claro rechazo hacia esa confrontación»<sup>4</sup>. Estos textos se reducirían, de hecho, a solamente cuatro: por el lado de El Salvador, una sección de *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974), del poeta Roque Dalton, y la novela *El desmoronamiento* (2006), de Horacio Castellanos Moya (nacido en Honduras y vinculado a El Salvador); por el lado hondureño, el temprano libro de relatos *El cuento de la guerra* (1971), de Eduardo Bähr; y la novela que nos ocupa: *Bajo el almendro... junto al volcán* (1988), de Julio Escoto. Sobre esta obra, García destaca que «se pone en tela de juicio el apoyo que la sociedad civil supuestamente otorgó al ejército y se matiza el tema de la persecución de salvadoreños residentes en Honduras»<sup>5</sup>. Una postura que, como luego veremos, resulta explícita en el texto, aunque no agota las posibles lecturas.

Antes de seguir adelante, conviene recordar la figura del novelista Julio Escoto. Nacido en San Pedro Sula (Honduras) en 1944, se considera uno de los principales escritores de la poco conocida literatura hondureña. Su trabajo ha proliferado en múltiples áreas: periodista, profesor, editor, ensayista y, desde luego, narrador. Comenzó con la escritura de cuentos, entre los que destacan los reunidos en *La balada del herido pájaro y otros cuentos* (1969). A partir de esa fecha, su narrativa tomó la forma casi exclusiva de la novela. La primera de ellas

---

<sup>3</sup> C. PÉREZ PINEDA, “Reflexiones sobre el estudio del Conflicto Honduras-El Salvador, julio de 1969”, *Revista Estudios*, 2008, 21, p. 89.

<sup>4</sup> O. GARCÍA, “La memoria de la mal llamada Guerra del Fútbol”, *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 2019, 48, p. 72.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 73.

le dio a conocer a nivel nacional, y todavía es hoy una de las más estudiadas: *El árbol de los pañuelos* (1972). En ella, través de la historia de dos hermanos, se reflexiona sobre la identidad dual, española e indígena, de la cultura hondureña.

Desde entonces hasta la actualidad, durante casi cincuenta años, su labor ha sido infatigable, sobre todo en el campo de la novela histórica, con la intención manifiesta de ofrecer una interpretación del devenir hondureño. Los títulos que suelen destacarse son: *El general Morazán vuelve a marchar desde su tumba* (1992), *Rey del Albor, Madrugada* (1993), *El génesis en Santa Cariba* (2007) y *Magos mayas monjes Copán* (2009). Las mencionadas obras tratan, respectivamente, sobre el tiempo de la Independencia, la época moderna marcada por el imperialismo estadounidense, la época de la conquista y colonia española, y el pasado prehispánico maya. Del segundo título, por cierto, el conocido hispanista Seymour Menton llegó a decir que se trataba de «la mejor novela hondureña de todos los tiempos»<sup>6</sup>.

Estas cuatro novelas son, precisamente, el objeto central de atención de la obra crítica más amplia sobre la obra de Julio Escoto: la tesis doctoral firmada por Buezo Velásquez. Aunque la académica no se detiene en *Bajo el almendro*, las conclusiones generales sobre la novelística de Escoto pueden servirnos como introducción a su mundo. Nos interesan, especialmente, dos observaciones. La primera, que «Escoto ha logrado transformar la novela hondureña al introducir temas de carácter satírico, irónico, burlesco y de una gran riqueza imaginativa»<sup>7</sup>. La segunda, que su obra «se convierte en un documento metafórico de la versión extraoficial de la historia, comúnmente silenciada por los organismos oficiales»<sup>8</sup>. Este último rasgo ha sido el más destacado por el propio novelista, además de por estudios como los citados de Buezo Velásquez y de Rojas Carranza. Sin negar la importancia del segundo, en nuestro estudio nos interesará más el primer rasgo, es decir, la introducción de elementos cómicos y populares en la construcción novelística.

---

<sup>6</sup> S. MENTON, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México 2005, p. 273.

<sup>7</sup> R. BUEZO VELÁSQUEZ, *Las novelas de Julio Escoto. La escritura sumergida en la Historia*, Tesis doctoral de la Universidad de Alicante, 2016, p. 81.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 209.

La novela seleccionada, *Bajo el almendro... junto al volcán* (1988), hasta la fecha, no ha sido objeto de ningún estudio monográfico. Varios críticos han llamado la atención sobre la obra, pero sus comentarios han sido muy breves. Es el caso del ya citado García, en su estudio de los imaginarios sobre la llamada Guerra del Fútbol. Por su parte, Vargas Vargas nombra *Bajo el almendro* como un ejemplo de «ficcionalización de la historia» en la narrativa centroamericana contemporánea, pero no aporta más que un resumen argumental<sup>9</sup>. También Umaña se queda en un nivel superficial, por cuanto repite una tesis que es explícita en el texto: «Es tal y como necesitamos que sea nuestra literatura: lugar de encuentro, de problematización, de dilucidación. En otras palabras, literatura de transformación, literatura para ganar la guerra de la paz»<sup>10</sup>. Como vemos, el comentario parece más propio de un manual de educación cívica que de un análisis literario.

La lectura más completa sobre la novela, en nuestra opinión, es la de Arturo Alvarado, quien destaca la estructura tripartita de títulos musicales (“Allegro con spirito”, “Adagio”, “Allegro Gentile”), y subraya el logro de la primera parte: «una verdadera joya de nuestra narrativa»<sup>11</sup>. Por otro lado, introduce un problema interesante, al hablar de la toma de conciencia del protagonista: «Pero nosotros nos preguntamos: ¿en qué momento de la novela se inició ese cuestionamiento de la realidad? Porque hay una buena diferencia entre el Capitán Centella del primer capítulo con el resto de la novela»<sup>12</sup>. En nuestro artículo, responderemos a la cuestión mediante la figura del ‘tonto listo’, que explica la mencionada dualidad.

*Bajo el almendro... junto al volcán* fue originalmente publicada en 1988 en Centro Editorial, empresa dirigida por el propio Julio Escoto. En realidad, el libro había sido escrito varios años antes, de una manera muy diferente, según cuenta el propio autor: «ese libro iba organizado en un total, increíble y sin

---

<sup>9</sup> J.A. VARGAS VARGAS, “Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia”, *Revista Comunicación*, 2013, 13.1, pp. 5-16.

<sup>10</sup> H. UMAÑA, *Ensayos sobre literatura hondureña*, Guaymuras, Tegucigalpa 1992.

<sup>11</sup> M. ARGUETA, *Diccionario crítico de obras literarias hondureñas*, Guaymuras, Tegucigalpa 1993, p. 32.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

duda abusivo proyecto experimental donde no había puntos ni comas»<sup>13</sup>. Al parecer, la obra quedó finalista en un premio literario de España, que, acorde con la misma fuente, no obtuvo por la ideología revolucionaria de la novela. El premio en cuestión era el Sésamo de novela corta de 1983, en el que, en efecto, su nombre figura entre los doce finalistas. Sin embargo, si tenemos en cuenta la trayectoria ideológica del director del certamen (Tomás Cruz), de los jurados y de los ganadores del premio en esa misma década, no parece que este fuera el único argumento. Por otro lado, sorprende que el autor confesara haber cambiado el final tras la experiencia: en la versión definitiva, reescrita en 1985, la novela no incita a la revolución, sino a la paz.

El texto tuvo una suerte de segunda vida veinte años después, en 2009, cuando se hizo una versión teatral por parte de Proyecto Teatral Futuro, a cargo de Damario Reyes, en la ciudad natal del escritor. Con motivo del evento, se reeditó el libro, en una edición de lujo de tan solo 200 ejemplares numerados, con traducción al inglés y acuarelas de Pito Pérez.

Como se dijo antes, la novela tiene tres partes bien diferenciadas. En la primera, se presenta la situación de un pequeño pueblo hondureño, sin identificar, del departamento de Santa Bárbara. El alcalde, Nicanor Mejía, se entera del estallido de la guerra con El Salvador a través de la radio y decide convertir a los campesinos en milicianos. Él es un humilde maestro y pequeño propietario, pero pasa a tomar el popular nombre de Capitán Centella. Las acciones del autodenominado Batallón Lempira resultan ridículas, como muestra la interpretación descabellada de los manuales de táctica militar, o el asalto a la casa del vecino salvadoreño, a quien finalmente terminan ofreciendo protección. Se introduce aquí la primera diatriba, a cargo de Guillermo, quien critica los argumentos dados por el gobierno salvadoreño, manejado por una oligarquía e incapaz de proporcionar alimento a sus ciudadanos. En la segunda mitad del capítulo, los milicianos, en guardia nocturna, son visitados por los miembros de un extraño circo, que logran engañarles con tentaciones de dinero y placer sexual.

---

<sup>13</sup> R. BUEZO VELÁSQUEZ, *Las novelas de Julio Escoto. La escritura sumergida en la Historia*, Tesis doctoral de la Universidad de Alicante, 2016, p. 267.

En la segunda parte, al Capitán Centella se le informa de lo acontecido con los milicianos de guardia. Él mismo va a visitar la zona y se encuentra que sus vecinos están dormidos, aletargados y vencidos por la orgía nocturna. Ante esto, el alcalde se lanza a una diatriba, la segunda, contra las influencias extranjeras que pervierten a un pueblo sano de profundas raíces mayas.

En la tercera parte, hace entrada el ejército invasor. Para su sorpresa, los milicianos descubren que el ejército no es el teóricamente enemigo (es decir, el salvadoreño), sino 'su' propio ejército nacional. Los militares se comportan de manera arrogante y no dudan en abusar de los recursos del pueblo. En este contexto, el Capitán Centella va a hablar con el Mayor Gavilán, a cargo del destacamento, y se produce un brusco intercambio de opiniones. Finalmente, asistimos a la diatriba del alcalde, con una retórica que, según él mismo reconoce, se acerca a la de los guerrilleros rebeldes. Con todo, el alegato final, como ya vimos, es a favor de la paz.

A continuación, analizaremos la novela desde tres ejes centrales, desarrollados en sendos apartados. Los dos primeros ejes están basados en sendas figuras de la risa contrapuestas. Dichas figuras serán definidas siguiendo los planteamientos teóricos de Luis Beltrán Almería, quien actualiza los postulados de Bajtín para definir tipos de personajes tradicionales que suelen tener cabida en las novelas modernas. Se trata, en primer lugar, de la figura del tonto listo, encarnada en los campesinos milicianos y, de forma particular, en el Capitán Centella. El tonto listo cuestiona las lógicas oficiales y, desde una aparente ingenuidad, desvela verdades silenciadas.

En segundo lugar, la figura del embaucador, o del *trickster*, que en la novela aparece bajo dos formas: la del circo y la del ejército nacional. Los embaucadores, en *Bajo el almendro*, intentan engañar a sus víctimas campesinas desde retóricas prestigiadas, que la novela pone en cuestión. Para entender el contraste, incluso el enfrentamiento, entre los embaucadores y los tontos listos, retomaremos los dos sistemas culturales propuestos por Ángel Rama: la oralidad popular y la ciudad letrada.

En tercer lugar, recordaremos los rasgos del género de la diatriba, que en América Latina ha sido usado como forma de desenmascaramiento y de subversión, siempre dentro de un marco dialógico construido por el autor. En el presente estudio, analizaremos los argumentos de las dos diatribas a cargo del

Capitán Centella, con el objetivo de elucidar las lógicas subyacentes que reivindica *Bajo el almendro*.

*«Aquella gavilla de analfabetos»: un batallón de tontos listos*

En un primer momento, es muy posible que suene ofensiva la calificación de ‘tonto’ para una persona, o incluso para un personaje de novela. Sin embargo, si exploramos en el imaginario popular, nos daremos cuenta de que, a menudo, el tonto puede ser el emisario de la verdad más honesta. De forma análoga, por poner dos ejemplos adicionales, el mendigo se beneficia de una libertad absoluta, mientras que el loco mantiene el contacto con una magia que han perdido los demás humanos. Así lo señala Beltrán Almería, teórico que sigue la estela de Bajtín y, al igual que el ruso, enfatiza la importancia de los elementos populares en la novela moderna.

El tonto, el mendigo y el loco<sup>14</sup> son «figuras de la risa», que Beltrán Almería define como construcciones arquetípicas representativas de ciertos valores humanos<sup>15</sup>. El origen de las figuras de la risa está en el mundo de las tradiciones y, más en concreto, en el tiempo de la fiesta, que tiene una de sus manifestaciones más conocidas en el carnaval. De este mundo pasaron a los géneros literarios, cuando algunos autores cultos deciden retomarlas para explorar los conflictos del mundo moderno. De hecho, todas las figuras de la risa conllevan una posición excéntrica respecto a los discursos dominantes, y esa distancia es la que permite una visión crítica. Quizás el ejemplo más famoso sea el de Cervantes, al utilizar la figura de un loco (Don Quijote) y de un tonto

---

<sup>14</sup> En el presente estudio, usamos esta terminología (particularmente, la palabra ‘tonto’) exclusivamente para la obra estudiada y según los referentes teóricos mencionados, particularmente Beltrán Almería. Se trata de términos que, fuera del contexto de los estudios literarios, pueden resultar ofensivos. Sin embargo, no creemos conveniente cambiar la terminología, principalmente por un motivo: la cultura popular, de donde procede este rico acervo imaginario, reivindica estos términos y los connota de manera positiva. En el artículo, mantendremos dicha connotación positiva.

<sup>15</sup> L. BELTRÁN ALMERÍA, *Estética de la risa*, Ficticia, México 2016, p. 32.

(Sancho Panza) para su novela. Otro tonto ilustre en el mundo hispano es el personaje de Cantinflas, encarnado por Mario Moreno.

Beltrán Almería señala que «la figura del tonto es ambivalente, pues se trata de un tonto listo, cuyos valores le permiten ser ingenioso»<sup>16</sup>. Esta característica, a menudo olvidada, resulta fundamental para entender la importancia de la figura y sus posibilidades en las producciones novelísticas. Una variante del tonto, que nos interesa especialmente para nuestro análisis, es el tonto de pueblo, que «resulta absurdo para el mundo moderno, pues conserva los valores del mundo idílico-natural, del mundo rural»<sup>17</sup>. De hecho, como a continuación veremos, el tonto de pueblo es capaz de oponer lógicas alternativas a las provenientes de la ciudad letrada.

Desde las primeras páginas de la novela *Bajo el almendro... junto al volcán* encontramos de manera clara a personajes que pueden definirse, desde la terminología explicada, como tontos de pueblo. Se trata, en efecto, de los habitantes de la pequeña localidad protagonista, quienes deciden armarse para repeler una hipotética invasión salvadoreña. Una de las primeras misiones del grupo, autocalificado como “Batallón Lempira”, es reunir hierro para fortificar las defensas (en realidad, obedeciendo una orden radial malinterpretada). Comienzan a entrar en las casas para reunir objetos metálicos, hasta que se topan con la firme oposición de sus propias esposas: «y entendió que aquellas manos a la cadera y enconado vislumbre con que lo veían de reojo (...) eran el origen del temblor gélido con que se comenzaba a inundar el pueblo»<sup>18</sup>. Así, con un simple gesto de advertencia de las mujeres del pueblo, el batallón se acobarda y decide cesar la operación.

Otra de las misiones iniciales tiene lugar cuando al Batallón Lempira se le ocurre asaltar la casa del sastre, por ser de nacionalidad salvadoreña y, por lo tanto, posible espía al servicio del enemigo. Cuando los milicianos llegan al hogar de su vecino, este sale a recibirles con alegría, creyendo que era una sorpresa por el cumpleaños de su esposa. Los ‘atacantes’ no quieren decepcionar a los salvadoreños, pero a alguien se le escapa la noticia de la guerra, a lo que responde

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>18</sup> J. ESCOTO, *Bajo el almendro... junto al volcán*, Centro Editorial, Tegucigalpa 1988, p. 19.



Maruca, la salvadoreña: «¿con quién habíamos entrado en guerra, compadres?, y los milicianos: ¡no!, si era una broma, solo changoneta»<sup>19</sup>. Vemos, de nuevo, cómo los milicianos cambian de idea en tan solo unos minutos. El asalto termina de la manera contraria a la planeada: los campesinos prometen defender a sus vecinos salvadoreños pase lo que pase.

En las escenas mencionadas, hemos observado la contraposición de dos lógicas. Una de ellas está guiada por la retórica oficial: hay que aprovisionarse de hierro para las armas, hay que atacar a los salvadoreños. La segunda lógica surge cuando los milicianos pasan de los idearios belicistas a la realidad concreta: las esposas no permiten fundir las ollas, los salvadoreños son unos vecinos amables e inofensivos. En realidad, ni las esposas ni los salvadoreños han ejercido una verdadera oposición: solamente han recordado, con su mera presencia, los valores de la esfera a la que pertenecen los campesinos.

Como habíamos avanzado a propósito del tonto de pueblo, esta figura conecta con una cosmovisión agraria y, en este sentido, vive inmersa en un mundo idílico-natural. Según los valores de dicho mundo, recuerda Beltrán Almería, «el ciclo vital se compone únicamente de acontecimientos de la vida familiar, los cuales se enmarcan en un espacio que dota de identidad a sus moradores: la tierra natal»<sup>20</sup>. La tierra natal entendida como el territorio donde se entierra a los muertos y se cultivan los alimentos, es decir, muy lejos de la abstracción de la identidad nacional.

El enfrentamiento entre las dos lógicas (la retórica oficial y los valores del mundo natural) resulta manifiesto cuando el alcalde Nicanor Mejía, alias Capitán Centella, intenta descifrar y aplicar lo leído en manuales de estrategia militar. Dichos manuales están protagonizados por personajes como «un Lord Nelson que a él se le pintaba un pedante de tomo y lomo porque siempre hablaba acuñando sentencias célebres y trabalenguas históricos, y de un Cambrón bocón y de un Napoleón valeroso y lastimado»<sup>21</sup>. Como vemos en la cita, el campesino ‘malinterpreta’ lo leído desde unos valores distintos a los que tendría el lector

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>20</sup> BELTRÁN ALMERÍA, *Estética de la risa*, p. 74.

<sup>21</sup> ESCOTO, *Bajo el almendro*, p. 11.

implícito de dichos manuales: en lugar de asombrarse por la sabiduría de Lord Nelson, por ejemplo, lo califica de pedante y elaborador de trabalenguas.

Lo que sucede, en este caso y a lo largo de todo el texto, es una profunda desconexión entre dos tipos de razonamientos que, en un plano más amplio, forman parte de dos esferas culturales muy diferenciadas. Podemos entender mejor las esferas si recordamos el ya clásico análisis de Ángel Rama. Según él, en el centro del imaginario nacional se sitúa el anillo intelectual, «protector del poder y ejecutor de sus órdenes»<sup>22</sup>. Se trata de la ‘ciudad letrada’, término que Rama sugiere «porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, librándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias»<sup>23</sup>. Así podemos verlo, en efecto, con las historias y las retóricas que se utilizan en los manuales leídos por el Capitán Centella, que el alcalde repite como fórmulas sagradas y que resultan ridículas cuando se las compara con las circunstancias concretas de la enunciación.

El Capitán Centella, en cambio, pertenece a la periferia de la ciudad letrada. A pesar de que, a diferencia de sus vecinos («aquella gavilla de analfabetos»)<sup>24</sup>, el alcalde es capaz de leer y de escribir, su visión del mundo está marcada por la oralidad y por las realidades concretas de los ciclos agrarios. Si lo pensamos bien, lo cómico de la actuación del alcalde y de los campesinos no surge, en realidad, de las prácticas en su entorno cotidiano, sino de la excepcionalidad de un acontecimiento inesperado: la amenaza de invasión salvadoreña. Lo que sucede es que el acontecimiento, en un primer momento, les obliga a adoptar las lógicas de la ciudad letrada, a las cuales no pueden amoldarse, por pertenecer a otra esfera cultural. En otras palabras, el tonto de pueblo no es tonto en su pueblo, sino cuando debe enfrentarse a las normas de la ciudad.

Lo importante en este momento es que la figura del tonto de pueblo, gracias a su punto de vista excéntrico respecto a la ciudad letrada, va a permitir, en la novela, la crítica a la lógica dominante (es decir, a la supuesta necesidad de una guerra entre naciones). Como veremos más adelante, el líder del batallón

---

<sup>22</sup> Á. RAMA, *La ciudad letrada*, Tájamar Editores, Santiago de Chile 2004, p. 57.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>24</sup> ESCOTO, *Bajo el almendro*, p. 13.

de tontos, el Capitán Centella, protagonizará dos diatribas que lograrán el aplauso de los lectores, tras asumir el otro aspecto de la figura, que Beltrán Almería reconoce con el oxímoron de 'tonto listo'. No se trata, como se deduce de la crítica de Arturo Alvarado citada anteriormente, de una incoherencia en el personaje del Capitán Centella, ni tampoco de una evolución demasiado súbita, sino de una ambivalencia que está en el origen mismo de la figura popular. Pero no nos adelantemos: todavía tenemos que presentar a los contendientes con los que se enfrentarán los tontos listos.

*«En el nombre de la Palabra, de la Madonna y de Dios»: los embaucadores*

Hemos visto, anteriormente, la importancia de las figuras de la risa en el acervo de la imaginación popular. Una de las figuras principales, además de la del tonto, es la del embaucador, más conocido a nivel internacional con el término de *trickster*. Según Beltrán Almería, el *trickster* «se encarga de burlar las reglas de un mundo que siente ajeno». Esta burla «puede tener un sentido positivo o perverso, según los casos»<sup>25</sup>. De hecho, puede pensarse que el efecto del embaucador caerá en uno o en otro extremo de acuerdo con el mundo en el que intervenga. Si se trata de un mundo corrupto, el *trickster* puede reorientar la sociedad hacia valores más positivos. Si, como en este caso, el engañador opera sobre un mundo idílico, su sentido será perverso.

Ya que, en nuestra novela, el *trickster* proviene de la ciudad letrada, conviene resaltar, con Beltrán Almería, que esta figura muestra una importante evolución en el periodo histórico, diferenciado del mundo agrario de las tradiciones. En el nuevo tiempo (en realidad, tiempo paralelo, más que sucesivo), las sociedades abiertas y complejas propician el surgimiento de tipos de engañadores como los personajes cínicos y abyectos. En una sociedad confundida, que ha perdido la conexión con los valores del mundo natural, estos personajes ofrecen nuevos valores aparentes para engañar a los ingenuos en beneficio propio.

---

<sup>25</sup> BELTRÁN ALMERÍA, *Estética de la risa*, p. 44.

El primer grupo de embaucadores es el circo, que ya de lejos se anuncia de manera sonora: «se escuchaba el tumbo de un retumbo sobre el terraplén del camino»<sup>26</sup>. Es el momento del anochecer, la luna apenas ilumina la montaña, y los milicianos de guardia parecen demasiado cansados y temerosos. La llegada de los foráneos tiene, además, un carácter espectral, mágico y amenazante: «emergió una amarilla fosforescencia de ánima en pena que parpadó malignamente con un ojo de escorpión teñido de cataratas azules y como flotando en los vapores densos del susto y la medianoche»<sup>27</sup>. En efecto, toda la larga escena entre los milicianos y los cirqueros, que al día siguiente han desaparecido sin dejar rastro, puede considerarse un interludio cercano a lo onírico, no relacionado argumentalmente con el resto de la novela.

Una vez se ha producido el encuentro, los forasteros avasallan a los campesinos mediante un uso desmedido del lenguaje oficial, sagrado: «Practicantes, creyentes, defensores de la Santísima Concepción de María, el poder de los clavos de la cruz, el Arca de la Alianza, Cátuli Cármina, los misterios de la Trinidad, el cirio pascual, la Niña, la Pinta y la Santa María, la sábana sacra, vengadores del Expolio somos»<sup>28</sup>. Aparentemente, se trata de un galimatías que mezcla indiscriminadamente referentes prestigiosos, pero no todas las asociaciones resultan arbitrarias: el nombre de las tres naves de Cristóbal Colón, por ejemplo, sugiere la invasión extranjera (española, en este caso).

Después de varias páginas de charlatanería, en las que continúa el uso burlesco de referentes religiosos y mágicos (se nombran varios aspectos del mundo hermético, como la alquimia o el hermafroditismo), los cirqueros terminan de nombrar lo que ofrecen: «Pero sobre todo (...) ¡traemos la Verdad! ¡Y el futuro!»<sup>29</sup>. El primero de los términos, la 'Verdad', sigue asociado al mundo religioso-mágico, pero con el 'futuro' entramos ya en el mito del progreso, habitual en la ciudad letrada. ¿Y en qué consiste dicho progreso, según los cirqueros? Pronto se revelan las cartas, nunca mejor dicho:

---

<sup>26</sup> ESCOTO, *Bajo el almendro*, p. 55.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 73.

se ofrecen juegos de apuestas con naipes, en los que siempre pierden los campesinos; bebidas alcohólicas embriagantes que debilitan todavía más a los milicianos; y las delicias de la “Mujer Fenómeno”, quien «ante la mirada maliciosa de los cirqueros fue descubriendo una a una sus inimaginadas partes (...), ¿cómo no dejar posar la vista sobre aquel triángulo oscuro del sexo?»<sup>30</sup>. La actuación de la mujer termina de hundir a los campesinos «más allá de la voluntad y de los asideros de la esperanza y el temor...»<sup>31</sup>. Estas son, precisamente, las últimas palabras del primer capítulo.

Para interpretar la escena, deben dejarse de lado las ideas de verosimilitud o de realismo, que todavía, aunque con fisuras debidas a las figuras de la risa populares, podían operar en la historia de unos aldeanos que se enfrentan a la amenaza de la guerra. De nuevo, tenemos que acudir a las precisiones teóricas de Beltrán Almería, quien, siguiendo las ideas de Bajtín, reconoce la presencia de lo ‘grotesco’ en manifestaciones conjuntas de «la magia y la burla»<sup>32</sup>. Los dos elementos, en efecto, han tenido lugar en la escena, ya que los cirqueros han burlado a los campesinos mediante trucos de magia. Más en concreto, estaríamos ante un caso de «grotesco romántico – grotesco de la crueldad, de lo siniestro, de lo satánico»<sup>33</sup>.

Importa resaltar que lo grotesco pertenece a la esfera del acervo popular y se rige por estas lógicas, muy distintas del realismo burgués que caracteriza, al menos en parte, a la ciudad letrada. Así pues, no se trata tan solo de una oposición ideológica, más o menos explícita en el texto, sino también de una oposición estética, por cuanto Julio Escoto utiliza unos principios compositivos que chocan con principios como la coherencia o la verosimilitud.

Ahora bien, la aparición de los cirqueros, con su espectáculo grotesco, no propicia algún tipo de retorno a las raíces naturales, populares, de la existencia; sino que, al contrario, conlleva la imposición de otras aspiraciones, marcadas por la codicia y el exceso. Para terminar de entender su significado en la novela,

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>32</sup> BELTRÁN ALMERÍA, *Estética de la risa*, p. 58.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

debemos adelantarnos hasta el capítulo segundo, protagonizado por la diatriba del Capitán Centella, que citaremos en extenso:

Hubo tiempos en que un asombro del orbe fuimos, orgullosos descendientes de aquella primera raza que conquistó esta inhóspita naturaleza (...). Y qué malos hijos habremos de ser, tan accidentados administradores de nuestras herencias, que pasados los tiempos vinimos a ser otros, opuestos y distintos de lo que éramos, para beneficio del mal (...). ¿Cuándo ocurrió el torción del camino, en qué neblina, en qué momento perdimos lo que conquista fue, lo que habíamos ganado de las manos del tiempo, de los siglos y de los dioses?<sup>34</sup>

En el fragmento, resulta explícito el contraste entre un pasado mitificado (en otros momentos, se hará referencia concreta al pueblo maya) y una influencia extraña que cambió la historia del pueblo y la llevó a la perversidad. Esta influencia, que habíamos visto encarnada, simbólicamente, en los cirqueros, en la diatriba se conecta con la llegada de los pueblos conquistadores foráneos: los españoles, en primer lugar, y los estadounidenses, en el presente de la historia. Se trataría de distintas manifestaciones de lo satánico, según la descripción antes mencionada del grotesco romántico.

Sin embargo, la cuestión no será tan sencilla cuando avancemos hasta el capítulo tercero. Aquí se presenta un ejército invasor, ya no de manera simbólica, como en el caso de los cirqueros, sino con una presencia narrativa constante y asociada a la trama central. Los nuevos ‘foráneos’, además, no pretenden seducir con trucos de magia, sino que exhiben la fuerza de las armas. La sorpresa, incluso para los propios campesinos, aparece cuando se descubre que se trata del ejército ‘propio’, es decir, del ejército de Honduras, que, en principio, viene para defender a la población local.

En nuestra lectura, se trata de una segunda llegada de embaucadores, a pesar de todas las diferencias mencionadas respecto a los cirqueros. La llegada se produce en otro momento de indefinición entre el día y la noche (el amanecer, en este caso), y también se hace anunciar con señales aparentemente divinas: «Una bola de fuego, un cometa, las Tres Divinas Personas, rezaban las mujeres»<sup>35</sup>. Posteriormente, se

---

<sup>34</sup> ESCOTO, *Bajo el almendro*, p. 99.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 122.

aclara que se trata de soldados y que «vienen de la capital»<sup>36</sup>, y que su comportamiento resulta excesivamente altivo y amenazante. Ante esta novedad, los campesinos se preguntan: «¿a qué venían tales desplantes con sus compatriotas?, ¿dónde se enconchababa esta chunchada?»<sup>37</sup>. La segunda interrogación, con su lenguaje coloquial y regional, marca perfectamente la distancia entre ambos grupos de ‘compatriotas’.

Y es que, en efecto, los militares llegan al pueblo con una retórica gubernamental, hegemónica en la ciudad letrada, que intenta embaucar a los campesinos. En el encuentro entre el alcalde Capitán Centella y el oficial a cargo de la tropa, quien tiene el significativo nombre de Mayor Narciso Gavilán, la primera frase del militar intenta achantar a su contraparte y marcarle unas coordenadas propias: «Llega usted un minuto tarde, Alcalde»<sup>38</sup>. Merece la pena reproducir el inicio del diálogo posterior:

–“Lo siento, señor... no tengo reloj...” – se le ocurrió decir – “es que aquí no nos guiamos por la hora sino por la palabra de los hombres”–.

“Mala costumbre, mala costumbre” – chasqueó los dientes el Mayor Gavilán – “por eso es que no progresan estos pueblos...” – agregó en tono condescendiente, como quien comprobara el accidente de una teoría irrefutable<sup>39</sup>.

De nuevo, vemos aquí dos lógicas enfrentadas. Por un lado, la del mundo idílico natural, que no tiene relojes u otros artefactos de la modernidad, sino que se guía por valores tradicionales como la palabra dada. Por otro lado, la lógica de la ciudad letrada, que todo lo quiere controlar mediante relojes, documentos y, vale la pena recordarlo, armamento.

Gran parte del enfrentamiento se debe a que el pensamiento hegemónico no las concibe al mismo nivel. Para el Mayor, en efecto, existe una jerarquía evolutiva, en la que los capitalinos ocupan los peldaños superiores. La idea se basa en el ya citado mito del ‘progreso’, una idea que también vimos en la retórica cirquera, cuando se referían al ‘futuro’. Estos son, en última instancia, los

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 148.

dos grandes conceptos con los que se pretende embaucar a los campesinos. En el siguiente apartado del artículo, veremos cómo, a través de varias diatribas, los aldeanos son capaces de defenderse con los valores del mundo natural.

*«¿Nos faltaba información o nos sobraba sabiduría?»: las diatribas*

En los dos capítulos anteriores, hemos avanzado que el alcalde Capitán Centella, en representación del conjunto de campesinos, es capaz de mostrar una profunda sabiduría, ligada siempre a los valores del mundo natural y a la figura del tonto de pueblo. Se trata de un ‘tonto listo’ que revela las mentiras de los dos grupos de embaucadores mediante sendas diatribas, en los capítulos segundo y tercero. Su posición ideológica resulta, en última instancia, la más favorecida en el texto, pero no puede reducirse a una suerte de alegato por la paz, como habían señalado algunos críticos citados en la introducción.

Antes de seguir adelante, detengámonos brevemente en el género de la diatriba. El término procede del término griego usado para ‘discurso’ o ‘conversación filosófica’ y se usaba, inicialmente, para nombrar las lecciones morales de los filósofos estoicos y cínicos. Oliver Segura, refiriéndose a esta época, señala que la diatriba «censura los vicios de sus contemporáneos (...), a la vez que expone, por oposición, algunos de sus principios e ideas»<sup>40</sup>. Es decir, se trata de un discurso que denuncia problemas morales en el orden social y que propone alternativas. A partir de Bión de Borístenes (siglo IV a.C.), el término diatriba adquiere un tercer rasgo característico: el tono de agresividad y, a menudo, de injuria. Desde entonces, la diatriba será utilizada en los discursos clásicos de Luciano de Samosata, Horacio y Cicerón; o, ya en las lenguas vulgares, de Quevedo y Voltaire.

En un principio, la diatriba era un género retórico independiente, es decir, aparecía de manera aislada, recitado en el foro público o editado en forma de panfleto. Ahora bien, la novela, como género que fagocita otros géneros anteriores, ha incorporado, en ocasiones, la diatriba como parte de su compleja naturaleza. Ludmer asocia la diatriba a los ‘actos de profanación’: «las

---

<sup>40</sup> J.P. OLIVER SEGURA, “Cínicos y socráticos menores”, en C. GARCÍA GUAL (ed.), *Historia de la filosofía antigua*, Trotta, Madrid 1997, p. 209.



diatribas antinacionales son ante todo una puesta en escena (...). Los textos latinoamericanos le ponen un personaje y le inventan un interlocutor, porque la gramática antinacional (como la nacional) requiere una situación dialógica»<sup>41</sup>. Esta situación dialógica aparece claramente construida en la novela de Escoto. De hecho, el texto va cediendo el espacio de lo narrativo hacia la diatriba escenificada, que protagoniza las últimas páginas de la novela.

En la literatura latinoamericana contemporánea, quizás los casos más conocidos de diatriba sean el del colombiano Fernando Vallejo y el de Horacio Castellanos Moya, autor nacido, precisamente, en Honduras. Por ejemplo, Manzoni estudia la diatriba en *Insensatez*, y concluye que «el uso hiperbólico de la diatriba desata una desconfianza en los individuos, pero sobre todo en las instituciones, todas las instituciones, aun aquellas que tradicionalmente parecen instaladas en el ilusorio espacio del bien absoluto»<sup>42</sup>. Por su parte, Adriaensen, en su análisis de la novela *El asco*, de Castellanos Moya, afirma que el autor «no duda en depositar una confianza descomunal en el poder terrorista y subversivo de la diatriba»<sup>43</sup>. En este sentido, podemos vincular las narrativas de Castellanos y de Escoto en cuanto al uso de la diatriba como forma de desenmascaramiento y de subversión.

Ahora bien, tanto Castellanos Moya como Vallejo se distinguen por el uso de la primera persona a la hora de emitir la diatriba. Los narradores, que presentan muchos rasgos comunes con los propios autores (pero que no por ello dejan de ser personajes), asumen la tarea del enfrentamiento directo con los vicios de sus compatriotas. El caso de *Bajo el almendro... junto al volcán* es distinto, porque serán los personajes, generalmente narrados en tercera persona, quienes sirvan de mediadores. En concreto, nos referiremos al caso de

---

<sup>41</sup> J. LUDMER, *Aquí América Latina: una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2010, p. 162.

<sup>42</sup> C. MANZONI, “Narrativas de la violencia: hipérbole y exceso en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”, en T. BASILE (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata 2015, p. 116.

<sup>43</sup> B. ADRIAENSEN, “Repulsión, ironía y diatriba en *El asco* de Horacio Castellanos Moya”, en R. DHONDT – S. MANDOLESSI – M. ZÍCARI (eds.), *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2022, p. 99.

Guillermo, quien asume la primera diatriba, y del Capitán Centella, emisor de las diatribas segunda y tercera.

Guillermo, que solo aparece en la novela para aleccionar a sus paisanos mediante su diatriba, es un personaje interesante por su lugar de enunciación: nació en el pueblo, pero se fue a estudiar a la ciudad, por lo que su discurso, aunque opuesto a la versión oficial de los hechos, pertenece a la lógica de la ciudad letrada. De hecho, existe una mutua incomprensión entre los campesinos y Guillermo, quien apenas disimula la impaciencia en su ejercicio de instrucción ideológica:

Pues echaran más leña al fuego pidió Guillermo, para que comprendieran que toda aquella población de artesanos y de comerciantes y campesinos había regresado a El Salvador clamando trabajo y se había encontrado con que los terratenientes de su país, las famosas catorce familias millonarias, les negaban siquiera una parcela para sembrar algo, ya no con qué comer sino con qué sobrevivir, y allí estaba el problema, ese era el resorte del asunto...  
—¿Cómo que allí estaba el motivo del asunto, qué es lo que quería decir<sup>44</sup>.

La visión de Guillermo es opuesta a la guerra, pero por un motivo ideológico que escapa a la lógica natural de sus vecinos. Según su visión, los pobres de El Salvador y de Honduras comparten una misma opresión, por lo que deberían aliarse contra sus élites, en lugar de luchar entre sí. Al fin de cuentas, se trata de una retórica marxista que, aunque pareciera subversiva, no deja de ser parte de la ciudad letrada y con la que los campesinos no pueden sentirse identificados.

El caso del Capitán Centella, en sus dos diatribas, es bien distinto. Es cierto que, como vimos en el capítulo dos, el alcalde denuncia las invasiones de los españoles y de los estadounidenses, pero su mirada no está puesta en el futuro, como sucede en la retórica marxista, sino en el pasado. No se trata del pasado histórico, sino del mítico. Así, propone como modelo de vida una etapa anterior protagonizada por «una incansable comunidad de agricultores, tan devotos al fruto de la tierra que todo lo hacían en nombre de ella y por ella. El mundo se iniciaba donde ponían los pies, y la armonía del universo no sufría fin»<sup>45</sup>. En la

---

<sup>44</sup> ESCOTO, *Bajo el almendro*, p. 52.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 101.

cita resulta evidente que la propuesta de Centella consiste en reconectar con los ciclos agrarios de la naturaleza, al margen de todos los presuntos avances modernos que, como sucedió con los cirqueros, solo traen engaños y decadencia. Si bien es cierto que el alcalde, en varios momentos, se refiere específicamente a la cultura maya, no lo hace por sus rasgos específicos, sino como significativo vacío que completa con la imagen de la total armonía agraria.

El discurso, orientado hacia los valores tradicionales y con la mirada siempre puesta en los ancestros, resulta profundamente conservador. Sin embargo, no se trata del conservadurismo de un partido político, opuesto a un partido liberal, sino de un arraigo mucho más profundo a las raíces milenarias. Así se entiende el desacuerdo entre el alcalde Centella y el Mayor Gavilán. Los argumentos del oficial capitalino son los propios del conservadurismo de la Modernidad letrada, es decir, intenta aunar la idea de progreso con los valores tradicionales. Este malabarismo ideológico, al menos en la novela, será mejor cuestionado desde la lógica natural que desde el liberalismo o el marxismo.

El momento culminante de esta disputa, y de toda la novela, se produce al final, en la discusión que mantienen el Capitán Centella con el Mayor. La conversación, como dijimos anteriormente, comienza con la recriminación del militar, ya que el alcalde había llegado un minuto tarde. Al responder Centella desde una lógica campesina, el Mayor comenta, desde un paternalismo despectivo, que con esa mentalidad no será posible el progreso. A continuación, encontramos en todo su esplendor la lógica venida de la capital:

“La patria y la democracia están sometidas a un inminente peligro” –continuó el Mayor– “¡salud!” –embuchó el cognac de un solo golpe y volvió a servirse – “para lo cual hemos sido llamados los hombres de armas, para contener al invasor... Somos” –agregó alzando la voz – “los ángeles de la guarda de nuestro amado país”<sup>46</sup>.

La pretensión de progreso, la retórica religiosa, el tono de voz elevado, y hasta el gusto por el alcohol, recuerdan a los charlatanes del circo. Se trata de palabras tan prestigiosas como huecas, cuando se enfrentan a la lógica

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 149.

imperturbable del Capitán Centella: «Este cree que ha descubierto la raíz cuadrada de la bacinica»<sup>47</sup>, murmulla.

Con todo, se diría que el Mayor ha logrado el objetivo de imponerse verbalmente al alcalde, puesto que Centella se limita a darle la razón. El estado de la discusión resulta tan satisfactorio para el militar que exclama: «eso es lo que me gusta de los aldeanos, que saben decir las cosas parejas»<sup>48</sup>. Pronto se arrepentirá de la frase. El habla honesta y directa de los aldeanos no solamente sirve para aprobar lo que parece evidente, sino también para subvertirlo desde dentro, al oponer una interpretación completamente distinta para las grandes palabras.

Es entonces que comienza la tercera diatriba de la novela. El Capitán Centella recuerda que, si el ejército y el pueblo son hermanos, «el pueblo siempre es el mayor y el más fuerte»<sup>49</sup>. En principio, porque los ‘ángeles de la guarda’ tienen que alimentarse, y de eso se encargan los aldeanos, sin cuya producción los militares no podrían subsistir ni un solo mes. El propio ejército, además, se nutre de soldados venidos de los pueblos, quienes trabajan gratis para satisfacer los deseos de los ricos gerifaltes.

En cuanto a los términos mayores, el alcalde se detiene en la palabra democracia, que el Mayor había definido como «una cosa plástica y medio maleable»<sup>50</sup>. Una frase en la que se evidencia el cinismo de la retórica letrada. El Capitán Centella responde que todo el discurso del militar, al fin de cuentas, «es engaño, eso es lo que nos han dado siempre, atol con el dedo, haciéndonos creer que este espectáculo de mojigangas, enanos y cirqueros en que vivimos es una nación, mentándonos una democracia que no es la verdadera»<sup>51</sup>. La nuestra no es una democracia verdadera, exclama el Capitán Centella, pero no por algún tipo de fraude electoral, tendríamos que añadir. Si tenemos en cuenta la lógica del ‘tonto listo’, es decir, la perspectiva del mundo natural-idílico, nos daremos cuenta de que la democracia verdadera debería

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 156.

basarse en la ausencia de jerarquías. Es decir, en la vida igualitaria de los campesinos, en armonía sin fin.

Después de otros alegatos de esta índole, llama la atención la respuesta del alcalde cuando él mismo reflexiona sobre la situación: ¿está siendo insolente con el Mayor? Y se responde que no, que la diatriba «es respeto, nunca nadie se había atrevido a hablarle así, como un hermano»<sup>52</sup>. El respeto, según los valores tradicionales implícitos en la respuesta del alcalde, no consiste en obedecer las jerarquías impuestas, sino en tratarnos de manera fraterna. Así, se confirma que el atrevimiento del alcalde no proviene de un exceso de valentía, sino al contrario, de una muestra de ingenuidad. Para el ‘tonto listo’, las verdades surgen naturalmente, como el agua de un manantial.

### *Conclusiones*

*Bajo el almendro... junto al volcán* (1988), a primera vista, plantea una interpretación de la llamada Guerra del Fútbol, la lucha armada que enfrentó a Honduras y El Salvador en 1969. Así ha sido leída, hasta ahora, por la escasa crítica que ha analizado la obra. Desde esta perspectiva, la novela serviría para transmitir un llamado a la paz, lo que resulta explícito al final del texto. La superficialidad de esta lectura se muestra con una anécdota: en la versión anterior de la obra, lo que se proponía era la revolución armada.

En realidad, el conflicto que plantea Julio Escoto resulta mucho más complejo y menos circunstancial de lo que aparenta. En lugar de conformarse con un realismo plano que narrara algunos hechos y actitudes derivadas de la mencionada guerra, el escritor hondureño decidió emplear elementos del acervo popular en su imaginario literario. Los campesinos, liderados por el alcalde Capitán Centella, encarnan la figura del tonto de pueblo, un tonto listo que mantiene la conexión con el mundo idílico natural. Con estos valores tradicionales, los aldeanos se enfrentan a la lógica venida de la ciudad letrada. Dos grupos de foráneos, los cirqueros y los militares del ejército nacional,

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 160.

actualizarán la figura del embaucador, que promete futuro y progreso, pero que solo busca degradar a los campesinos en beneficio propio.

En *Bajo el almendro*, el conflicto se resuelve a través de las diatribas, especialmente la última de ellas, en las que el Capitán Centella logra imponerse, al menos verbalmente, al Mayor del ejército. La problemática de fondo, sin embargo, supera la situación concreta. Se trata, al fin de cuentas, del enfrentamiento entre dos visiones del mundo aparentemente inconciliables. Un enfrentamiento que no se soluciona con la victoria, militar o electoral, de tal o cual bando. Tampoco con un tratado de paz. Lo máximo que podemos imaginar es un respeto mutuo para la convivencia de comunidades en conexión con la tierra y los ciclos agrarios, y otras comunidades que optan por la vida cambiante de las ciudades. La obra que hemos estudiado, de hecho, puede entenderse como un puente, o una grieta: cuestiona las retóricas de la ciudad letrada, pero lo hace desde un género, la novela, que no podría entenderse sino dentro de la propia ciudad.

En futuras investigaciones, sería interesante poner en relación la novela de Escoto con otras obras hondureñas que también introducen el elemento popular, e incluso carnavalesco, como forma de expandir la lógica letrada. Esta línea estética ha dado algunos frutos ciertamente singulares, como *Una función con móviles y tentetiesos* (1980) de Marcos Carías Zapata, o *La guerra mortal de los sentidos* (2002) de Roberto Castillo. Son creaciones que, sin duda, enriquecen el imaginario nacional, todavía un tanto lastrado por novelas plantación basadas en la denuncia realista, como *Prisión Verde* (1950) de Ramón Amaya Amador, o incluso *Los barcos* (1988) de Roberto Quesada. En conjunto, todas estas obras, junto a otras que no hemos llegado a citar, componen un panorama para la novelística hondureña, que merece ser mejor conocida por los lectores del continente.

### *Bibliografía*

Adriaensen, Brigitte. “Repulsión, ironía y diatriba en *El asco* de Horacio Castellanos Moya”, en Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi y Martín Zicari (eds.), *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2022, pp. 81-102.

- Argueta, Mario. *Diccionario crítico de obras literarias hondureñas*, Guaymuras, Tegucigalpa 1993.
- Beltrán Almería, Luis. *Estética de la risa*, Ficticia, México 2016.
- Buezo Velásquez, Rosario. *Las novelas de Julio Escoto. La escritura sumergida en la Historia*, Tesis doctoral de la Universidad de Alicante, 2016.
- Escoto, Julio. *Bajo el almendro... junto al volcán*, Centro Editorial, Tegucigalpa 1988.
- Escoto, Julio. *Lectura postraumática del año de la guerra (1969)*, Centro Editorial, Tegucigalpa 2010.
- García, Óscar. “La memoria de la mal llamada Guerra del Fútbol”, *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 2019, 48, pp. 67–76.
- Kapuściński, Ryszard. *La guerra del fútbol y otros reportajes*, Anagrama, Madrid 2008.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2010.
- Manzoni, Celina. “Narrativas de la violencia: hipérbole y exceso en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”, en Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata 2015, pp. 111-127.
- Menton, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México 2005.
- Oliver Segura, Juan Pedro. “Cínicos y socráticos menores”, en Carlos García Gual (ed.), *Historia de la filosofía antigua*, Trotta, Madrid 1997, pp. 201-216.
- Pérez Pineda, Carlos. “Reflexiones sobre el estudio del Conflicto Honduras-El Salvador, julio de 1969”, *Revista Estudios*, 2008, 21, pp. 74-92.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Tajarar Editores, Santiago de Chile 2004.
- Rojas Carranza, Vilmar. “La reconstrucción del pasado y/o de la memoria en dos novelas de Julio Escoto”, *InterCAmbio. Cuaderno de Centroamérica y El Caribe*, 2003, 2.
- Umaña, Helen. *Ensayos sobre literatura hondureña*, Guaymuras, Tegucigalpa 1992.
- Vargas Vargas, José Ángel. “Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia”, *Revista Comunicación*, 2013, 13.1, pp. 5-16.

finito di stampare  
nel mese di settembre 2023  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)



EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 979-12-5535-146-7

ISSN: 2035-1496



€ 8,00